



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Strutture e relazioni del personaggio Pratolini e la costruzione della realtà

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureando
Amarilli Caprio
n° matr.1040190 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016

Indice

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1 – Strumenti	9
1.1 CHE COS'È IL PERSONAGGIO?	9
1.2 CARATTERIZZAZIONE E TIPI DI PERSONAGGI.....	15
1.2.1 Caratterizzazione e sue modalità.....	15
1.2.2 Tipi di personaggi.....	17
1.3 L'EROE DELL'EPOS, L'EROE DEL <i>NOVEL</i> , L'EROE DEL MONDO INFRANTO.....	25
CAPITOLO 2 – Relazioni	31
2.1 L'EROE E LA RELAZIONE CON L' <i>ALTRO</i> SUL PIANO DELLA NARRAZIONE: I PERSONAGGI IN SISTEMA.....	31
2.2 L'EROE E LA RELAZIONE CON L' <i>ALTRO</i> SUL PIANO DEL DISCORSO.....	34
2.2.1 L'autore e l'eroe	34
2.2.2 Il lettore e l'eroe.....	40
2.2.3 Il narratore e l'eroe.....	43
CAPITOLO 3 – Romanzo policentrico e onniscienza del narratore: <i>Cronache di poveri amanti di Vasco Pratolini</i>	53
3.1 ROMANZO POLICENTRICO E RUOLO DEL NARRATORE PRATOLINIANO	53
3.1.1 <i>Cronache di poveri amanti</i> : motivi e temi del romanzo-coro pratoliniano	53
3.1.2 Ruolo e tratti del narratore onnisciente delle <i>Cronache</i>	59
3.2 SISTEMA DEI PERSONAGGI DELLE <i>CRONACHE</i> E ANALISI DI ALCUNI DI ESSI: MACISTE, CARLINO, LA SIGNORA, UGO E GESUINA.....	64

3.2.1	Maciste:l'antifascismo.....	65
3.2.2	Carlino: il fascismo.....	69
3.2.3	La Signora: “il Male assoluto”.....	73
3.2.4	Ugo e Gesuina: il cambiamento.....	78

CAPITOLO 4 – Narratore pedagogo e personaggio a libertà vigilata: *Metello* di Vasco Pratolini

Pratolini	87
4.1 IL ROMANZO D'EDUCAZIONE REALISTICO PRATOLINIANO E IL NARRATORE PEDAGOGO.....	87
4.1.1 <i>Metello</i> : motivi e temi.....	87
4.1.2 <i>Metello</i> : il romanzo d'educazione realistico pratoliniano.....	92
4.1.3 Il narratore pedagogo di <i>Metello</i>	100
4.2 SISTEMA DEI PERSONAGGI IN <i>METELLO</i> E ANALISI DI ALCUNI DI ESSI: METELLO, ERSILIA E L'INGEGNER BADOLATI.....	105
4.2.1 <i>Metello</i> : la presa di coscienza della classe operaia.....	109
4.2.2 Ersilia e l'Ingegnere Badolati: amore e lotta di classe.....	119

CONCLUSIONI	127
BIBLIOGRAFIA.....	131

Introduzione

Il presente lavoro ha come oggetto la costruzione del personaggio narrativo. Inizialmente viene messa a punto una ricognizione e una ripresa delle riflessioni di alcuni teorici della letteratura al fine di identificare gli strumenti più convincenti per un'analisi del sistema dei personaggi e della loro realizzazione. In seguito, tali strumenti vengono applicati a due testi letterari di Vasco Pratolini, presi come campioni e riletti proprio a partire dalle categorie in questione: *Cronache di poveri amanti* e *Metello*.

Il lavoro è suddiviso in quattro capitoli: i primi due riguardano l'elaborazione teorica, mentre gli ultimi due sono dedicati all'attività applicativa sulle opere pratoliniane.

Nel primo capitolo, intitolato *Strutture*, si è partiti dalla domanda “Che cos'è il personaggio?” per formularne una nozione che, consapevole della lunga storia della critica che l'ha preceduta, ne scegliesse i risultati più funzionali. In primis, riprendendo la distinzione proposta da Arrigo Stara, in *L'avventura del personaggio* edito nel 2014, tra principio della natura segnica del personaggio e principio della natura illusionistica, si è scelta la strada intrapresa da quella parte della critica che egli definisce con il termine di opacità. Essa riconosce nei personaggi dei segni complessi, che possono essere compresi all'interno del codice che regola ogni singola arte. Grazie, poi, al prezioso contributo di Boris Tomaševskij nel saggio *La costruzione dell'intreccio*, sono state riprese una serie di nozioni teoriche fondative, come il concetto di tema e di motivo, per inserire la costruzione del personaggio all'interno di un quadro più generale, che ne rispecchiasse il tipo di lettura. Pertanto si è giunti a definire il personaggio come il risultato dell'organizzazione del materiale tematico in un intreccio: rappresentando il mezzo per unire tra loro una serie di motivi, la personificazione della motivazione del loro collegamento e, infine, un modo per introdurli nell'opera. Successivamente ci si è concentrati sul fenomeno della caratterizzazione, individuandone la funzione e le modalità. Ad essa si è dedicato ampio spazio per la rilevanza che assume dal punto di vista applicativo. Ci si è poi soffermati sui tipi di personaggi. Innanzitutto accogliendo il suggerimento di Stara di definire la relazione che intercorre tra i personaggi delle varie arti con il termine “famiglia”, per mostrare come essi non condividano un solo tratto sempre presente, ma una serie di tratti, presenti o assenti a seconda dei mezzi che utilizzano le diverse arti. Successivamente, focalizzandosi sul personaggio narrativo, ne sono state individuate alcune tipologie, preziose per sviluppare l'analisi rispetto alle sue modalità di composizione: come le contrapposizioni personaggio

piatto – personaggio tondo di Forster e personaggio costante – personaggio mutevole di Tomaševskij. Utili, invece, per ricostruire il sistema dei personaggi che informa un'opera, sono state valutate le differenziazioni tra personaggio principale, secondario e comparsa, messe in rilievo sia da Walter Harvey che da Henry James. Particolare attenzione, poi, è stata posta al contributo, offertoci da Michail Bachtin, rispetto al romanzo di educazione e al suo significato nella storia del realismo. Il critico elabora una classificazione storica del romanzo secondo il principio di costruzione dell'immagine dell'eroe principale, specificando che un determinato principio di organizzazione formale dell'eroe si rispecchia in un determinato tipo di intreccio ed è legato a una determinata concezione del mondo. I risultati di tale ragionamento sono stati molto interessanti per l'analisi di *Metello* di Vasco Pratolini, opera che rientra per molti aspetti nella categoria bachtiniana di romanzo d'educazione, o meglio del divenire, realistico. Parlando di realismo, con Auerbach, abbiamo identificato, nello stile omerico e in quello dell'Antico Testamento, due stili fondamentali per lo sviluppo del realismo nelle opere letterarie, prodotti da due concezioni del mondo diverse e generanti, nei prodotti letterari, personaggi diversi: per la maggior parte, personaggi costanti e subito riconoscibili i primi, mutevoli e contraddittori i secondi. In chiusura del primo capitolo, dopo aver definito cosa si intende con la nozione di personaggio, dopo aver analizzato i procedimenti per la sua caratterizzazione e aver distinto alcuni tipi di eroe, si sono poste in evidenza, sinteticamente, alcune sue fasi di caratterizzazione che risultano più significative rispetto al parallelo modificarsi del genere letterario ospitante: dall'eroe dell'epos a quello del *novel*, a quello novecentesco del mondo psichico infranto.

Il secondo capitolo, invece, intitolato *Relazioni*, viene dedicato allo studio dei rapporti che il personaggio intrattiene con l'*altro*, sia sul livello della narrazione sia sul livello del discorso. Si è data particolare rilevanza a tale argomento, riprendendo l'impianto teorico di Michail Bachtin nel suo studio *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, dove pone al centro il fenomeno estetico come rapporto intersoggettivo, cioè come rapporto io-altro, e come visione che l'io può avere di sé e dell'altro. Pertanto la relazione diviene strumento di rappresentazione e di definizione. Partendo da ciò, si intuisce l'importanza di essa nello studio della costruzione del personaggio romanzesco. Di conseguenza, inizialmente si è sviluppata una riflessione sul sistema dei personaggi che rappresenta, sul livello narrativo, la relazione dell'eroe con l'*altro*. L'analisi del sistema che regola le relazioni che si instaurano tra i personaggi è un momento molto importante per due ordini di ragioni: attraverso esso, cogliamo i legami tra i motivi, di cui i singoli personaggi sono costituiti; inoltre, le relazioni sono strumenti di caratterizzazione del personaggio e quindi fondamentali da indagare nel lavoro qui proposto. Tomaševskij stesso

evidenzia la centralità della relazione tra i personaggi, nella costituzione della fabula, poiché essa si snoda attraverso il susseguirsi delle situazioni grazie all'introduzione nella narrazione di una serie di personaggi, collegati tra loro, che le determinano. Particolarmente produttiva è poi sembrata la proposta teorica avanzata da Enrico Testa, nel suo *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, che offre un'interpretazione degli sviluppi del romanzo novecentesco investigato proprio attraverso la lente del personaggio. Egli distingue due possibilità di personaggio: il personaggio assoluto e il personaggio relativo. Essi determinano le modalità e lo sviluppo dell'intera narrazione che li ospita, diventando delle chiavi per comprenderne il principio organizzatore del materiale. All'interno di tale ragionamento, dove proprio la relazione tra i personaggi acquista un ruolo fondante per struttura stessa dell'opera, il critico identifica differenti tipi di narrazione. Tra queste la forma più tradizionale di narrazione policentrica si è rivelata molto efficace per descrivere la soluzione narrativa adottata da Pratolini nelle sue *Cronache di poveri amanti*, approfondita nel terzo capitolo di questo elaborato.

In seguito si è indagato il rapporto che lega, sul piano del discorso, il personaggio con l'autore, il lettore e il narratore.

Per spiegare il rapporto che lega autore ed eroe, si è assunto il concetto di *extralocalità* introdotto da Bachtin per indicare il posto che l'autore deve occupare rispetto all'eroe perché si abbia un evento estetico. La coscienza dell'eroe, i suoi sentimenti e i suoi desideri sono in ogni momento circondati dalla coscienza compiente, che l'autore ha di lui e del suo mondo. Perché ci sia attività estetica è necessario che ci sia l'io e l'altro, l'autore e l'eroe. Sarà proprio grazie all'*extralocalità* dell'autore-contemplatore, che l'eroe riceverà forma e compimento nello spazio, nel tempo, nel senso.

Per il lettore, invece, l'eroe è ciò attraverso cui vengono veicolati i motivi che compongono il tema dell'opera. È, infatti, proprio per il tramite dei personaggi che il lettore identifica i motivi introdotti e trova giustificazione per la loro presenza nell'opera, secondo i tre procedimenti della motivazione: compositiva, realistica o estetica. Inoltre, sarà proprio attraverso il personaggio che l'autore prima attrae e poi mantiene il lettore legato all'opera, sviluppando i meccanismi dell'interesse e dell'attenzione posti in evidenza da Tomaševskij. Nel corso del Novecento, con il progressivo indebolimento del narratore, sempre più frequentemente verrà lasciato proprio ai personaggi il compito di aiutare il lettore nella comprensione dello sviluppo della vicenda. Emerge, pertanto, tutta la centralità del personaggio: da un lato la sua relazione con il lettore permette la fruizione dell'opera da parte del primo; dall'altro lato il personaggio garantisce la relazione tra il lettore e l'autore ed è il mezzo attraverso il quale l'autore fornisce

al lettore gli strumenti conoscitivi per comprendere la visione del mondo su cui si innerva l'opera.

Identificato quindi il rapporto che lega autore, lettore e personaggio, ci si è soffermati su quello che si sviluppa tra il narratore e l'eroe. Tale rapporto sarà decisamente condizionato dal tipo di narratore che l'autore avrà scelto di mettere in campo. Per identificarlo, ci si è avvalsi della distinzione tra narratore palese e narratore nascosto, utilizzata da Seymour Chatman, per cui il narratore è come uno spettro di possibilità che va dalla massima alla minima udibilità. I tratti emersi a caratterizzare il narratore si non rivelati molto utili poi, in fase applicativa, per analizzare i narratori scelti da Pratolini nelle opere studiate e le relazioni che essi intrattenevano tanto con i personaggi, quanto con l'autore e il lettore.

A chiusura del capitolo, si è accennato brevemente alla complessa questione del punto di vista, in particolare rifacendosi a quanto proposto da Cesare Segre, nel suo *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, rispetto all'orizzonte epistemico. Egli, sostenendo che il narratore ne possiede uno, ne sceglie uno per ognuno dei personaggi e ne attribuisce uno al lettore, mette in evidenza come tali orizzonti epistemici siano compresenti nell'opera e condizionino i rapporti tra gli elementi determinanti nella comunicazione narrativa: narratore, personaggi, lettore.

Con gli ultimi due capitoli si apre la parte applicativa del presente lavoro. In particolare, con il terzo, intitolato *Romanzo policentrico e onniscienza del narratore: Cronache di poveri amanti di Vasco Pratolini*, si è cercata di sviluppare un'analisi del romanzo pratoliniano alla luce della nozione, presentata da Testa, di romanzo policentrico a narratore onnisciente. Tale veste formale rispecchia i propositi, dichiarati dallo stesso autore, di voler realizzare un "romanzo-coro", in cui non c'è un protagonista attorno al quale ruota tutta la vicenda, ma è appunto il coro dei personaggi ad essere protagonista e a determinare lo sviluppo dell'intreccio, attraverso il mutamento delle relazioni. Si è fatto notare come tale scelta formale rispecchi l'elaborazione estetica dell'autore, che, segnato dall'esperienza resistenziale, sente la necessità di investire anche la sua produzione letteraria di un nuovo impegno con la realtà. Una nuova consapevolezza, infatti, investe Pratolini: si sente capace di parlare agli uomini del dolore e degli sforzi per sopravvivere che egli, con essi, conosce bene. Ecco spiegata la scomparsa dell'io, dominate nelle opere precedenti. Ciò significa uscire dall'introspezione per parlare dell'interdipendenza dei destini umani. L'obiettivo pratoliniano diviene la rappresentazione della vita di uomini semplici che quotidianamente si scontrano con la miseria e intrecciano i loro destini in un continuo interscambio di passioni. In questo quadro si inseriscono i due motivi

centrali che sostengono, non solo quest'opera, ma anche l'altro romanzo oggetto di studio in questo lavoro: il motivo politico-ideologico e quello dell'amore. Per riuscire a mantenere salde nelle sue mani le molteplici fila, che un romanzo di questo genere può generare, Pratolini si avvale del più tradizionale dei narratori: il narratore eterodiegetico e onnisciente. Non solo, raccogliendo i tratti che lo contraddistinguono, senza dubbio lo si è potuto posizionare nel polo della massima udibilità, pertanto rientra nella categoria dei narratori palesi.

L'ultima parte del capitolo è poi stata riservata all'analisi di cinque personaggi, per cui ci si è serviti delle nozioni teoriche presentate nei primi capitoli. La scelta dei personaggi, su cui focalizzare lo studio, è dipesa da tre fattori: essi sono veicolo dei motivi centrali del romanzo; essi sono rilevanti all'interno del sistema dei personaggi dell'opera e bene rappresentano tipologie diverse di personaggio. I cinque personaggi sono: Maciste, Carlino, la Signora, Ugo e Gesuina.

Il quarto e ultimo capitolo ha per titolo *Narratore pedagogo e personaggio a libertà vigilata: Metello di Vasco Pratolini*. Con esso prosegue l'attività applicativa, nello specifico viene proposta un'analisi del testo pratoliniano attraverso la nozione di romanzo d'educazione realistico, formulata da Bachtin. Molto produttivo, per lo studio del *Metello*, si è anche dimostrato il ragionamento sul romanzo di formazione e, in particolare, sul *Bildungsroman* espresso da Franco Moretti nel suo *Il romanzo di formazione* del 1986. Da quanto riscontrato, sembra che Pratolini abbia impiegato gli elementi classici di questo genere narrativo tradizionale, ma riempendoli di nuovi contenuti e dandosi nuovi obiettivi, rispondenti alla sua visione del mondo e consonanti con un progetto educativo che aveva tutt'altri referenti rispetto a quelli tradizionali del genere. Fatta luce sull'impianto narrativo che sostiene l'opera e sugli obiettivi autoriali che la indirizzano, ci si è soffermati sulle caratteristiche e sul ruolo del narratore nel *Metello*, esaminando la relazione che instaura con i personaggi. Anche in questo caso Pratolini si è avvalso di un narratore onnisciente, eterodiegetico e palese ma, se messo a confronto con quello delle *Cronache*, appare decisamente più lontano dal polo della massima udibilità. Tale scarto è dovuto al differente compito che i due narratori devono assolvere per conto del loro autore. Se il primo sembra essere il direttore che coordina il coro dei cornacchiai; il secondo, anch'egli senza dubbio schierato con i suoi personaggi, è più serio perché consapevole del ruolo di istitutore, che l'autore gli ha affidato. Egli deve mantenere il controllo del percorso formativo intrapreso da Metello e rivolto al lettore.

L'ultima parte del capitolo tratta, invece, il sistema dei personaggi e la costruzione di tre di essi: Metello, Ersilia, l'Ingegnere Badolati. I personaggi e il sistema di relazioni che li unisce sono il

risultato più evidente dell'impianto educativo del romanzo, in cui il narratore pedagogo, per conto dell'autore, tira le fila con i suoi commenti. Infatti, l'analisi compiuta traccia un sistema dei personaggi fortemente piramidale, al cui vertice risiede Metello, e in cui tutti i personaggi hanno un compito da svolgere, oltre al quale non è loro permesso spingersi. Ne risultano personaggi molto semplificati. Da qui nasce l'immagine del personaggio a libertà vigilata: per suggerire l'idea che tutto quanto si muove nell'opera è finalizzato alla rappresentazione della presa di coscienza politica del proletario Metello e, con lui, dell'intera classe operaia, protagonista di una lunga stagione di lotte necessarie per il raggiungimento di importanti conquiste, ma costate anche grandi sacrifici e lutti. Gli stessi tentennamenti di Metello sono volti a dimostrare l'umanità, che caratterizza gli eroi positivi pratoliniani, e insegnano che sugli errori si cresce.

Definiti la struttura, i contenuti, le premesse e i riferimenti teorici di questo elaborato, sembra corretto spiegarne le motivazioni, rispondendo in particolare a due domande: perché riproporre uno studio sul personaggio? Perché riproporre l'opera di Pratolini?

La scelta di collocare al centro della riflessione il personaggio è dovuta alla grande rilevanza che esso assume nell'economia delle opere letterarie. Non a caso, infatti, la storia di questa nozione ha radici molto lontane che risalgono addirittura a Platone, l'interesse per essa ha saputo sempre rinnovarsi, nonostante la sua alterna fortuna. A volte bandita, a volte investita di connotati che esorbitano la sua funzione, ciò che sembra evidente è che una nozione capace di scatenare tanto dibattito intorno a sé stessa, non può che risultare viva e ricca di possibili sviluppi. In questo lavoro si è cercato di coglierne l'utilità dal punto di vista della funzione che essa ricopre. Tale nozione risulta irrinunciabile perché il personaggio è il veicolo dei motivi che sottendono l'opera e pertanto è il luogo di incontro e scontro tra la visione del mondo dell'autore e quella del lettore; è anche uno degli strumenti più potenti in mano all'autore per attrarre l'interesse del lettore e mantenere viva la sua attenzione nei confronti dell'opera e del suo messaggio. Le caratteristiche specifiche, che lo costituiscono in modo diverso all'interno dei differenti generi letterari e nelle diverse fasi che il romanzo stesso ha attraversato, ci suggeriscono l'ipotesi che, attraverso una sua analisi, si possa cogliere molto di più di un semplice elenco di tratti e sviluppare una riflessione più complessiva, che travalichi addirittura il testo stesso e l'opera dell'autore, per cogliere delle tendenze più generali. Ne è un esempio recente e interessante la proposta di Testa, che attraverso la lente del personaggio relativo e del personaggio assoluto, ha saputo offrire un'interpretazione degli esiti del romanzo novecentesco.

Per rispondere, invece, alla seconda domanda, è necessario cogliere un aspetto che, fin dalle prime prove, caratterizza Pratolini, anche se, inizialmente, in modo acerbo e inconsapevole e poi sempre più cosciente e impegnato: la ricerca di rappresentare la realtà. Questo tarlo sembra lavorare dentro all'autore nella sua fase giovanile, mentre da autodidatta si forma sulle orme dell'ermetismo e della prosa d'arte partorendo le prime opere all'insegna dell'autobiografismo e dell'intimismo, per poi venire allo scoperto nelle opere degli anni '40 e rimanere la priorità dell'autore fino alla fine della sua produzione. Rileggendo i suoi scritti ci si accorge subito di questa urgenza che lo anima, come se attraverso ognuno di essi non cercasse altro che di dire sempre la stessa verità con mezzi e da punti di vista diversi: è la medesima sensibilità verso gli sfruttati e gli oppressi, di cui lui stesso si sente parte, a spingere la sua penna. Inizialmente racconta della sua sofferenza personale di giovane proletario abituato alla fatica e ad essere solo, tra lutti e malattia, e poi dilata di opera in opera la prospettiva cogliendo, grazie all'importante esperienza resistenziale, la dimensione collettiva della sua sofferenza, ma anche della soluzione ad essa. È con gli occhi pieni di questa umanità oppressa e coraggiosa, che descrive la realtà, certamente da questa sua disposizione gli derivano le accuse di eccessivo ottimismo o di scarsa preparazione ideologica. La critica, con Pratolini, si è divisa dando luogo a un aspro conflitto di interpretazioni. Tra i detrattori come Muscetta, e anche fra i sostenitori, chi scrive ritiene che poco frequenti sono stati i giudizi equilibrati e complessivi come quello di Asor Rosa. Ciò che andrebbe colto con maggiore interesse forse dovrebbe essere, invece, proprio questo tentativo di rappresentazione della realtà, sociale e di classe, e il rapporto che l'autore instaura fra scrittura e impegno ideologico.

Illuminante, per comprendere l'intera opera pratoliniana, è l'intervista rilasciata a Gian Franco Vené, in *L'Europeo*, l'8 dicembre 1966, dove afferma: "L'impegno è permanente: differiscono le manifestazioni, non i suoi obiettivi". Questa è la chiave con cui accostarsi a ognuno dei suoi testi, come sostiene Francesco Paolo Memmo:

L'opera pratoliniana si configura in tal modo non già come pura e semplice esaltazione di un generico «populismo», sì piuttosto come ricorrente interrogazione (in senso transitivo e riflessivo) intorno alle ragioni storiche che di volta in volta hanno ritardato od ostacolato il progresso dell'umanità nella direzione indicata per primo da Marx. Il bersaglio è dunque sempre la borghesia (nei suoi interessi concreti prima che nella sua mentalità)¹

¹ F.P. Memmo, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, pp. 127-128.

Le opere, che sono state sottoposte ad analisi in questo elaborato, sono state scelte perché rappresentano dei salti di coscienza in questo itinerario, che collega gli articoli scritti per *Campo di Marte* alle ultime prove. Se, sul piano dell'impegno, le *Cronache* segnano la consapevolezza da parte dell'autore di narrare a nome degli sfruttati e quindi passano ad una dimensione collettiva della narrazione, la maturazione estetica, che le discosta dalla produzione precedente, si concretizza nella scelta dei mezzi espressivi in rapporto più diretto con i temi scelti e in una maggiore serietà nell'affrontare i contenuti. *Metello*, inserito nel progetto della trilogia *Una storia italiana*, ribadisce l'impegno già espresso con chiarezza nelle *Cronache*, ma passando dalla cronaca alla storia, cioè dall'analisi degli effetti alla ricerca delle cause. Appartenenti a due fasi storiche diverse, entrambe le opere rispondono alla ricerca di realtà di Pratolini. *Cronache di poveri amanti*, pubblicate nel 1947, si inseriscono a pieno titolo nella stagione neorealista e, pur narrando la situazione drammatica degli anni 1925-1926 del fascismo in ascesa, rispecchia l'entusiasmo per la Resistenza vittoriosa tipico degli anni precedenti al 1948, in cui era vivo desiderio collettivo di impegnarsi per costruire una nuova società. Invece *Metello*, pubblicato nel 1955, risente del contesto successivo: gli anni dell'amarezza, della disillusione e della strettoia della guerra fredda. Tuttavia, in Pratolini, l'influenza di questa condizione intellettuale e politica non si trasforma in un ritorno all'intimismo e al disimpegno, come accade nella maggior parte degli autori coevi. Pur con i limiti che gli possono essere riconosciuti, in lui prevale nella seconda metà degli anni Cinquanta uno sforzo ancora maggiore nella direzione intrapresa precedentemente: l'intento di coniugare progetto ideologico e forma letteraria. La riflessione sul nesso, solidale o oppositivo, tra letteratura e ideologia, del resto, non si esaurisce nel "realismo socialista" o nello zdanovismo: nella variegata esperienza del neorealismo italiano, le modalità di costruzione del sistema dei personaggi pratoliniano ne costituiscono una prova, a mio avviso, originale.

Capitolo 1

Strumenti

Il seguente capitolo raccoglie e analizza gli strumenti teorici di cui ci serviremo nell'analisi del sistema dei personaggi e della loro costruzione nelle due opere narrative prese in esame nei capitoli successivi. La scelta di alcune soluzioni, all'interno della vasta elaborazione teorica in merito alla costruzione del personaggio e al suo statuto, mirerebbe a proporre una possibile ipotesi di lavoro operativa per l'analisi dei testi.

1.1 Che cos'è il personaggio?

La nozione di personaggio lungo la storia della critica ha conosciuto momenti di alterna fortuna: qui non si tenterà tanto di ricostruirne l'intera vicenda teorica, percorso che certamente esorbita i limiti di questo elaborato, quanto di riassumere e mettere a punto i risultati più funzionali a un attraversamento di alcuni testi letterari del Novecento italiano che saranno presi come campioni e rilette proprio a partire dalla categoria in questione. La prima domanda, che ci si è posti all'inizio della ricerca, è stata “cosa è il personaggio?”. Una domanda tanto semplice in realtà comporta già una scelta di campo all'interno della critica, ma soprattutto implica una scelta di metodo. Definendo, infatti, cosa noi intendiamo per personaggio, delimitiamo la base rispetto a cui, poi, svilupperemo, in passaggi successivi, le categorie che ne conseguono nella definizione del suo ruolo nella fabula, della sua caratterizzazione, delle sue differenti tipologie, delle sue relazioni con gli altri elementi coinvolti nel patto narrativo.

Stara costruisce il suo *L'avventura del personaggio* ripercorrendo la storia della nozione attraverso lo svilupparsi di due linee, due principi contrari ma non contraddittori, che in certe posizioni si mantengono come poli opposti e, in altre, si intrecciano. Sotto la definizione di *principio della natura segnica del personaggio*² Stara sintetizza la posizione teorica che nei personaggi non vede degli uomini di carta ma dei segni complessi, che possono essere compresi all'interno del codice che regola ogni singola arte. In questi termini non sono la natura o i legami di referenzialità con gli individui del mondo reale a costruire il fondamento della nozione di personaggio. Sotto l'etichetta di *critica dell'opacità* si raccolgono, quindi, le posizioni teoriche

² A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier Università, 2014, p.23.

che sviluppano questa concezione. Invece, sotto il nome *di critica della trasparenza*, vengono definiti gli orientamenti che privilegiano nel ragionamento *il principio della natura illusionistica del personaggio* che, al contrario, mette in risalto l'aspetto mimetico e l'illusione che cattura il lettore e gli fa credere che, dalle pagine, prenda vita una persona molto simile a lui.

All'interno di questo dibattito nel nostro lavoro scegliamo, quindi, di partire da una posizione teorica vicina all'elaborazione di Boris Tomaševskij nel saggio *La costruzione dell'intreccio*, dove definisce non solo l'eroe, ma anche il sistema, all'interno del quale prende senso questa nozione. Questo proprio perché la nozione di personaggio, che si intende in questo lavoro, non è quella illusionistica, di una persona da analizzare come fossimo psicologi, ma quella che vede, nel personaggio, un sistema di motivi o tratti che l'autore raccoglie sotto un nome al fine di sviluppare la narrazione della propria visione del mondo. In questo senso, quindi, il personaggio non è indipendente dal testo che ci racconta le sue gesta e ci consegna le sue parole, ma fa parte di esso come un elemento del codice, pertanto all'interno di esso deve essere studiato e in esso prende forma e significato.

Sembra quindi necessario, per rispondere alla nostra prima domanda, ribadire e specificare alcuni concetti, che bene mette in luce Tomaševskij nel saggio citato. In primis, egli appunta che, affinché una costruzione verbale sia un prodotto unitario, essa deve avere un *tema* che la unifichi e prenda forma man mano nel suo sviluppo. Possiamo quindi, con le sue parole, dire che il tema "è l'unità dei significati dei singoli elementi dell'opera"³, e che la sua scelta è l'operazione preliminare che l'autore deve fare con grande attenzione, perché da essa dipenderà l'intera struttura dell'opera, le singole parti che la comporranno e la futura relazione con il lettore. Infatti tale scelta rappresenta la prima clausola del contratto che l'autore va stipulando con il suo *lettore astratto*, obiettivo dell'autore sarà quello che il tema prescelto sia interessante per il lettore. Questo obiettivo può essere raggiunto, secondo Tomaševskij, ad esempio trattando temi di attualità, cioè quelli che rientrano nell'ambito degli interessi culturali del momento, avendo chiaro, però, che per attualità non si intende la mera rappresentazione del presente. L'interesse è determinato dalle condizioni storiche del momento in cui viene prodotta l'opera, cioè possono essere di interesse anche periodi storici passati o futuri, purché abbiano elementi collegabili con le contraddizioni vissute nel presente. La scelta può ricadere anche su quelli che

³ B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a.c. di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p.307

Tomaševskij chiama temi umani generali (l'amore, la morte, ecc.), ma, perché essi catturino il lettore, devono prendere corpo all'interno di un materiale concreto legato all'attualità.

Se quindi l'*interesse* è ciò che attira il lettore, questo non basta per trattenerlo nella rete che l'autore tesse. Egli dovrà anche continuamente stimolare la sua *attenzione*, che rappresenta quanto invece avvince. All'interno di questo concetto ha quindi grande rilievo l'aspetto affettivo del tema e Tomaševskij sottolinea puntualmente:

Le emozioni sono il mezzo principale per mantenere viva l'attenzione nei confronti dell'opera che le suscita. [...] In questo modo l'opera diventa attuale nel senso esatto del termine, poiché agisce sul suo pubblico evocando in esso emozioni che ne orientano gli impulsi. Sulla simpatia e l'avversione, su un giudizio di valore della materia considerata, si fonda la maggior parte delle opere poetiche.⁴

Con queste parole il filologo sovietico pone l'accento sull'importanza della funzione dell'emozione, strumento potentissimo, che deve essere ben maneggiato dall'autore sulle cui spalle ricade la responsabilità delle emozioni che egli suscita attraverso l'opera nel lettore.

[...] Il lettore deve essere orientato nella sua partecipazione affettiva e nelle sue emozioni. E' per questo motivo che il tema ha di solito un proprio colorito affettivo, provoca cioè simpatia o indignazione, e viene elaborato al livello valutativo. Non bisogna qui dimenticare che questo aspetto affettivo è insito nell'opera e non costituisce un contributo del lettore. Non ha senso discutere se un dato eroe (ad esempio Pecorin in Lermontov) sia positivo o negativo; va invece scoperto l'atteggiamento affettivo nei suoi confronti quale risulta dall'opera (anche se esso non corrisponde all'opinione personale del lettore).⁵

E' chiaro che queste riflessioni si pongono su un piano che è al di là delle questioni etiche o morali, che non sono qui in discussione, ma rivolgono l'attenzione all'utilizzo strumentale delle emozioni nel mantenere viva l'attenzione del lettore rispetto all'opera e con essa al messaggio di cui è portatrice. Infatti, a seconda della visione del mondo che vorrò veicolare e a seconda delle riflessioni su cui vorrò far soffermare il mio lettore, dovrò saper toccare le corde emotive giuste perché "è principalmente la componente della partecipazione emotiva a indirizzare l'interesse e a tener desta l'attenzione, quasi impegnando personalmente il lettore nello sviluppo del tema."⁶

⁴ *Idem*, p. 310

⁵ *Ibidem*

⁶ *Idem*, pp. 310- 311

Legato al concetto di tema va esaminato quello di *motivo*, che avrà un ruolo centrale nell'idea di personaggio, che in questo lavoro si propone. L'opera infatti se ha nel suo complesso un tema, ne ha anche uno per ogni sua singola parte, essa, cioè, può essere scomposta in sezioni minori, ognuna animata da un'unità tematica attorno alla quale si raccoglie il materiale verbale impiegato e in relazione con il tema generale. Procedendo nella scomposizione si arriva a delle *porzioni minime di materiale tematico* non più divisibili, il tema di ognuna di esse è detto da Tomaševskij motivo. Pertanto la struttura tematica del testo è data dalla combinazione dei vari motivi in esso presenti. Partendo quindi da questa prospettiva teorica si può definire la *fabula* come l'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali, mentre l'*intreccio* come l'insieme degli stessi nella successione e nei rapporti in cui essi sono dati nel testo. Rispetto a questo, il critico formalista divide in due tipi i motivi: *motivi legati*, propri della fabula, quelli che garantiscono la connessione tra i fatti narrati e non possono per ciò essere omessi; *motivi liberi*, importanti per l'intreccio, eliminabili senza recare danno alla connessione causale-temporale dei fatti, assolvono varie funzioni, ne sono un esempio le digressioni.

I motivi sono classificabili anche rispetto all'azione oggettiva in essi contenuta: come *dinamici*, quando trasformano una situazione (l'azione eroica, la svolta), o come *statici*, quando non mutano la situazione (descrizioni di luoghi e personaggi). I primi sono gli elementi centrali della fabula, i secondi possono essere in primo piano nell'intreccio.

Come si diceva precedentemente, il sistema dei vari motivi costituisce la struttura tematica del prodotto letterario, essi devono avere una certa *unità estetica* per garantire la sopravvivenza dell'opera. Diventa quindi centrale il concetto di *motivazione* sotto cui raccogliamo "il sistema dei procedimenti intesi a giustificare l'introduzione dei singoli motivi e dei loro complessi"⁷. Questo perché l'introduzione di un nuovo motivo o di un complesso di motivi deve apparire necessaria al lettore e quindi deve essere giustificata. I procedimenti utilizzabili sono diversi e possono essere classificati in tre categorie. Nel primo gruppo, che raccogliamo sotto il nome di *motivazione compositiva*, rientrano quei motivi funzionali e indispensabili allo sviluppo degli avvenimenti. Tra questi vanno annoverati gli oggetti (*accessori*), che non possono non essere utilizzati nella fabula, e le azioni dei personaggi (*episodi*), le cui conseguenze hanno ripercussioni sull'andamento dei fatti. La seconda categoria, definita *motivazione realistica*, mette in luce la necessità del verosimile, cioè ogni motivo introdotto deve essere adeguato alla situazione narrata. In particolare Tomaševskij sottolinea "Da ogni opera esigiamo una

⁷ *Idem*, p. 326

“illusione” elementare: per quanto essa possa essere convenzionale e artificiosa, la sua recezione deve essere accompagnata dalla sensazione che si tratti di avvenimenti reali”⁸. Con questo concetto secondo Stara il critico formalista lascia aperta la porta a un residuo illusionistico nella considerazione anche del personaggio, aspetto su cui torneremo al termine di questa sintetica panoramica dei concetti chiave per la formulazione della nozione di personaggio.

Si è detto, finora, che l’introduzione di un nuovo motivo deve essere il risultato di un compromesso tra l’illusione realistica, la tradizione letteraria e le esigenze compositive. Ma non tutto ciò che il mondo reale ci presenta può trovare posto nell’opera, viene necessariamente, applicata una discriminazione che ha la sua giustificazione sul piano estetico (*motivazione estetica*).

In queste pagine si è voluto puntare l’attenzione su quattro concetti chiave (*interesse, attenzione, motivo, motivazione*) per la definizione di personaggio che in questo lavoro si intende proporre, in modo da fugare ogni possibile incertezza sui termini. Si può quindi definire il personaggio come un insieme più o meno ricco di motivi, o meglio uno strumento in mano all’autore per introdurne uno o più all’interno del testo. Molto chiaramente Tomaševskij specifica

Esso è un risultato dell’organizzazione del materiale in un intreccio, e rappresenta, da un lato, un mezzo per collegare in serie i motivi, dall’altro un’incarnazione e personificazione della motivazione del loro collegamento.⁹

Il personaggio è quindi un alleato del lettore che deve orizzontarsi nella massa dei motivi proposti dalla fabula e organizzati nell’intreccio, perché facilita la loro classificazione. Esso rappresenta anche uno dei procedimenti attraverso cui l’autore può introdurli secondo le varie motivazioni prima esaminate.

Inoltre il personaggio è uno degli strumenti più potenti, in mano all’autore, per attrarre l’interesse del lettore e mantenere viva la sua attenzione nei confronti dell’opera e del suo messaggio. È proprio attraverso la partecipazione affettiva alle sorti dell’eroe, che il lettore rimane ancorato alle pagine. Ancora le parole di Tomaševskij sembrano chiarificatrici nell’illustrare questo punto:

⁸ *Idem*, p. 328

⁹ *Idem*, p. 340

I “tipi” positivi e negativi costituiscono un elemento indispensabile della struttura della fabula ed è la simpatia che nasce nel lettore verso gli uni e l’avversione per gli altri a determinare la sua partecipazione affettiva (“commozione”) agli avvenimenti narrati, il suo personale interesse per la sorte degli eroi.¹⁰

Questo rapporto affettivo però, come segnalato precedentemente, non nasce autonomamente nel cuore del lettore, ma è un dato dell’opera: è l’autore a indurre il lettore a provare simpatia o antipatia, al punto che potrebbe portare il lettore a sentire vicinanza a un personaggio il cui carattere nella vita reale troverebbe insopportabile se non riprovevole. Tale rapporto affettivo, funzionale al mantenimento dell’interesse e dell’attenzione, è quindi pertinente alla struttura del testo in quanto prodotto artistico. Di questo aspetto torneremo a parlare quando approfondiremo l’aspetto delle relazioni del personaggio sul piano del discorso con l’autore, il lettore e il narratore.

Tutti questi aspetti, tratti in gran parte dalla riflessione di Tomaševskij intorno all’eroe, ne mettono in evidenza un ruolo per nulla secondario, nonostante il loro formulatore sembri adombrare tale ruolo nella celebre frase “L’eroe non è affatto una componente indispensabile della fabula che, in quanto sistema di motivi, può benissimo fare a meno di lui e della sua caratterizzazione”¹¹. Tale necessità di rimarcare la posizione subordinata dell’eroe sembra trovare senso all’interno della battaglia ideologica in corso tra i ricercatori dell’Opojaz e i predecessori, nel tentativo dei primi di imporre, come principio di partenza per ogni analisi, la centralità dell’opera, come essa concretamente è data, rifiutando i metodi psicologici, filosofici o sociologici, che erano alla base della critica russa ed europea precedente e tradizionale. Nell’economia della sua riflessione, Tomaševskij, però, sembra ritagliare un grande spazio alla nozione di eroe, valorizzando la sua funzione all’interno della fabula, di fatto, da un lato dandogli il compito di catalizzatore dell’interesse e dell’attenzione del lettore e, dall’altro, di filo conduttore dei motivi introdotti nell’opera dall’autore via via per mezzo suo.

Per concludere questa prima definizione della nozione di personaggio, sembra importante ritornare su quanto sottolineato da Stara rispetto all’apertura del critico sovietico lasciata all’aspetto illusionistico del personaggio. Certamente essendo il concetto di eroe saldamente legato a quello di motivazione, essendo esso stesso un procedimento per l’introduzione dei

¹⁰ *Idem*, p. 339

¹¹ *Idem*, p. 340

motivi dell'opera, rispecchia anch'esso la classificazione che, delle motivazioni, prima abbiamo dato. Esso, quindi, può essere introdotto per necessità compositive e deve essere il prodotto del compromesso tra la tradizione letteraria e la richiesta di verosimiglianza che il lettore avanza ogniqualvolta apre un'opera. La funzione illusionistica dei personaggi del romanzo trova, quindi, due ragioni: da un lato essa è la giustificazione per l'inserimento in un'opera di un dato motivo e dall'altro risponde al compito del personaggio di strumento di attrazione del lettore. In fine anche il personaggio deve trovare una sua propria giustificazione sul piano estetico.

1.2 Caratterizzazione e tipi di personaggi

1.2.1 Caratterizzazione e sue modalità

Una volta definito cosa si intende con il termine *personaggio*, si cercherà di indagare il procedimento che ha, come fine, il suo riconoscimento e la sua differenziazione rispetto agli altri e che ne regola le relazioni. Tale procedimento è detto *caratterizzazione* e può essere definito, con le parole di Tomaševskij, come “il sistema dei motivi indissolubilmente legati ad esso, in senso più ristretto con tale termine si indicano solo i motivi che determinano la psicologia del personaggio, il suo *carattere*.”¹² Nel presente lavoro verranno indagati, sotto questa denominazione, sia i motivi che metteranno in luce l'interiorità dei personaggi analizzati, sia i motivi legati all'aspetto fisico e alle azioni da essi compiute.

L'elemento più immediato e semplice della caratterizzazione è l'assegnazione, da parte dell'autore, di un nome proprio al personaggio, con tale operazione vengono definiti quelli che, in termini bachtiniani, potremmo chiamare *contorno* e *orizzonte* del personaggio, perché con essa discriminiamo i motivi che designano il personaggio da quelli che entrano in relazione con esso. Con il primo termine, infatti, intendiamo il mondo materiale all'interno dell'opera d'arte rapportato all'eroe, ma tale rapporto non è dato dall'interno della sua coscienza ma dalla coscienza che lo osserva dall'esterno. Con il termine *orizzonte*, invece, viene designato il mondo materiale dal punto di vista della coscienza agente, su questo aspetto si tornerà a parlare quando affronteremo il concetto di punto di vista. Semplificando, potremmo dire che, attraverso il nome, proprio noi stacciamo dalla massa dei motivi, che costituiscono il materiale dell'opera, un complesso, più o meno ricco, che costituisce il personaggio. Del resto anche nel mondo reale l'assegnazione del nome nasce da un'esigenza da parte della comunità di definizione del singolo all'interno del sistema, storicamente tale tensione riceve poi

¹² *Idem*, p. 337

un'accelerazione nel mondo occidentale con lo sviluppo statale e la burocratizzazione della vita sociale e, quindi, una maggiore necessità di definizione. Chatman, nel suo *Storia e discorso*, sottolinea a proposito del nome proprio:

E' in un certo senso la localizzazione ultima della personalità, non una qualità ma un luogo delle qualità, il nome-narrativo che è dotato di qualità, cioè di aggettivi narrativi, ma non si esaurisce in esse. Anche quando suggerisce una qualità o le si conforma strettamente, cioè quando è onomatopeico o simbolico – Pecksniff, Volpone, Allworthy – non perde per questo il suo “resto prezioso”. [...] I nomi sono deittici, cioè indicatori, contrassegnati in modo definito, “(de-)finiti” o ritagliati da un infinito, ipostatizzati, e catalogati (anche se in modo minimo).¹³

Inoltre specifica che la narrativa non ha necessariamente bisogno di nomi propri in senso stretto, ma che tutti i deittici possono assolvere a questa funzione, dal pronome personale all'epiteto, al pronome dimostrativo, all'articolo determinativo. Raccogliendo, quindi, alcuni spunti anche dalla riflessione di Chatman potremmo concludere dicendo che il nome proprio, come qualsiasi deittico che ne assolva le funzioni di definizione e differenziazione, è il luogo dove si coagulano i motivi che discriminano un personaggio ai fini della caratterizzazione. A rimarcare la centralità, successivamente, vedremo proprio come il cambiamento del nome sarà la cartina tornasole del passaggio da personaggio tragico, epico e comico del passato al personaggio romanzesco.

Come si accennava in precedenza il complesso di motivi che si raccolgono nel personaggio può essere più o meno articolato. Nei testi più elementari è sufficiente anche un solo motivo per potergli addebitare le azioni necessarie allo svolgimento della vicenda ed ogni ulteriore caratterizzazione risulterebbe superflua nell'economia del testo. In opere più complesse, invece, all'eroe viene richiesta una ricchezza maggiore nei termini di un'unità psicologica verosimile, pertanto sarà fornito di tratti psicologici determinati e funzionali. E' chiaro che sarà proprio attraverso la caratterizzazione che l'autore susciterà nel lettore la simpatia e l'avversione per il personaggio, sua esca per tenere il lettore nella rete. Ma, volendo indagare la funzione della caratterizzazione, c'è di più: Stara riporta una riflessione tratta dalla *Retorica* di Aristotele in cui sottolinea che la caratterizzazione, cioè la comparsa dei personaggi nel discorso, serve ad aumentare il loro potere di convinzione e conclude dicendo che “la caratterizzazione è insomma un procedimento mediante il quale l'oratore cerca di provocare nei suoi ascoltatori un effetto

¹³ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 135-136

determinato”¹⁴. Essendo il romanzo un tipo di enunciazione, possiamo dire che, proprio attraverso la caratterizzazione dei personaggi, l'autore infonderà nei suoi lettori l'effetto che intende e sarà uno strumento importante nelle sue mani per rappresentare la sua visione del mondo e convincerli di essa.

Seguendo Tomaševskij, passiamo a distinguere le due modalità attraverso cui vengono fatti emergere i tratti del personaggio: *caratterizzazione diretta* e *caratterizzazione indiretta*. Nel primo caso, essa viene fornita esplicitamente dall'autore tramite il narratore o può emergere dai dialoghi degli altri personaggi, può anche essere offerta direttamente dalle parole del personaggio stesso ad esempio attraverso confessioni, diari o lettere. Nel secondo caso, invece, la caratterizzazione risulta dalle azioni e dai comportamenti dell'eroe. A volte essi vengono riportati all'inizio del testo durante l'esposizione, mentre vengono descritte le circostanze iniziali e i rapporti tra i personaggi, per presentare la situazione di partenza, ma anche proprio ai fini di introdurre la caratterizzazione. Il critico e filologo formalista, poi, presenta un caso particolare di caratterizzazione indiretta: le maschere, dove i motivi concreti si sono armonizzati con la psicologia del personaggio. In questa categoria vanno annoverate la descrizione fisica dell'eroe, il suo vestiario, l'arredamento della sua casa, il suo linguaggio, il nome stesso.

Tirando le fila possiamo quindi dire che la caratterizzazione del personaggio passa attraverso l'assegnazione di un nome proprio e viene costruita attraverso la descrizione del narratore, le parole degli altri personaggi, le parole pensate e dette dall'eroe stesso, le sue azioni e i suoi comportamenti. C'è un ultimo punto che, secondo la scrivente, è altrettanto centrale per la caratterizzazione e cioè le relazioni che il personaggio instaura o meno con gli altri nel testo. In ogni opera viene costruito dall'autore un sistema dei personaggi, dettato dai rapporti che essi sviluppano o meno, che può assumere le forme più svariate. La costruzione di tale sistema ad opera dell'autore, oltre a informare una parte consistente del testo, è anch'essa strumento di caratterizzazione.

Su questo aspetto ci soffermeremo in seguito, nel capitolo che tratterà le relazioni, che il personaggio intrattiene con gli *altri*, sia sul piano della narrazione sia sul piano del discorso.

1.2.2 Tipi di personaggi

Per tentare di tracciare una classificazione dei personaggi che possa essere utile come strumento di analisi sui testi concreti, proponiamo una prima riflessione volta a specificare la relazione

¹⁴ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier Università, 2014, p.56

che intercorre tra i personaggi appartenenti ad arti differenti. Questo perché spesso incontriamo trasposizioni di testi letterari in opere teatrali o cinematografiche, o vediamo differenti arti rappresentare uno “stesso” personaggio. Anche le opere scelte per essere sottoposte ad analisi in questo lavoro, ad esempio, sono state d’ispirazione per una resa filmica.

Rispetto a questa riflessione appare molto convincente la conclusione a cui approda Stara:

Ciascuna delle arti sembra avere i propri personaggi, a prescindere dalle differenze dei materiali con cui li crea, dai “radicali di presentazione” con cui il pubblico può entrare in contatto con loro; probabilmente non esiste arte che ne sia *assolutamente* priva.¹⁵

Se infatti i personaggi romanzeschi e quelli dell’epica, della commedia, della poesia, della tragedia hanno in comune il fatto di essere costituiti, usando un’espressione forsteriana, da “gruppi di parole”, i personaggi teatrali¹⁶ e cinematografici non lo sono solamente, come non lo sono necessariamente ad esempio i personaggi dei dipinti e della scultura. Prendendo a prestito i termini da Socrate si potrebbe dire che sul piano della *lexis*, cioè del modo di dizione delle favole, se identifichiamo in due poli opposti, tra i quali si sviluppa un *continuum*, il modo *diegetico*, che si svolge sotto lo stretto controllo del narratore, e il modo *mimetico*, cioè imitativo in cui la responsabilità della parola diretta è affidata ai diversi personaggi, si nota come il personaggio scenico è, per sua natura, posizionato verso l’imitazione, mentre il personaggio narrativo ha una più ampia gamma di variazioni.

In questo senso Stara suggerisce di definire la relazione che intercorre tra i personaggi delle varie arti non sotto il termine di *classe*, ma di *famiglia*, per mostrare come essi non condividano un solo tratto sempre presente, ma una serie di tratti che, essendo variamente distribuiti, possono essere presenti o assenti a seconda dei mezzi che le diverse arti utilizzano. Stara specifica:

I personaggi artistici mantengono una somiglianza di famiglia che permette di intuire l’unità del loro genere attraverso la modificazione delle varie specie, al di là delle differenze che li rendono fra loro profondamente diversi.¹⁷

¹⁵ *Idem*, p.13

¹⁶ Rispetto a questo Bachtin bene approfondisce le diverse relazioni che intercorrono tra autore, spettatore, eroe e attore nella creazione estetica in *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 66- 72

¹⁷ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier Università, 2014, p.14

In questo senso il rapporto tra i personaggi nelle diverse arti non si discosta molto da quello che in linguistica regola le diverse lingue raccolte in famiglie, caratterizzate da una serie di tratti riguardanti tutti i livelli della lingua, sebbene l'emergenza di essi sia diversa nelle singole.

Fatta questa prima specifica e avvertendo che il lavoro presente si concentrerà sull'analisi del personaggio romanzesco, passiamo ad altre distinzioni funzionali alla classificazione e all'analisi dei personaggi nei prodotti letterari.

Affrontiamo, quindi, la distinzione *tra personaggio principale*, o eroe, e *personaggi secondari*.

Nel primo caso, rifacendoci a Tomaševskij, ci riferiamo al personaggio a cui “è stato conferito il colorito affettivo più espressivo e vivace, quello le cui vicende sono seguite dal lettore con maggior tensione e attenzione, quello che ne suscita la partecipazione emotiva, ne provoca la gioia e il dolore”¹⁸, fermo restando che tali sentimenti sono indotti nel lettore dall'autore. In sintesi egli è la coscienza centrale dell'opera e potremmo dire che è il polo attorno al quale si accentrano i motivi necessari allo svolgimento della vicenda e alla resa della visione del mondo dell'autore. Con questo, però, non si intende che la sua caratterizzazione debba essere necessariamente articolata, anzi a volte sono proprio gli eroi dotati di pochi tratti distintivi a rimanere più impressi al lettore. I personaggi secondari, invece, che possono essere anch'essi costituiti da un solo motivo o da un complesso, all'interno del sistema del testo assolvono a varie funzioni di supporto alla vicenda, che vede come protagonista, appunto, l'eroe. Rispetto alla relazione che si sviluppa tra eroe, personaggi secondari e lettore, è interessante la riflessione sviluppata da Stara in riferimento al passaggio dal romanzo tradizionale, caratterizzato dalla focalizzazione zero e, quindi, dal narratore onnisciente, al romanzo a focalizzazione fissa o multipla, in cui la modalità del racconto passa attraverso uno o più personaggi. Secondo l'autore di *L'avventura del personaggio*, tra i personaggi primari e quelli secondari si tende a stabilire un'interdipendenza funzionale non più spiegabile solo in termini di contenuto, perché la presenza di un personaggio che assolve il ruolo di focalizzatore, specie se esso è il protagonista dell'opera, richiede al sistema dei personaggi un bilanciamento e una ridefinizione dei ruoli tale da assegnare ai personaggi secondari il compito di aiutanti del lettore. Se, infatti, nel romanzo tradizionale il narratore onnisciente ci garantiva un'osservazione del protagonista dall'interno e dall'esterno, nella narrazione a focalizzazione ristretta questo privilegio lo abbiamo perso e,

¹⁸ B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a.c. di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 339

per avere una sua rappresentazione dall'esterno, sarà necessaria la presenza degli altri personaggi. Pertanto utilizzando il termine, coniato da Henry James, *ficelles* Stara specifica che

Saranno “amici del lettore” perché serviranno a compensarlo dei tanti privilegi persi che la scomparsa del narratore onnisciente gli ha fatto perdere, e dei sacrifici che la focalizzazione ristretta richiede alle sue possibilità di comprensione. Le *ficelles* dovranno riferirgli informazioni essenziali, senza le quali la figura stessa posta al centro della narrazione rimarrebbe per lui in gran parte opaca e invisibile¹⁹

Walter Harvey, nel suo *Personaggio e romanzo* del 1965, distingue tre tipi di personaggi. Ci sarebbero da un lato i protagonisti, dall'altro le comparse, che rappresentano solo delle rotelle nel meccanismo dell'intreccio, e un terzo gruppo intermedio a sua volta suddiviso in due: *ficelles* e *cards*. Se alle prime vanno attribuiti i compiti ausiliari individuati da James, le seconde rappresentano, nel testo, i caratteri convenzionali che però si avvicinano a quello che Forster chiama *flat characters*, su cui torneremo a breve.

In particolare va osservato che ci sono opere che affidano il ruolo di personaggio accentratore dei motivi necessari allo svolgimento della vicenda ad un solo eroe, su cui l'autore attira i riflettori per tutta la durata della narrazione, o per tramite di un narratore esterno, o di uno o più narratori interni, o affidando all'eroe stesso tale compito. Ci sono però altre opere dove, invece, questo ruolo viene assegnato a una pluralità di personaggi le cui vicende vengono seguite durante lo sviluppo del testo, che sarà proprio costituito dall'intrecciarsi di esse. Anche seguendo questa seconda strada, l'autore ha a sua disposizione differenti procedimenti per la rappresentazione della vicenda, la cui narrazione può essere consegnata tanto al tradizionale narratore onnisciente, che saldamente lega i destini dei vari personaggi in azione nel testo, tanto può risultare dall'alternarsi e rincorrersi delle voci e dei punti di vista di diversi personaggi. Sulla questione del punto di vista in relazione ai personaggi e al narratore torneremo in seguito quando verrà trattato l'argomento delle relazioni tra i personaggi e gli altri elementi del patto narrativo. Qui sembrava importante soffermarsi su questi due tipi di romanzo che potremmo definire: mono eroico e poli eroico. Pensando ai romanzi presi in considerazione in questo lavoro, si possono distintamente vedere i due tipi in azione: il primo nel *Metello*, il secondo in *Cronache di poveri amanti*. Va precisato che il secondo tipo di romanzo, ora identificato, rimanda a quanto chiamato da Testa *narrazione policentrica*, su cui verrà approfondito quando sarà presentata la sua riflessione sul *personaggio assoluto* e il *personaggio relativo*.

¹⁹ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier Università, 2014, p.164

Un'altra distinzione su cui soffermarsi è quella, introdotta da Forster nel suo *Aspetti del romanzo* del 1927, tra personaggi piatti (*flat*) e personaggi tondi (*round*). Mentre i primi sono costruiti su un'unica qualità che ne rappresenta la cifra di riconoscimento, i secondi vengono costituiti da più elementi, anche in contrasto tra loro, ed hanno la capacità di modificare la propria natura nel corso del testo sorprendendo il lettore. Forster sottolinea la necessità della compresenza dei due tipi in un buon romanzo. Una simile distinzione viene introdotta anche da Tomaševskij, sempre nel saggio del 1925 *La costruzione dell'intreccio*, dove segnala che dai procedimenti di caratterizzazione risultano due tipi fondamentali di caratteri. Il primo viene definito *costante* e la sua prerogativa è quella di rimanere identico per tutto il corso della fabula; il secondo viene chiamato *mutevole* e durante lo svolgimento della narrazione si trasforma. In questo secondo caso gli elementi della caratterizzazione sono parte integrante della fabula e la trasformazione stessa del carattere del personaggio costituisce un mutamento della situazione, cioè dei mutui rapporti tra i personaggi in un determinato momento.

Possiamo quindi dire ai fini della nostra classificazione, mirante a selezionare gli strumenti di indagine per analizzare la costruzione dei personaggi nelle opere narrative, che esistono due tipi distinti di personaggio. Un primo tipo costruito su un solo motivo rimane identico a sé stesso durante l'intera narrazione, un secondo tipo costituito da un complesso di motivi, anche in opposizione tra loro, che cambiano durante lo sviluppo della fabula. Va precisato che entrambi possono assolvere al ruolo di personaggi principali, come possiamo trovare entrambi i tipi tra i personaggi secondari. Andiamo quindi a definire il sistema dei personaggi di un'opera come il complesso delle relazioni che intercorrono tra i vari personaggi presenti, identificati a seconda del loro ruolo come protagonisti, secondari e comparse. Essi poi, a seconda della complessità e della mutevolezza dei motivi di cui sono costituiti, possono essere definiti piatti e costanti o rotondi e mutevoli.

Come in parte suggerito da Tomaševskij, basata sulla costruzione mutevole dell'eroe principale è quella tipologia romanzesca nota come *romanzo di educazione*. Su questo tema Michail Bachtin ci offre un prezioso contributo nel lavoro del 1936-1938 *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, dove elabora una classificazione storica del romanzo secondo il principio di costruzione dell'immagine dell'eroe principale, specificando che un determinato principio di organizzazione formale dell'eroe si rispecchia in un determinato tipo di intreccio ed è legato a una concezione del mondo. Secondo l'idea di Bachtin il primo tipo è il *romanzo di peregrinazioni* dove

L'eroe è un punto in movimento nello spazio, privo di caratteristiche sostanziali e di per sé non collocato al centro dell'attenzione artistica del romanziere. Il suo movimento nello spazio, cioè le peregrinazioni e in parte le avventure (che hanno soprattutto il valore di prove) permettono allo scrittore di mostrare e illustrare la varietà spaziale e statico-sociale del mondo (paesi, città, culture, nazionalità, vari gruppi sociali e le loro specifiche condizioni di vita).²⁰

In questo tipo di romanzo il tempo non ha senso sostanziale ed è privo di precisazioni storiche, come il mondo circostante anche l'immagine dell'uomo è statica e non può conoscere sviluppo. Il secondo tipo è il *romanzo di prove* costituito appunto dallo snodarsi delle prove che l'eroe deve sostenere per dimostrare la sua fedeltà, il suo coraggio, le sue virtù. L'eroe qui "è dato come bell'e pronto e immutabile. Tutte le sue qualità sono date fin dal principio e nel corso del romanzo sono soltanto sottoposte a verifica e messa alla prova."²¹ Questo tipo di romanzo è privo di misuratori reali del tempo e di una coloritura storica determinata, esso comincia dove inizia la digressione dal normale corso sociale e biografico della vita dell'eroe e termina con il ritorno ad esso. A differenza di quello di peregrinazioni, al centro del romanzo qui c'è l'eroe, il mondo e i personaggi secondari sono lo sfondo su cui egli si muove, ma tra essi non c'è interazione: il mondo non muta l'eroe come egli non agisce su esso.

Bachtin identifica il terzo tipo con il nome *romanzo biografico* che, al contrario dei due tipi precedentemente descritti, non si sviluppa come una digressione dal corso normale della vita, ma si costituisce sui canonici momenti importanti della vita dell'eroe (nascita, infanzia, giovinezza, matrimonio, ecc.). Ulteriore differenza, con i tipi precedenti, sta nel fatto che qui il tempo biografico è ovviamente incluso nel tempo storico, ogni vita non può essere rappresentata al di fuori della sua epoca, perciò avremo un maggiore riflesso realistico della realtà. Inoltre il mondo rappresentato e i personaggi secondari non rimangono sullo sfondo, ma acquistano un rapporto sostanziale con la totalità vitale dell'eroe. Anche in questo caso, però, troveremo l'eroe privo di uno sviluppo, ciò che cambia è la sua vita, l'unico mutamento ammesso è la crisi e la rinascita del personaggio principale. Va notato che egli non viene eroicizzato ma vengono presentati sia i suoi tratti positivi che quelli negativi, essi però sono dati all'inizio della narrazione e rimangono tali fino alla fine.

²⁰ M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1968, p. 195

²¹ *Idem*, p. 197

Possiamo quindi concludere che questi tre tipi di romanzo sono accumulati e caratterizzati dalla presenza del forestiero personaggio piatto o, per dirlo con Tomaševskij, del personaggio costante. Al contrario il quarto e ultimo tipo indagato da Bachtin è dominato, utilizzando le sue parole, dall'uomo in divenire, rappresentante della nostra categoria di personaggio tondo o mutevole, e viene chiamato il *romanzo di educazione*.

Se quindi nei tipi precedenti di romanzo, che Bachtin sostiene essere la maggioranza, l'eroe rappresenta la costante nella formula narrativa e tutte le altre grandezze (spazio, tempo, destino ecc.) ne sono le variabili, è il movimento della vita dell'eroe immutabile ad essere il contenuto dell'intreccio, non il carattere del personaggio. Il romanzo di educazione invece

dà l'immagine dell'uomo in divenire. In opposizione all'unità statica qui si dà l'unità dinamica dell'immagine dell'eroe. Anche l'eroe e il suo carattere diventano *variabili* nella formula di questo romanzo. Il mutamento dell'eroe acquista *significato d'intreccio* e quindi tutto l'intreccio del romanzo viene ripensato e ristrutturato in modo radicalmente diverso.²²

All'interno però di questa categoria Bachtin individua 5 tipi a seconda della misura in cui il tempo storico reale viene padroneggiato. In primis, egli identifica due tipi di divenire dell'uomo, che definisce ciclici. Nel primo caso viene mostrato il cambiamento dell'uomo nel suo cammino dall'infanzia alla vecchiaia illustrandone i mutamenti del carattere, la sua ciclicità è dovuta al ripetersi di questo sviluppo in ogni vita. Il secondo caso, anch'esso legato all'età, ripercorre il divenire dell'uomo dall'idealismo giovanile alla saggezza e al praticismo della vecchiaia. In questo tipo di romanzo il mondo e la vita vengono interpretati come una scuola obbligatoria per ogni essere umano.

Il terzo tipo di romanzo del divenire è rappresentato da quello biografico, al contrario dei due tipi precedenti, qui il divenire dell'uomo è segnato non da fasi comuni a tutti, ma da fasi individuali e irripetibili per ognuno: creandosi il destino dell'uomo si crea il suo carattere.

Alla base del quarto tipo, identificato da Bachtin come romanzo didattico-pedagogico, c'è appunto un'idea pedagogica e in esso è raffigurato il processo educativo.

Nell'ultimo tipo di romanzo del divenire dell'uomo egli è inscindibilmente legato al divenire storico. Mentre nei tipi delineati prima la trasformazione dell'uomo avveniva sullo sfondo di un mondo immutabile, che, se mai, è punto di riferimento per il suo sviluppo, che ha carattere

²² *Idem*, p. 208

privato, in quest'ultimo tipo di romanzo, invece, l'uomo diviene insieme al mondo. Bachtin specifica:

Egli non è più all'interno di un'epoca, ma al confine di due epoche, nel punto di passaggio dall'una all'altra. Questo passaggio si compie nell'uomo e per il suo tramite. Egli è costretto a diventare un nuovo, mai visto tipo d'uomo. [...] L'immagine dell'uomo in divenire comincia a superare qui il suo carattere privato (s'intende, entro certi limiti) ed entrerà nella sfera *spaziosa*, totalmente diversa, della realtà storica. È questo l'ultimo tipo, quello realistico, del romanzo del divenire.²³

Sebbene l'utilizzo del termine "uomo" all'interno di questa classificazione di romanzi, indagati rispetto alla tipologia di personaggio che li abita, sembri a volte un po' forviante, l'impalcatura costruita da Bachtin risulta molto stabile e utile per l'indagine che in questo lavoro ci proponiamo. Questo perché bene mette in luce il legame, che unisce la visione del mondo dell'autore alla sua scelta del tipo d'intreccio e a quella di un dato tipo di principio organizzativo formale del personaggio. Nello specifico, gli elementi, emersi in questa sintetica panoramica, saranno efficaci quando tratteremo il *Metello* di Pratolini.

Sempre sul realismo in letteratura, connesso alla mutevolezza dei personaggi, si interroga Erich Auerbach nel primo capitolo di *Mimesis*. Infatti, nel testo *La cicatrice d'Ulisse*, il critico tedesco mette a confronto due stili, quello omerico e quello dell'Antico Testamento, che, nella loro contrapposizione, costituirebbero due tipi fondamentali che eserciteranno grande influenza nella rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale. In particolare l'autore così sintetizza le caratteristiche dello stile omerico, ben lontano da quello classico che, successivamente, svilupperà la separazione degli stili e, quindi, relegherà la quotidianità al comico: "descrizione particolareggiata, luce uguale, collegamenti senza lacune, espressione franca, primi piani, evidenza, limitazione per quanto è sviluppo storico e problematica umana"²⁴. Mentre, per descrivere lo stile dell'Antico Testamento, parla di "rilievo dato ad alcune parti, oscuramento di altre, stile rotto, suggestione del non detto, sfondi molteplici e richiedenti interpretazione, pretesa di valore storico universale, rappresentazione del divenire storico e approfondimento del problematico"²⁵ Ciò che preme mettere in luce in questo lavoro, tra le differenze evidenziate da Auerbach, è che tali stili comportano una differente costruzione

²³ *Idem*, p. 210

²⁴ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Torino, Einaudi, 2004, p. 28

²⁵ *Idem*, p. 28

dei personaggi. Gli eroi omerici vengono descritti dettagliatamente, diventano rappresentativi di una serie di tratti racchiusi negli epiteti che li disegnano, le loro passioni sono tutte manifeste nei discorsi e nelle azioni che compiono, ma scarso o nullo è lo spazio per un loro divenire, la loro caratterizzazione interiore e fisica è piuttosto fissa, con le parole del critico “la molteplicità della vita psichica appare in Omero soltanto nel succedersi e nell’alternarsi delle passioni [...] osservandoli possiamo rallegrarci nel constatare come godano questa loro vita in atto, saporosa e colorita, leggiadramente nei loro costumi, nel paesaggio, nelle cure quotidiane.”²⁶ Al contrario gli eroi biblici, sebbene rappresentanti della volontà divina, sono fallibili, spesso in preda alle disgrazie e alle umiliazioni volute per loro da Dio che continuamente li plasma. “Essi sono assai più soggetti a uno sviluppo continuo assai più gravati dalla storia della propria vita e hanno un’impronta individuale più profonda che gli eroi omerici”²⁷. Insomma riprendendo in mano gli strumenti d’analisi, che abbiamo definito finora, possiamo sintetizzare dicendo che Auerbach identifica due stili fondamentali per lo sviluppo del realismo nelle opere letterarie, questi due stili rispecchiano due concezioni del mondo diverse e generano nei loro prodotti letterari personaggi diversi. Nel caso degli eroi omerici, la loro caratterizzazione verterà su pochi motivi, che rendano il personaggio immediatamente riconoscibile e verranno introdotti nel testo attraverso la caratterizzazione indiretta (le azioni dell’eroe) e la caratterizzazione diretta (le parole dell’eroe, quelle degli altri personaggi, quelle del narratore). Per la maggior parte dei casi, si tratterà di personaggi piatti e costanti, mentre quelli mutevoli saranno pochi numericamente e il loro cambiamento sarà dato dal susseguirsi di motivi. Al contrario tra gli eroi biblici si conterà un maggior numero di personaggi mutevoli, caratterizzati dalla coesistenza, nello stesso momento, di motivi contrapposti. Ciò che quindi distingue questi due tipi e ci tornerà utile nella parte applicativa di questo lavoro è proprio la problematizzazione della rappresentazione umana, resa a livello letterario in un caso come successione di motivi giustapposti, ciò equivale a una minore o scarsa problematizzazione, nell’altro caso come compresenza di motivi contrapposti e ciò equivale ad una maggiore problematizzazione.

1.3 L’eroe dell’epos, l’eroe del *novel*, l’eroe del mondo infranto

Dopo aver definito cosa si intende con la nozione *personaggio*, dopo aver analizzato i procedimenti per la sua caratterizzazione e aver distinto alcuni tipi di eroe, ora si procede

²⁶ *Idem*, p. 15

²⁷ *Idem* p. 20

ripercorrendo sinteticamente alcune sue fasi di caratterizzazione che risultano più significative relativamente al parallelo modificarsi del genere letterario ospitante.

In primis, sembra utile distinguere, all'interno dei personaggi costituiti da "gruppi di parole", tra gli eroi dell'epos e quelli della prosa quotidiana. Mazzoni nel suo *Teoria del romanzo* bene sintetizza la riflessione di Hegel proposta nelle *Lezioni di Estetica* su questa metamorfosi. Gli eroi dell'epos sono, a suo avviso, *autonomi e universali*: autonomi perché la loro azione non esprime un'abitudine o una legge, ma è un *primum*; sono universali perché la loro azione esprime valori collettivi. I personaggi della prosa, invece, secondo Hegel sono *dipendenti e particolari*: sono dipendenti nel senso che esistono all'interno di un ambiente che li condiziona e li definisce; sono particolari perché rappresentano solo un frammento particolare dell'intero, le loro azioni non cambiano il destino della comunità, ma condizionano solo la sfera privata del personaggio. Per chiarire, Mazzoni riporta un passaggio di Hegel tratto dall'*Estetica*

L'individuo, come appare in questo mondo della prosa quotidiana, non è attivo in base alla propria totalità, e può essere compreso non in base a se stesso, ma a ciò che è altro. Infatti l'uomo singolo viene a dipendere da influenze esterne, leggi, istituzioni statali, rapporti civili, che egli già trova, e a cui deve piegarsi.²⁸

Chiaramente questa differenza rispecchia le diverse società rappresentate nelle opere, nate all'interno di contesti socio-economici molto diversi. Mentre gli eroi dell'epos si muovono in una società organica e comunitaria, segnata dalle gesta dei sovrani, gli eroi romanzeschi sono inseriti in una società disorganica, amministrata e verrebbe da aggiungere individualistica, in cui la storia è data dallo sviluppo delle contraddizioni antagonistiche tra gli Stati e tra le classi all'interno delle logiche economiche della capitalismo. Mazzoni sintetizza:

Nell'età eroica, pochi individui straordinari agiscono a nome di tutti; nel mondo della prosa, ogni persona agisce per scopi personali e la vita è governata da abitudini, leggi e istituzioni che danno, alle gesta dei singoli, un significato esclusivamente particolare.²⁹

Vediamo, quindi, che sono due gli aspetti che segnano lo spartiacque tra questi due tipi di personaggi: da un lato gli eroi dell'epos sono individualità universali che con il loro agire determinano la legge, mentre nei personaggi romanzeschi l'eccezionalità è indebolita; dall'altro

²⁸ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 272

²⁹ *Ibidem*

lato, rifacendosi alla teoria della divisione degli stili, gli eroi della tradizione classica appartengono all'universo del sublime, mentre i personaggi agiscono nel comico e anzi ibridano il sublime e il comico fino a farli, addirittura, convivere nello stesso "corpo", dando esempio di una commistione degli stili che, in epoca classica, era inconcepibile. Parafrasando Stara, potremmo dire che il mondo in cui sono immersi gli eroi romanzeschi è quello in cui l'individuo è oppresso da una società che possono contrastare solo in due modi: o scegliendo la distanza, rinchiudendosi nell'interiorità che porterà, alla lunga, al ripiegamento su sé stessi; o scegliendo la collisione, la rivolta contro il sistema, che li rende prigionieri.

In seguito Stara, nella sua riflessione sulla metamorfosi tra un tipo e l'altro, riprende la proposta avanzata da Ian Watt, nel suo volume del 1957 *Le origini del romanzo borghese*, dove mette bene in luce i principali procedimenti narrativi del romanzo, collegandoli all'ascesa della classe borghese e al consequenziale ampliamento del pubblico dei libri. In particolare per ricostruire l'immagine "dell'uomo" romanzesco, il critico italiano riprende da quello inglese cinque figure che vanno a incidere o sul livello della narrazione, o su quello del discorso, o su entrambi. La prima figura indagata si sviluppa sul piano della narrazione e viene definita *abolizione dell'eccesso di realtà*: sta a significare che i personaggi sono costruiti assolutamente simili al vero, tanto da confondere il lettore non professionista. La seconda figura, in equilibrio tra il piano della narrazione e quello del discorso, viene detta *denegazione romanzesca*: nel romanzo, per la prima volta nella storia della narrativa, hanno legittimità personaggi provenienti dalle classi più povere della società, ma il resoconto della loro vita e le loro parole vengono sottoposte alla censura dell'autore stesso. Tale compito di mediatore viene affidato al narratore. La terza figura, *presentazione della particolarità realistica*, incide, sul piano del discorso, come le due che successivamente descriveremo. Rispetto a questa, la riflessione di Watt parte dai nomi propri, argomento su cui ci siamo soffermati anche precedentemente. Mentre i nomi degli eroi dell'epos assumono un valore simbolico, i nomi dei personaggi romanzeschi ne sono privi. Questa mancanza, insieme all'introduzione dell'uso del cognome, li rende più vicini alla realtà del lettore. Piano piano il personaggio acquisisce sempre più motivi realistici. La quarta figura, che Stara definisce *l'indiscrezione romanzesca*, mette in luce la facoltà del lettore di romanzi di osservare i personaggi alternativamente da fuori e da dentro, questa libertà di movimento è tale che molti autori concentrano la loro lente più sui motivi che vanno a caratterizzare l'intimità dei personaggi. Ultima figura affrontata da Stara è quella che passa sotto il nome di *ipercausalismo o onnipotenza dei pensieri*. Con essa si intende la tendenza del romanzo a dare eccessiva importanza alla coerenza complessiva delle azioni dei personaggi. A costituire il

punto di partenza per ogni sviluppo dell'intreccio, devono essere l'esperienza pregressa del personaggio e il suo carattere attuale (passioni, ideologia, stati d'animo, sentimenti). Tale eccessiva ricerca di coerenza trascinerà il personaggio verso un nuovo tipo di incredibilità.

Se, quelle descritte, sono le componenti che caratterizzano, sul piano della narrazione e su quello del discorso, il personaggio romanzesco dal suo esordio, vediamo che i motivi che lo compongono non rimangono stabili fino ad oggi. Questi vengono indagati di Stara nelle posizioni sviluppate all'interno del dibattito critico, che si fa più ricco e consapevole sul finire dell'800 e in età contemporanea. Egli indica in tre linee la ricostruzione dell'idea di personaggio susseguita allo tsunami che ha attraversato il genere romanzesco dalla metà dell'800 all'età contemporanea. Infatti, all'interno di questo arco di tempo, il romanzo e i suoi personaggi sono dovuti passare al vaglio della Storia, un storia che ha visto, dal 1848 in poi, sempre più un protagonismo delle masse, il cui orizzonte si andava separando dalle aspirazioni della nuova classe borghese in ascesa, nel cui alveo il romanzo aveva tratto le sue origini. Una storia che ha anche conosciuto l'orrore e le barbarie dei due conflitti mondiali, avvenimenti che, con i corpi, hanno deflagrato anche l'idea dell'uomo e del soggetto. Ovviamente ne hanno subito una forte influenza anche il genere romanzesco e i suoi protagonisti, che hanno per compito quello di offrire al lettore la rappresentazione della visione del mondo e dell'uomo del proprio autore.

Come si diceva, Stara individua in tre linee di ricostruzione la reazione del romanzo alla catastrofe che si è abbattuta sul genere e che ha messo a dura prova secondo la critica lo stesso statuto del personaggio. La prima linea proposta dal critico italiano è quella che chiama *linea del percepire* e così definisce:

Fare del personaggio il centro di percezione privilegiato del romanzo, delegando ad esso molte delle mansioni che erano appartenute al narratore, comporterà nel corso del Novecento l'approfondirsi di una prima *linea* di modificazione della sua fisionomia tradizionale da mettere sotto il segno, per riprendere ancora la terminologia di Genette, della "modalità": diventerà necessario insomma riscrivere gli estremi di quel *contratto narrativo* che dal Settecento, fin oltre la metà dell'Ottocento, aveva tenuto distinte, come abbiamo visto, le responsabilità del narratore da quelle del personaggio rispetto alla storia raccontata.³⁰

Lungo questa linea, anche sul piano linguistico, la tradizione verrà innovata con l'introduzione di strumenti come il *flusso di coscienza* e la *focalizzazione ristretta* che vanno a minare le articolazioni sintattiche del discorso per rendere l'immediatezza del pensiero e della percezione

³⁰ A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier Università, 2014, p.161

di singoli personaggi, resi sempre più evidentemente strumenti funzionali. Infatti, nella battaglia critica tra il prevalere dell'aspetto illusionistico (mimetico) e quello costitutivo-funzionale (diegetico), se i primi proponenti di questa linea, come James, cercavano un equilibrio, nello sviluppo di tale linea il personaggio verrà considerato un "effetto testuale" da analizzare attraverso la scomposizione dei suoi "mezzi costitutivi".

La seconda linea di dissoluzione del personaggio tradizionale del *novel*, detta *linea dell'agire*, mette in crisi una delle figure caratterizzanti l'eroe romanzesco che prima abbiamo chiamato *ipercausalismo o onnipotenza dei pensieri*. Infatti, quello che viene messo in dubbio è la causalità diretta che metteva in relazione le varie azioni del personaggio tra loro ed esse con la sua interiorità. Nel *novel*, come aspetto caratterizzante rispetto al *romance*, c'è proprio una richiesta di verosimiglianza, una logica generale governata dai nessi di causa-effetto che da un lato bandiva le risoluzioni arbitrarie dell'intreccio e dall'altro garantiva anche una coerenza del personaggio rispetto ai suoi comportamenti e alle sue parole. Messo in crisi questo nesso, che da Aristotele a Hegel si era mantenuto saldamente, si presentano due alternative: la prima tutta rivolta all'interiorità, dove la narrazione ha come unico sviluppo lo scavo nell'intimità del personaggio che cercherà così di ricostruire una conoscenza di sé stesso per arrivare a teorizzare l'impossibilità dell'azione. La seconda alternativa, invece, è tutta rivolta all'azione: l'aspetto illusionistico sarà eliminato in favore di un personaggio la cui vita interiore è stata annullata e che è ufficialmente messo al servizio dell'intreccio. Il lettore potrà osservarlo solo dall'esterno e la carica di complicità tra i due è cancellata per cedere il passo ad un'osservazione oggettiva da parte del lettore dell'agire del personaggio.

La terza linea, di cui ci parla Stara, è quella definita *linea dell'essere*, che mette al centro della sua ricerca il nuovo legame profondo che unisce l'autore e i suoi personaggi. All'interno di questa, nel Novecento, prendono consistenza due orientamenti: il primo cercherà di ripristinare l'aspetto illusionistico del personaggio attraverso l'introduzione di elementi ricavati dalla biografia dell'autore con lo scopo di ridare verosimiglianza agli occhi del lettore alla formula compositiva tradizionale. Il secondo orientamento, opposto al primo, cercherà di dare consistenza al nuovo patto narrativo tra autore e lettore attraverso la costruzione di personaggi che, rifiutando l'autobiografismo, si svilupperanno su una base di esperienze e di vissuto dell'autore, ma rimanendo, distinti da esso, sul piano della finzione.

All'interno delle tre linee ora esposte, Stara inserisce le posizioni dei vari critici e autori che si sono resi protagonisti del dibattito in merito alla nozione del personaggio tra la fine dell'Ottocento e il Novecento. Le posizioni si rivelano molto diversificate anche all'interno

della stessa linea, offrendo molteplici strade per ripercorrere la storia di questa nozione. Ciò dimostra quanto essa sia viva, proprio perché soggetta al mutamento dovuto allo sviluppo delle contraddizioni storiche e al dibattito che ne deriva, solo la stasi decreta la morte di un'idea, di una lingua, di una nozione.

Capitolo 2

Relazioni

Il capitolo precedente ha tentato di tracciare una definizione della nozione di personaggio e si è soffermato su una sua classificazione. In questo, invece, sarà al centro la relazione che esso instaura, sia sul livello della narrazione, che su quello del discorso, con l'altro. Andremo quindi a sviluppare, inizialmente, una riflessione sul sistema dei personaggi, che rappresenta, sul livello narrativo, la relazione dell'eroe con l'altro. In seguito, si cercherà di indagare il rapporto che lega, sul piano del discorso, il personaggio con l'autore, il lettore e il narratore.

2.1 L'eroe e la relazione con l'*altro* sul piano della narrazione: i personaggi in sistema

Precedentemente, abbiamo identificato il sistema dei personaggi di un'opera come il complesso delle relazioni che intercorrono tra protagonisti, personaggi secondari e comparse. Tracciando la resa grafica di tale sistema, i risultati sarebbero diversissimi per ogni opera che sottoporremo ad analisi, come vedremo anche con i testi scelti per la parte applicativa di questo lavoro. L'individuazione del sistema che regola le relazioni dei personaggi è un momento d'analisi molto importante, perché esso informa buona parte dell'opera, in esso ritroviamo i legami tra i motivi, di cui i singoli personaggi sono costituiti. Inoltre le relazioni, che gli eroi sviluppano o meno, sono strumenti di caratterizzazione e quindi fondamentali da indagare nel lavoro qui proposto.

È proprio Tomaševskij a evidenziare la centralità della relazione tra i personaggi nella costituzione stessa della favola. Egli, infatti, sostiene che essa si sviluppa grazie all'introduzione, nella narrazione, di una serie di personaggi collegati tra loro da relazioni di vario tipo e sono proprio queste, in ogni momento, a determinare una *situazione*. La più tipica vede personaggi diversi desiderare la trasformazione della situazione in modo diverso. Quindi si può dire che la favola è formata dai passaggi da una situazione all'altra e che essi vengono realizzati o attraverso l'introduzione di un personaggio o con la sua uscita di scena o con il mutamento dei rapporti tra i personaggi. Tomaševskij in merito specifica che

ogni situazione è caratterizzata da un contrasto d'interessi, da una *collisione* e lotta tra i personaggi. Lo sviluppo dialettico della *favola* è analogo a quello dei processi storico-sociali, nei quali ogni nuova fase storica si determina come il risultato della lotta di

gruppi sociali in quella precedente e al tempo stesso come il campo in cui si scontrano gli interessi dei nuovi gruppi, dai quali è formata la “struttura” sociale esistente. Al contrasto degli interessi e alla lotta tra i personaggi corrisponde la ripartizione di questi ultimi in gruppi, ognuno dei quali porta avanti contro gli altri una propria tattica particolare. Lo scontro condotto è detto *intrigo*, ed è tipico del genere drammatico.³¹

Lo sviluppo dell'intrigo, quindi, porta all'eliminazione di una contraddizione e allo svilupparsi di nuove. Se una situazione contenente contraddizioni mette in moto la fabula, perché è impensabile la prolungata coesistenza delle due parti in lotta, una situazione di conciliazione non provoca movimento e quindi rappresenterà la fine della narrazione, cioè quello che viene chiamato *scioglimento*. È chiaro che, nei romanzi psicologici, in cui abbiamo al centro della narrazione i moti interiori di un unico personaggio, saranno i suoi sentimenti, i suoi istinti e riflessioni ad occupare il ruolo attribuito ai personaggi, nello sviluppo delle contraddizioni, appena descritto.

Chiarita la centralità del sistema che regola le relazioni tra i personaggi nelle opere, sembra utile trattarne due tipi, introdotti da Enrico Testa nel suo *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, che si costituiscono proprio in base alla loro capacità o meno di sviluppare relazioni. La proposta di Testa sembra particolarmente convincente perché complessiva. Infatti, il *personaggio assoluto* e il *personaggio relativo* determinano le modalità e lo sviluppo dell'intera narrazione che li ospita, diventando delle chiavi per comprenderne il principio organizzatore del materiale, oltre ad offrire un'interpretazione degli sviluppi del romanzo novecentesco, investigato proprio attraverso la lente del personaggio. Quindi, entrando nel merito della riflessione di Testa, su questa scena, in chiara antitesi con gli eroi del secolo precedente, si affrontano due tipi opposti che rappresentano più due poli d'attrazione che due realtà stabili. Andando a identificare i tratti del personaggio assoluto, Testa afferma che esso è caratterizzato

per una sostanziale assenza di evoluzione o, comunque di mutamento; per una passionale aspirazione al vero a scapito di qualsiasi altro valore; e per un'exasperazione della soggettività, la quale ha sul piano compositivo, per suo obiettivo estremo la forma del monologo. Alla base di tutti questi aspetti si può collocare il suo tragico e ostentato dissidio con la realtà.³²

³¹ B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a.c. di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 312-313

³² E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p.96

Tale dissidio tra soggetto e mondo ha due possibili risultati, a volte coincidenti: la dissoluzione di sé stessi e la cancellazione del mondo.

Per quanto riguarda i personaggi relativi, invece, potremmo riassumerne le caratteristiche con tre sostantivi che li allontanano in modo abissale dal precedente: temporalità, mutabilità e relazione. Usando le parole di Testa potremmo dire di loro che

Partecipano del tempo che hanno avuto in sorte; nel corso del racconto modificano per crisi o sviluppo (la *metabolé* aristotelica) psicologia e comportamenti; e, non monadicamente isolati, si lasciano coinvolgere in più rapporti: dal quotidiano faccia-a-faccia al paradossale (ora distruttivo ora benefico) contatto con le *umbrae* sino a conquistarsi la facoltà kantiana di “pensare mettendosi al posto di ciascuno”³³

La veste narrativa di questi personaggi non potrà quindi più essere monologica, come nel caso precedente, ma plurivocale. Inoltre, altro aspetto che risulta interessante, ai fini del presente lavoro, è la constatazione che la loro presenza fa sviluppare tipi diversi di narrazione: *narrazione duale*, *narrazione dell’ombra*, *narrazione policentrica*.

Sotto il termine di narrazione duale, facciamo rientrare i romanzi che vedono al centro lo svilupparsi della relazione tra due personaggi in antitesi, ma legati tra loro indissolubilmente. Proprio all’interno di questo rapporto dialettico si va costituendo, come sintesi, il messaggio e la visione del mondo dell’autore.

La narrazione dell’ombra, invece, si caratterizza con un rapporto *in absentia*, cercato dal personaggio vivente con uno scomparso. Tema certamente non inventato nel Novecento, ma che, al contrario, ha alle sue spalle una lunghissima tradizione che risale fino ad Omero. Certo è, però, che lo scorso secolo ha scoperto una nuova fioritura di questo tipo di narrazione, probabilmente dovuta anche alla catastrofe delle due guerre mondiali che, a forza, hanno introdotto il rapporto con i morti e la memoria anche nelle pagine dei romanzi e in esse forse molti autori e lettori hanno trovato una cura per non farsi sopraffare dal silenzio a fronte delle barbarie vissute.

L’ultimo tipo di narrazione, su cui si sofferma Testa e a cui abbiamo già accennato precedentemente, è quella policentrica, dove, in luogo di “un eroe dal ruolo incontrastato, più personaggi, posti sullo stesso piano, si confrontano vicendevolmente”³⁴. Anche questa forma narrativa era già presente nella tradizione inglese ottocentesca, ma assume grande rilievo nel

³³ *Idem*, p.97

³⁴ *Idem*, p.44

Novecento con il restringersi del ruolo del narratore onnisciente in favore di altri tipi di narratore o dello svilupparsi dello spazio dialogico dei personaggi. Testa precisa:

la narrazione policentrica può dunque essere interpretata qui come una forma superiore di mimesi dell'esistenza, che alla riproposizione dei fatti nel racconto accompagna sia il loro inquadramento conoscitivo che la loro valutazione etica³⁵.

In particolare essa può assumere varie forme: può essere diretta da un abile narratore onnisciente, che, come un burattinaio, muove i fili dell'intreccio, costituiti dalle vicende dei vari personaggi e dal loro incontrarsi e scontrarsi. Un'altra versione di questo tipo di romanzo è rappresentata dai testi che offrono un protagonista debole, attorno al quale si muove la folla degli altri personaggi, le cui vicende apparentemente secondarie sono, infine, incastrate perfettamente sempre dal narratore. Ma se queste sono le forme più tradizionali, come si diceva, le nuove riflessioni introdotte nel Novecento sul romanzo, lacerato tra mimesi e diegesi, spingono la narrazione policentrica verso

sia un incremento del tasso drammatico o "teatrale" della scrittura sia, quando lo stesso fatto è presentato da diversi punti di vista, una conversione della struttura policentrica – ancora rigida nei casi ottocenteschi- in trama plurivocale: i tanti "fuochi" del discorso narrativo non solo s'oppongono l'un l'altro, ma paiono –all'incrocio delle prospettive diverse di cui sono portatori- fecondarsi (o negarsi) reciprocamente.³⁶

Esempio senz'altro di narrazione policentrica, ma nella versione tradizionale con forte narratore onnisciente, è la struttura di *Cronache di poveri amanti* di Vasco Pratolini. Infatti, come vedremo nel capitolo successivo, essa è costituita proprio dall'intrecciarsi delle vicende che animano le vite degli abitanti di via del Corno, su cui un narratore molto presente accende e spegne i riflettori con maestria.

2.2 L'eroe e la relazione con l'altro sul piano del discorso

2.2.1 L'autore e l'eroe

Definire il rapporto che lega il personaggio al suo autore è operazione delicata che ci sposta dal livello della narrazione, all'interno del quale ci siamo mossi definendo il sistema dei

³⁵ *Idem*, p.63

³⁶ *Idem*, p.65

personaggi, sul piano del discorso, aprendoci a un ragionamento di diverso respiro. Per fare questo raccogliamo la riflessione sviluppata da Michail Bachtin nel suo studio *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, scritto tra il 1920 e il 1924, dove mette al centro proprio il fenomeno estetico come rapporto intersoggettivo, cioè come rapporto io-altro, e come visione che l'io può avere di sé e dell'altro. Nel capitolo precedente avevamo fatto delle anticipazioni, parlando di *contorno* e *orizzonte*, due concetti su cui torneremo, ma che derivano proprio da questa impostazione. Bachtin parte dall'idea che l'uomo-autore, nella sua presenzialità di valore nel mondo, è il centro organizzatore di forma e contenuto dell'attività estetica, attorno a lui prendono significato artistico l'oggetto e i suoi rapporti di spazio, di tempo e di senso. Bachtin sottolinea che "l'autore non è il portatore di un'esperienza interiore e la sua reazione non è un sentimento passivo e neppure una percezione ricettiva: l'autore è l'unica energia attiva formatrice"³⁷. Inoltre avverte che egli è il portatore dell'unità in cui si esprime la totalità dell'eroe e la totalità del suo mondo. Nel senso che non solo l'autore vede e sa tutto quello che vedono e sanno i suoi eroi, ma sa e vede anche ciò che a loro è precluso ed è proprio in questa eccedenza di visione che si trovano tutti i momenti del compimento della totalità dell'eroe e del suo mondo. Per spiegare il rapporto che lega autore ed eroe, il critico introduce il concetto di *extralocalità*, che indica il posto che l'autore deve occupare rispetto all'eroe perché si abbia un evento estetico. La coscienza dell'eroe, il suo sentimento e i suoi desideri sono, in ogni momento, circondati dalla coscienza compiente che l'autore ha di lui e del suo mondo. Perché ci sia attività estetica è necessario che ci sia l'io e l'altro, l'autore e l'eroe.

Se si ha un solo, unico e unitario partecipante, non ci può essere evento estetico; una coscienza assoluta, che non abbia nulla che sia trasgrediente rispetto ad essa, nulla di extralocalizzato e di limitante dall'esterno, non può essere estetizzata [...] L'evento estetico, per aver luogo, necessita di due partecipanti e presuppone due coscienze non coincidenti.³⁸

Inoltre precisa che se l'eroe e l'autore coincidono non c'è evento estetico, ma etico, rappresentato, ad esempio, da testi come i pamphlet, le invettive e le requisitorie. Se invece l'eroe è assente, abbiamo un evento conoscitivo, come possono essere gli articoli, le lezioni o i

³⁷ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi Paperbacks, 1988, p. 8

³⁸ *Idem*, p. 21

trattati. Se, infine, l'altra coscienza è rappresentata da Dio ci sarà un evento religioso, come ad esempio sono le preghiere.

Attraverso questa chiave, quindi, Bachtin analizza il rapporto tra l'eroe e l'autore-contemplatore sotto tre aspetti: la *forma spaziale* dell'eroe, la *totalità temporale* dell'eroe, cioè il problema dell'uomo interiore, la *totalità di senso* dell'eroe.

Risulta molto intuitivo il primo aspetto analizzato da Bachtin, rispetto al quale egli identifica, a sua volta, tre momenti: *l'aspetto esteriore*, come insieme dei momenti espressivi del corpo umano, l'esperienza vissuta dei *confini esteriori*, che inglobano l'uomo e, infine, *le azioni esterne* dell'uomo, che si svolgono nella dimensione spaziale. Iniziamo soffermandoci sul fatto che quando si osserva il corpo di un altro, dal proprio posto fuori di lui, si vedranno le parti del suo corpo, come le espressioni, la testa, lui nel mondo attorno a lui, che egli, dal suo posto, non potrà mai vedere a proposito di sé stesso. Questa eccedenza di visione è determinata dall'unicità del posto dell'osservatore esterno nel mondo. Bachtin pone l'accento così su tale concetto:

L'eccedenza di visione è la gemma in cui è assopita la forma e da cui essa si sviluppa come un fiore. Ma affinché questa gemma si sviluppi effettivamente nel fiore della forma compiuta è necessario che l'eccedenza della mia visione integri l'orizzonte dell'altro contemplato, senza perderne l'originalità³⁹.

È attraverso l'empatia, che entro nell'altro, ne vedo il mondo attraverso il suo sistema di valori, per poi tornare nel mio e integrare il suo orizzonte con l'eccedenza di visione, che a me è disponibile dal mio posto fuori di lui. L'attività estetica vera e propria ha inizio quando, tornato fuori dall'altro, conferisco forma e compimento al materiale dell'immedesimazione. *L'aspetto esteriore*, per Bachtin, deve contenere e compiere la totalità dell'anima, funzione che esso ha, per me, solo nell'altro. Questo ci permette di capire che il mio aspetto esteriore non entra nel concreto orizzonte della mia visione, perché io vivo dall'interno i momenti espressivi del mio corpo. Nella categoria dell'*io*, il mio aspetto esteriore non può essere vissuto come valore che mi compie, esso può essere vissuto solo nella categoria dell'*altro*. Bisognerebbe applicare a sé stessi la categoria dell'*altro* per vedersi come momento dell'unitario mondo esteriore plastico-pittorico, nessuno specchio o fotografia può sostituire questo solido punto di osservazione fuori da me. Così Bachtin parla di un

³⁹ *Idem*, p. 23

assoluto bisogno estetico che l'uomo ha dell'altro, dell'altrui attività di visione, memoria, riunione e unificazione che, sola, può creare la sua personalità esteriore compiuta, questa personalità non ci sarà, se l'altro non la creerà⁴⁰

Passiamo all'altro momento, che necessariamente implica il rapporto io-altro ed è l'esperienza vissuta dei *confini esteriori*. Da un punto di vista estetico, io sono il soggetto di tutte le attività della percezione, dalla vista all'udito eccetera. Nelle mie esperienze interiori, tutto parte da me e si rivolge al mondo, all'oggetto. Quindi io posso avere esperienza solo dei confini dell'altro, della sua finitezza, solo l'altro mi è dato tutto nel mondo per me esterno e delimitato da ogni sua parte. Per me stesso non accetto questa restrizione. Bachtin sintetizza

l'altro, per me, è riunito e collocato tutto nella sua immagine esteriore. Invece vivo la mia coscienza come se inglobasse il mondo, come se lo abbracciasse, e non come se fosse contenuta in esso. L'immagine esteriore può essere vissuta come suscettibile di compiere ed esaurire l'altro, ma non è vissuta da me come suscettibile di compiere ed esaurire me.⁴¹

Soffermandosi invece sull'*azione esterna*, terzo momento identificato da Bachtin, osserviamo che l'immagine esterna dell'azione non è mai data a chi agisce e se essa dovesse entrare nella coscienza agente diventerebbe un freno per l'azione stessa. È solo l'atto dell'altro che può essere compreso e dotato di forma dall'io, mentre ogni azione dell'io non può trovare un compimento artistico in sé stesso. Perché ci sia un'attività estetica è necessario trasporre l'azione dall'orizzonte dell'agente nell'orizzonte del contemplatore extralocalizzato, ciò appare ancora più evidente se pensiamo alla danza.

Concludendo la riflessione sul primo aspetto, la forma spaziale dell'eroe, Bachtin opera una sintesi dei tre momenti identificati ponendo il problema del *corpo come valore*. Egli distingue il corpo dell'io e il corpo dell'altro, stabilendo che il corpo del primo è sostanzialmente un corpo interiore, e con ciò si intende che è l'insieme di sensazioni organiche, desideri, sentimenti raccolti intorno ad un centro interiore, mentre il corpo dell'altro è un corpo esteriore. Tornando all'autore-contemplatore e al suo eroe, Bachtin così chiarisce:

Il corpo interiore dell'eroe, cioè l'esperienza vissuta del corpo percepita da dentro di sé, è inglobato dal suo corpo esteriore per l'altro, ossia per l'autore, e riceve spessore estetico dalla reazione di valore di quest'ultimo. Ogni momento di questo corpo

⁴⁰ *Idem*, p.33

⁴¹ *Idem*, p.36

esteriore che ingloba quello interiore ha, come fenomeno estetico, una duplice funzione: espressiva e impressiva, alle quali corrisponde il duplice orientamento attivo dell'autore e del contemplatore.⁴²

Come si è visto nel capitolo precedente e come poi torneremo a parlarne a proposito della focalizzazione, a regolare i rapporti tra il mondo, l'eroe e l'autore sono i concetti dell'*orizzonte* e del *contorno*.

Procedendo nella riflessione, il critico si sofferma sulla *totalità temporale dell'eroe*, intesa come sua interiorità. Il ragionamento ovviamente rispecchia quanto già detto per il corpo dell'eroe, pertanto essa è un dono che fa un'altra coscienza, quella dell'autore-contemplatore, all'eroe e non è un'espressione dell'eroe dall'interno di sé. A questo punto Bachtin distingue tra *anima*, intesa come totalità artisticamente vissuta della vita interiore dell'eroe e perciò trasgrediente la sua autocoscienza, e *spirito*, che invece è l'anima vissuta dall'interno e quindi è extraestetico. Bachtin mette in luce poi due concetti, che bene chiariscono il ruolo dell'autore e quello dell'eroe. Il primo è che la totalità della vita dell'io non si compie in lui stesso, ma necessariamente nell'altro: nella mia vita gli uomini nascono, vivono e muoiono e spesso questi eventi la segnano in modo importante, in letteratura sono i momenti che di solito rappresentano le svolte dell'intreccio. Questo però non può valere per la mia vita per me,

la mia vita è qualcosa che temporaneamente ingloba le esistenze degli altri. [...] Il mio tempo e il mio spazio sono il tempo e lo spazio dell'autore, non dell'eroe, e in essi si può essere soltanto esteticamente attivi rispetto all'altro, che da essi è inglobato, ma non esteticamente passivi, si può giustificare e compiere esteticamente l'altro, ma non se stessi.⁴³

Quindi non sarò io ad essere l'eroe della mia vita ma l'altro, come io sarò l'eroe della sua vita per lui.

Il secondo concetto è relativo ai confini temporali e riprende quanto già detto per i confini spaziali. È evidente che essi non avranno lo stesso significato formalmente organizzante che hanno per me rispetto alla vita dell'altro. Io colgo la vita dell'altro nella sua finitezza e la pongo nel tempo e nello spazio, mentre io mi vivo nell'atto inglobando il tempo, io per me sono extratemporale. Bachtin mette poi l'accento sul significato dell'*esperienza vissuta*, sottolineando che essa non è vissuta da chi la vive come qualcosa di determinato, io vivo

⁴² *Idem*, pp.55-56

⁴³ *Idem*, p. 95

l'oggetto della mia paura non la mia paura. Devo cessare di avere paura per vivere la mia paura nella sua determinatezza, conferendole una extralocalità temporale e liberandola dal contesto di senso in cui era implicata.

Dopo essersi soffermato sulle condizioni nelle quali la vita, lo spazio e il tempo dell'eroe sono significanti, Bachtin approfondisce la totalità di senso dell'eroe, sottolineando che "assume valenza estetica anche l'orientamento di senso dell'eroe nell'esistenza, il posto interiore che egli occupa nell'unitario e unico evento dell'esistenza"⁴⁴. Ovviamente le totalità spaziale, temporale e di senso non devono essere pensate isolatamente l'una dall'altra: esteticamente l'anima vivifica il corpo ed essa non può essere pensata se non nella posizione di senso che assume.

Fin qui abbiamo delineato ciò che regola il rapporto tra autore ed eroe: è grazie all'extralocalità dell'autore-contemplatore che l'eroe riceve forma e compimento nello spazio, nel tempo, nel senso. Non tutte le forme di espressione dell'eroe, però, hanno come obiettivo artistico principale la *totalità dell'eroe*. Ad esempio nella lirica o nella biografia l'eroe rimane il centro di una visione, ma l'obiettivo artistico non è la resa della sua totalità: nella prima forma egli è solo il portatore dell'esperienza vissuta, nell'altra non è importante sapere chi è l'eroe, ma ciò che egli ha fatto. Nell'opera che, invece, andremo a indagare nei capitoli successivi, l'obiettivo artistico degli autori è proprio quello di rappresentare la totalità dell'eroe e pertanto qui poniamo l'accento sul concetto di *carattere* inteso da Bachtin come

Una forma di rapporto reciproco tra eroe e autore che vuole creare la totalità di un eroe come persona determinata: l'eroe fin dal principio ci è dato come una totalità e fin dal principio l'attività dell'autore si muove lungo i confini che delimitano l'eroe; tutto è percepito come un momento che caratterizza l'eroe e ha una funzione caratterologica⁴⁵

È chiaro quindi che nell'opera ci saranno due piani di percezione dei valori, l'orizzonte dell'eroe e il contesto dell'autore-contemplatore; due logiche governeranno l'opera, la logica dell'eroe e la logica dell'autore, la logica del contenuto e la logica della forma. L'autore, dalla sua posizione extralocalizzata, si contrappone all'attività vitale dell'eroe e la traduce in una determinazione artistica transgrediente.

⁴⁴ *Idem*, p. 124

⁴⁵ *Idem*, p. 157

Bachtin poi distingue due tipi di costruzione del carattere: classico e romantico. Il primo tipo si basa sul valore artistico del *destino*, inteso come la “totale determinatezza dell’esistenza di una persona che predetermina con necessità tutti gli eventi della vita di questa persona”⁴⁶. In questo caso l’autore si serve dell’extralocalità per cogliere la totalità del destino dell’eroe e la sua posizione etico-conoscitiva non può essere messa in dubbio. Nella costruzione romantica, invece, il valore del destino è sostituito con il valore dell’*idea*. L’eroe, che agisce secondo i propri fini, attua un’idea, ne consegue che la sua vita, gli eventi, il mondo che lo contiene sono simbolizzati. Nel sentimentalismo l’extralocalità viene usata, a volte, moralmente a danno della resa artistica, nel realismo a volte l’eccedenza di visione si riduce meccanicamente a illustrazione di una teoria dell’autore, eccesso forse in cui eccede anche il Pratolini del *Metello*. Per concludere, ci soffermiamo su un’altra distinzione che Bachtin introduce a proposito del rapporto reciproco tra eroe e autore, cioè quella tra *carattere* e *tipo*. Se il primo rappresenta l’orientamento etico-conoscitivo dell’uomo nel mondo, il secondo ne rappresenta l’orientamento nei riguardi dei valori di un’epoca e di un ambiente. Con le parole di Bachtin:

il tipo presuppone la superiorità dell’autore sull’eroe e la sua piena estraneità, sul piano dei valori, al mondo dell’eroe; l’autore è sempre assolutamente critico. L’autonomia dell’eroe nel tipo è notevolmente ridotta, tutti i momenti problematici sono portati fuori dal contesto dell’eroe e immessi nel contesto dell’autore, si sviluppano a proposito dell’eroe e in connessione con lui, ma non in lui, e l’unità è conferita loro dall’autore e non dall’eroe⁴⁷

Ciò quindi che caratterizza il tipo nel rapporto con l’autore è la profonda estraneità del secondo rispetto al mondo da cui il primo è circondato in ogni suo momento.

2.2.2 Il lettore e l’eroe

Nel capitolo precedente sono state già presentate alcune anticipazioni rispetto al rapporto che si instaura tra il personaggio e il lettore, che qui cercheremo di raccogliere e puntualizzare.

Quando nel §1.1 abbiamo cercato di definire la nozione di personaggio, attraverso il ragionamento di Tomaševskij, si è parlato di *motivi* e si è detto che l’eroe è il risultato dell’organizzazione del materiale tematico in un intreccio, rappresentando sia un mezzo per unire una serie di motivi, sia la personificazione della motivazione del loro collegamento,

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ *Idem*, p. 166

nonché un modo per introdurli nell'opera. Pertanto, per il lettore, esso è ciò attraverso cui vengono veicolati i motivi che compongono il tema dell'opera. È, infatti, proprio per il tramite dei personaggi che il lettore identifica i motivi introdotti e trova giustificazione per la loro presenza nell'opera secondo i tre procedimenti della motivazione (compositiva, realistica o estetica), di cui abbiamo trattato precedentemente.

Si è poi fatto riferimento ai concetti di *interesse* e *attenzione* e si è sottolineato come essi siano mantenuti vivi dall'autore, nel lettore, attraverso il personaggio. Secondo aspetto, quindi, che regola la relazione tra quest'ultimi, è proprio il fatto che il personaggio rappresenti lo strumento con il quale l'autore prima attrae e poi mantiene il lettore legato alle pagine dell'opera. Se il lettore non sente il tema prescelto dall'autore come attuale, cioè come interessante e vicino ai problemi della fase storica in cui vive, il suo interesse svanirà. Sarà proprio il coinvolgimento affettivo, in senso positivo o negativo, del lettore nei confronti del personaggio, il mezzo principale per mantenere viva l'attenzione. Dopo aver chiarito come l'emozione sia indotta nel lettore dall'autore, non costituendo, quindi, un contributo indipendente del lettore, Tomaševskij afferma, però, che la componente della partecipazione emotiva impegna quasi personalmente il lettore nello sviluppo del tema.

Un terzo aspetto, precedentemente emerso, sulla relazione lettore-personaggio acquisterà maggior rilievo, nel corso del Novecento, in seguito alle evoluzioni, già approfondite, del genere romanzesco. Ci riferiamo al ruolo di aiutanti del lettore svolto dai personaggi secondari all'indomani del progressivo indebolimento, fino alla scomparsa, del narratore nel romanzo moderno. Come messo in luce da Stara, i personaggi secondari andranno a colmare le lacune conoscitive lasciate dalla mancanza del narratore onnisciente, che prima conduceva a mano il lettore dentro e fuori i personaggi, permettendogli di averne una visione complessiva. Nelle forme narrative prive di questo garante, il lettore dovrà ricollegare le informazioni lasciate man mano dai vari personaggi con le loro dichiarazioni o attraverso altri indizi.

Dagli aspetti fin qui rilevati possiamo osservare, quindi, che da un lato la relazione che lega il lettore e i personaggi è di centrale importanza per la fruizione dell'opera da parte del primo; dall'altro lato il personaggio garantisce la relazione tra il lettore e l'autore ed è il mezzo attraverso il quale l'autore fornisce al lettore gli strumenti conoscitivi per comprendere la visione del mondo su cui si innerva l'opera. Rispetto al rapporto tra essi, Bachtin sottolinea che, per il lettore, l'autore è necessario e autorevole e non rappresenta né una persona né un eroe,

ma un “*principio* che si deve seguire”⁴⁸. Solo l’analisi della sua vita lo rende un essere determinato, ma, fintanto che ci riferiamo a lui nell’evento dell’opera, egli è, per il lettore, “l’insieme dei principi creativi che devono essere attuati, l’unità dei momenti trasgredienti di una visione, attivamente riferibili all’eroe e al suo mondo”⁴⁹.

Quindi se l’autore è colui che raccoglie sotto un nome i motivi che costituiscono il personaggio ed è colui, che, grazie alla sua posizione extralocalizzata rispetto all’eroe, ne ha un’eccedenza di visione tale da poterlo compiere esteticamente; dall’altro lato abbiamo il lettore, che è colui che usufruisce del personaggio per potersi orizzontare nella selva dei motivi messi in essere dall’autore per costruire l’intreccio e, poiché anch’egli gode della posizione extralocalizzata rispetto all’eroe, ne può gustare la totalità avendone così, da lettore-contemplatore, una visione estetica.

Va osservato, infine, un ultimo aspetto che segna la distanza del lettore e dell’autore dal personaggio. Entrambi sono, al di fuori dell’opera letteraria, delle persone che vivono all’interno di un dato tempo e in un dato luogo, caratterizzati da una data fase economica rispetto alla quale si determina un dato tipo di società all’interno della quale tanto l’autore quanto il lettore occupano un posto. Queste circostanze sviluppano le contraddizioni che ognuno di loro vive, più o meno o per nulla coscientemente, influenzando la loro visione del mondo. Non è certo un caso che ci troviamo di fronte a una fase, nell’Ottocento, dove predominano nel romanzo determinate caratteristiche che entrano in crisi sul finire del secolo, per poi essere stravolte dai romanzieri novecenteschi. Infatti, parallelamente, assistiamo a un passaggio di fase economico-sociale: dal capitalismo mercantile a quello monopolista. Ciò si rispecchia nei prodotti letterari. Si potrebbero quindi definire le opere come il luogo dove l’autore rappresenta la sua visione del mondo, della quale il personaggio è un veicolo. Il lettore, attraverso il testo, riconosce la visione del mondo dell’autore partendo, però, della propria visione del mondo. Ecco perché potremmo definire l’opera come il luogo dell’incontro-scontro delle visioni del mondo dell’autore e del lettore, insomma della loro relazione, pertanto il personaggio ne diventa l’epicentro.

Il caso del *Metello* di Pratolini, che approfondiremo anche in seguito, può essere esemplificativo. L’opera nasce all’interno di una trilogia, che ha, come obiettivo dichiarato, quello di raccontare ottant’anni di storia italiana attraversando il mondo operaio, rappresentato

⁴⁸ *Idem*, p. 186

⁴⁹ *Idem*, p. 187

dal *Metello*, il mondo borghese, che si rispecchia in *Lo scialo*, e quello intellettuale, messo a nudo in *Allegoria e Derisione*. La visione del mondo dell'autore è conclamata, egli, ad esempio, nel primo romanzo vuole rappresentare la presa di coscienza politica e sociale di un personaggio colto nelle file del proletariato e sottoproletariato urbano italiano alla fine dell'Ottocento sullo sfondo del ciclo di lotte operaie che hanno caratterizzato quella fase. L'eroe di Pratolini, con le sue contraddizioni e semplificazioni, raccoglie esattamente questi motivi e si fa portatore di questo tema lungo l'intera opera. Il lettore, che si affaccia alle pagine del *Metello* con la visione del mondo che le proprie condizioni storico-sociali gli determinano, non potrà che relazionarsi con quanto rappresentato da Pratolini attraverso le vicende e la caratterizzazione del suo protagonista. Appare significativo, come vedremo nel capitolo a questo romanzo dedicato, ripensando anche ai giudizi critici espressi al momento della pubblicazione dell'opera e alle impressioni che si possono registrare invece tra i lettori odierni, quanto la diversa fase storico-sociale, in cui il lettore vive, possa influire sulla reazione al testo.

2.2.3 Il narratore e l'eroe

Dopo essersi soffermati sulle relazioni che legano l'autore e il lettore ai personaggi, rivolgiamo la nostra attenzione al rapporto che si instaura tra quest'ultimi e il narratore, con le conseguenze che esso comporta nella costruzione stessa dei personaggi.

È evidente che tale rapporto sarà decisamente condizionato dal tipo di narratore che l'autore avrà scelto di mettere in campo, ricorrendo ad esempio al *narratore nascosto* o al *narratore palese*, per utilizzare i termini di Seymour Chatman, o avvalendosi di quelle che Auerbach chiama *coscienza unipersonale* e *coscienza pluripersonale*. Con il critico statunitense, infatti, si concorda nel vedere il narratore come uno spettro di possibilità, che va dalla massima alla minima udibilità:

Il polo negativo della presenza del narratore – il polo della “pura” mimesi- è rappresentato da narrative che pretendono di essere trascrizioni dirette del comportamento dei personaggi. Il polo positivo – il polo della pura diegesi- si ha, d'altra parte, quando il narratore parla con la propria voce, usando il pronome “io” o simili, dà interpretazioni, osservazioni generali o morali, e così via.⁵⁰

⁵⁰ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Mondadori, 2003, p. 176.

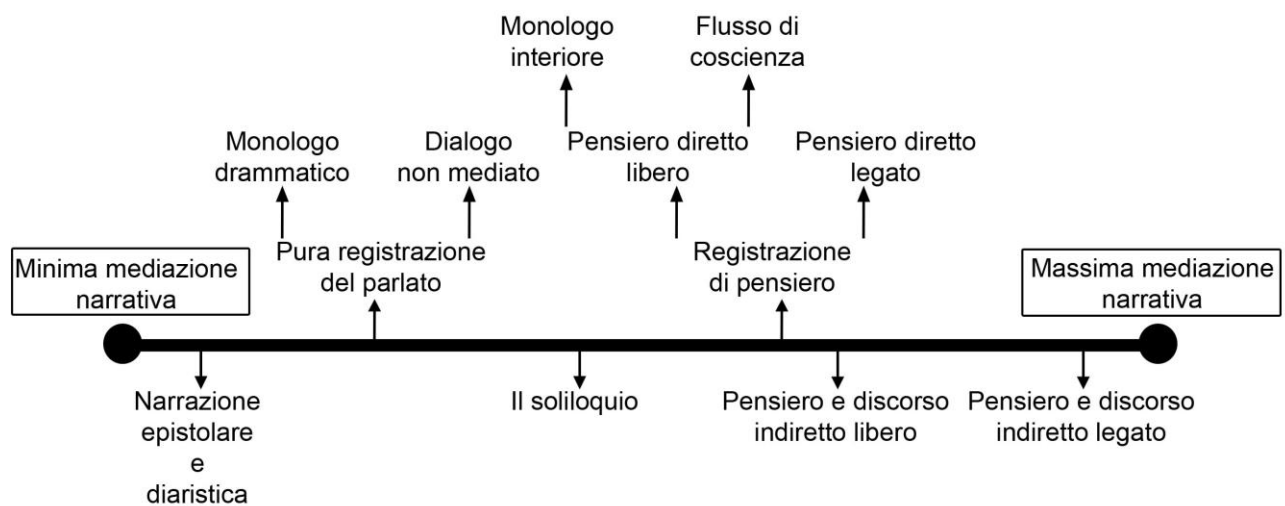
In questo *continuum*, che collega i due poli descritti, si snoda una gamma di possibilità in cui la presenza del narratore si fa più o meno percepire. Parallelamente si sviluppano le diverse possibilità di relazione tra il narratore e i personaggi. Esse, infatti, vanno dal polo zero dell'assenza di relazione, dovuta all'assenza del narratore, a un massimo in cui le relazioni si fanno complesse e contraddittorie.

Partendo, quindi, dal polo della "pura" mimesi, ci troveremo di fronte alla *narrativa non mediata*, che registra unicamente le parole dette o pensate dai personaggi. Nel caso dello *stile libero*, possono essere eliminate anche le espressioni introduttive, come "egli disse", che rivelerebbero la presenza di un narratore. I testi trascritti, come lettere o diari, rappresentano il caso minimo della narrativa narrata. Appare evidente che, con la scomparsa del narratore, tutta la scena è dominata dai personaggi che, con le loro parole, conducono il lettore nello sviluppo della fabula. Questa situazione è, evidentemente, il grado zero della relazione tra eroe e narratore, mancando il secondo termine del rapporto.

Proseguendo nella nostra scala, troviamo le narrazioni in cui c'è una rappresentazione di azioni non verbali come le azioni fisiche o i processi interiori. Mentre per le azioni fisiche ci sono degli stili impersonali, che permettono una descrizione percepita come poco mediata, attraverso l'utilizzo di termini più neutri e meno caratterizzanti, per la descrizione dei processi interiori e delle percezioni, se non vengono direttamente verbalizzate dal personaggio, si presuppone un interprete che ad esse ha assegnato una veste linguistica. Nelle narrazioni più impersonali il rapporto, che lega narratore e personaggio, rimane più semplice e freddo, il narratore si limita a registrare le azioni dei personaggi senza far trapelare una sua disposizione personale nei loro confronti, la sua presenza risulta ancora poco udibile per il lettore, specialmente non professionista, l'attenzione rimane fissa sulla scena e sui personaggi. Man mano invece che viene concesso spazio all'interpretazione dei sentimenti dei personaggi e si crea l'illusione di poterli conoscere per intero nella loro intimità, avvertiamo il narratore farsi strada nell'opera e reclamare una sua centralità. Così anche il rapporto tra esso e l'eroe si complica con il caratterizzarsi del narratore. Chatman conclude dicendo che più sono i tratti che identificano il narratore più esso viene percepito, pertanto la narrazione non mediata o mediata in modo minimo è quella dove non ne compaiono o ne compaiono pochi, mentre all'altro polo troveremo moltissimi tratti a identificare il narratore. Così il critico giunge a distinguere *tra narratore nascosto (covert) e narratore palese (overt)*.

Il primo caso occupa un terreno intermedio tra la narrativa non mediata e quella dove il narratore si esprime direttamente. In questo tipo intermedio il narratore, pur rimanendo nell'ombra, ha

una voce che parla di eventi, personaggi e ambienti, ma senza esporsi direttamente. A differenza delle narrazioni non mediate, parole e pensieri dei personaggi possono essere espressi anche in forma indiretta, ciò non garantisce che le parole riportate dal narratore siano quelle del personaggio, solo le forme dirette hanno la funzione di citare quanto detto dal parlante. È chiaro che questo narratore può avvalersi di vari strumenti per nascondersi, come il discorso diretto libero o legato e quello indiretto libero o legato. Nel caso del discorso diretto e indiretto legato, però, l'autore si guarderà bene dal far utilizzare al suo narratore esclamazioni o espressioni per introdurre le parole del personaggio, che ne rivelino marcatamente la presenza. Anche nella scelta delle tecniche accennate per esprimere i pensieri e le parole dei personaggi, assistiamo a una progressione di livelli nel disvelamento della presenza del narratore che potrebbe essere così resa graficamente:



Ovviamente si insiste tanto sull'udibilità del narratore perché essa ci permette di caratterizzarlo e facendo questo si può cogliere il tipo di relazione che lo lega ai personaggi. Chatman continua definendo i tratti che vanno, quindi, a caratterizzare il narratore e chiarisce subito che anche il narratore nascosto può essere onnisciente e oppone al concetto di onniscienza quello di limitazioni poste alla facoltà di raccontare del narratore. In particolare distingue tra onniscienza e onnipresenza: mentre sotto il primo termine identifichiamo la capacità del narratore di sapere tutto ciò che riguarda la fabula e i suoi personaggi, il secondo rappresenta la capacità del narratore di spostarsi liberamente sulla scena per comunicare azioni simultanee senza dover chiedere autorizzazioni. È evidente che questi due tratti possono essere compresenti, ma possono anche figurare separatamente, implicando, quindi, delle limitazioni al narratore. Un altro aspetto su cui esso può subire restrizioni riguarda il tempo: può essere autorizzato solo a riportare il presente della storia, o può spaziare nel passato e nel futuro con l'uso ad esempio

dell'analessi e della prolessi, o, ancora, può condensare avvenimenti di lunga durata in poche parole e dilatare in molte pagine eventi durati pochi istanti. Chatman, poi, si sofferma su un altro aspetto, per il nostro lavoro molto interessante: ingresso limitato e ingresso onnisciente nella mente dei personaggi. Anche il narratore nascosto può spostare la sua visione interna da uno all'altro personaggio e ha la possibilità di conoscerne l'intimità per intero, descrivendocene le più recondite sfumature al fine dello sviluppo della fabula, oppure può utilizzare la tecnica *dell'ingresso limitato con spostamento* che, al pari del *flusso di coscienza*, riporta un gruppo disparato di pensieri senza un fine legato all'intreccio e in modo indipendente dalla catena causativa, rispondendo a una ricerca impressionistica, che rifletta la casualità della vita. In particolare, mettendo a confronto le due tecniche, Chatman sottolinea, rispetto all'ingresso limitato con spostamento, che:

I passaggi improvvisi suggeriscono che, nonostante la stretta vicinanza fisica e la sensibilità dei personaggi, universi mentali completamente differenti possono esistere a pochi passi di distanza. Al contrario, nel caso dell'onniscienza, la percezione della presenza di un narratore che sa tutto ci convince che non ha importanza quanto possono essere diversi i mondi dei personaggi poiché essi ben si compongono in una trama principale.⁵¹

È quindi chiaro che l'utilizzo di una tecnica o dell'altra implica un preciso progetto narrativo e che anche le scelte tecniche dipendono dagli obiettivi che l'autore si dà nell'opera e dalla visione del mondo che in essa vuole rappresentare.

Passiamo quindi al caso del narratore palese, che si esprime in modo diretto nell'opera. Anche nel suo caso la presenza o l'assenza di alcuni tratti ne evidenziano la presenza in modo più o meno forte. Ad esempio Chatman afferma che la descrizione dell'ambiente è il segno più debole della sua presenza, anche se essa si può palesare con forza attraverso la scelta delle espressioni e del lessico. Lo stesso vale per l'identificazione dei personaggi: nella narrativa nascosta la nominazione del personaggio può comparire indirettamente ad esempio nel dialogo, mentre nella narrativa palese possiamo assistere a delle vere e proprie presentazioni del personaggio di cui ci viene data una prima idea complessiva. Chiarificatrice la riflessione del critico sul tempo:

La norma mimetica temporale, quella che agisce di solito nei film e in teatro, è "scenica": il tempo della storia e quello del discorso sono contemporanei. Anche la narrativa completamente non-narrata fa scorrere il tempo in questa maniera. Più una

⁵¹ *Idem*, p. 234.

narrativa si scosta dalla norma, più dà risalto alla manipolazione del tempo come processo o artificio, e più chiaramente ci giunge la voce di un narratore. L'ellissi si limita a lasciare che il tempo passi, senza commentarlo. [...] Riassumere presuppone il desiderio di giustificare il trascorrere del tempo⁵²

In quest'ottica assume particolare rilevanza la facoltà di alcuni narratori di riferire ciò che i personaggi non hanno né detto né pensato: far riferimento a eventi possibili, ma non verificatisi, accende i riflettori sul narratore che li ipotizza.

Un ulteriore passaggio, nel mostrarsi del narratore, si ha in tutte quelle espressioni del narratore che chiamiamo commenti e che, oltrepassando la narrazione, la descrizione e l'identificazione comunicano le sue impressioni. I commenti possono essere espliciti o impliciti. Interpretazioni, giudizi, generalizzazioni sono commenti espliciti, ma lo sono anche quelle affermazioni che ostentano il fatto che il mondo narrativo è una costruzione dell'autore (ne è un esempio il romanzo autocosciente). Due casi, invece, di commento implicito sono rappresentati dal narratore ironico e da quello inattendibile. Nel primo caso il narratore e il narratario instaurano un rapporto comunicativo a scapito del personaggio, nel secondo caso, invece, è l'autore implicito ad avere, con il lettore implicito, una comunicazione a spese del narratore, che viene screditato in quanto il suo resoconto dei fatti è in contrasto con le congetture fatte dal lettore sul reale andamento della storia.

La combinazione dei tratti appena descritti, quindi, costituisce la fisionomia del narratore che viene assegnata dall'autore in base al suo progetto narrativo ed è funzionale alla visione del mondo che vuole rappresentare nell'opera. Quando ci troveremo di fronte a un narratore esplicito onnisciente e onnipresente, che fa sentire costantemente la sua voce attraverso commenti, riflessioni, anticipazioni o flashback, lo spazio per l'espressione dei personaggi sarà eroso o comunque con esso conteso. Questo è chiaramente evidente nei testi che in questo lavoro ci proponiamo di analizzare. Infatti in tutti e tre i testi scelti ritroviamo, come già segnalato, una forte condivisione tra l'autore e il suo eroe che si traduce, per tutti e tre, nella scelta di utilizzare un narratore onnisciente estremamente caratterizzato, che condivide con i personaggi, di cui racconta la storia, non solo una stessa visione del mondo, ma uno stesso sentire. Queste caratteristiche sono particolarmente accentuate nelle *Cronache di poveri amanti*, nelle cui pagine la voce del narratore prende toni simili a quella dei suoi protagonisti, fingendosi uno di loro. Nel *Metello*, come vedremo, non si arriva ad una tale confidenza, perché

⁵² *Idem*, pp. 242-243

il narratore oppone al suo personaggio la principalità e la serietà del suo ruolo di pedagogo, al punto di ridurre quasi a pedina la figura di Metello, restringendone fortemente la libertà di azione ed espressione.

Tali scelte risultano particolarmente significative, perché ricalcano il paradigma del romanzo realistico ottocentesco, tenuto insieme da una scelta tematica precisa, cioè la rappresentazione seria del quotidiano, e da tre dispositivi tecnici: una scrittura trasparente (cioè l'illusione di una rappresentazione della realtà quanto più diretta), un nuovo tipo di narratore, un legame forte con le altre arti della sfera pubblica come la pittura e il teatro. Approfondendo la caratteristica che più riguarda questo lavoro da vicino, osserviamo, in primis, che il romanzo della prima metà dell'Ottocento introduce una separazione tra l'uso, da parte del narratore, dell'io, dedicato al romanzo autobiografico, che si specializza sulla mimesi della vita intima dei personaggi, e l'uso della terza persona, dedicato invece al romanzo realistico che ha come obiettivo la mimesi della vita esteriore. A questo secondo tipo si rifà, appunto, Pratolini nella costruzione dei suoi narratori, che ripropongono le caratteristiche tipiche del narratore primottocentesco. Esso è, infatti, separato dalle vicende che racconta in terza persona, onnisciente e obiettivo, intento a commentare la fabula, ma al tempo, stesso desideroso di creare un mondo che sembri vero, concentrando l'attenzione dei lettori sui personaggi posti sempre al centro della scena. Tutte queste caratteristiche, che ritroviamo nei narratori di Pratolini, li allontanano moltissimo dalle scelte narrative fatte dai suoi contemporanei, motivo per il quale la critica coeva, nei loro confronti, si è espressa anche molto duramente, non apprezzando questo loro attardarsi su paradigmi abbandonati dalle avanguardie.

All'interno di questo quadro pensiamo possa essere sottolineata una costante, infatti ciò che accomuna il romanzo tradizionale ottocentesco a quello formulato nel Novecento, distanziandoli dall'epica, è la tensione di voler rappresentare la serietà del quotidiano. Partendo da questo principio si sviluppano, poi, diversi strumenti per raggiungere tale obiettivo. A tale proposito risulta particolarmente interessante la distinzione di Auerbach tra coscienza pluripersonale e coscienza unipersonale:

L'intento di avvicinarsi a una vera realtà obiettiva con l'aiuto di molte impressioni soggettive avute da molte persone (e in momenti diversi), è una caratteristica essenziale del procedimento moderno qui trattato, che si distingue così radicalmente dal soggettivismo unipersonale, che cede la parola a una persona sola, quasi sempre molto caratteristica, e il cui modo di considerare la realtà è l'unico che vale.⁵³

⁵³ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 2004, p. 320

Ulteriore strumento fornito dagli studi narratologici, per dirimere l'intricata matassa prodotta nel romanzo novecentesco più sperimentale dalla sparizione del rassicurante narratore onnisciente, è *il punto di vista*. In merito il dibattito tra i critici è stato copioso e acceso, ma la proposta di Cesare Segre, nel suo *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento* del 1991, ci appare la più convincente e la più consonante con il nostro lavoro. Egli, infatti, riporta sul campo della discussione i soli elementi attivi nell'emissione-ricezione di una narrazione: il narratore, i personaggi e il lettore. Mentre la relazione tra il narratore e il lettore è lineare e simmetrica, i problemi della prospettiva nascono con i personaggi. Infatti al narratore spetta il compito di dare l'informazione e al lettore quello di riceverla, da un lato abbiamo l'impegno costruttivo del narratore, dall'altro quello ermeneutico del lettore. Per quanto riguarda i personaggi, la prospettiva in cui essi vengono creati si identifica con la narrazione stessa, ma essi stessi sono portatori di una prospettiva. Quindi, riprendendo le riflessioni di Segre, possiamo dire che ogni narratore possiede un *orizzonte epistemico*, ne sceglie uno per ognuno dei personaggi e ne attribuisce uno al lettore: queste decisioni preliminari condizionano i rapporti tra i tre elementi determinanti nella comunicazione narrativa (narratore, personaggi, lettore) e la questione del punto di vista. In particolare il critico aggiunge:

Se l'orizzonte epistemico dell'autore è fissato in misure molto più ampie di quello dei personaggi, si avrà più facilmente il tipo di narratore onnisciente; se lo scrittore cerca di adeguarsi al più ristretto orizzonte epistemico di singoli personaggi, verrà naturale il ricorso al punto di vista; l'elaborazione delle tecniche narrative sarà poi più o meno complicata dal tipo di orizzonte epistemico attribuito ai lettori.⁵⁴

Inoltre i rapporti tra questi orizzonti epistemici non sono fissi: quello del narratore può dilatarsi o restringersi e ciò dipende dal fatto che è l'autore ad avere il pieno controllo del mondo da lui creato, pertanto può permettersi di far perdere al narratore parte del suo dominio per avvicinare un personaggio al lettore e creare un effetto simpatetico. L'unico orizzonte che tende ad essere più stabile è quello dei personaggi, poiché coincide con la loro stessa creazione, anche se può estendersi durante la narrazione, pensiamo ad esempio al romanzo di educazione. Rispetto al rapporto tra narratore e personaggi, appare utile rifarsi alla tripartizione introdotta da Todorov rispetto alla quantità di conoscenza. I casi sono di fatto tre: o il narratore ha un orizzonte epistemico più ampio del personaggio (narratore eterodiegetico onnisciente, oppure, usando i

⁵⁴ C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 17

termini di Tomaševskij, racconto astratto), o i due orizzonti epistemici coincidono (narratore interno od omodiegetico, oppure, con Tomaševskij, racconto concreto), o il narratore ha un orizzonte epistemico più limitato rispetto al personaggio.

Dopo aver così definito le possibilità in cui si può sviluppare il rapporto tra narratore ed eroe rispetto al punto di vista, pare opportuno ricordare quanto già detto nel capitolo precedente rispetto ai concetti di orizzonte e contorno, approfonditi da Bachtin sempre in *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, perché essi vanno a spiegare in modo efficace il rapporto tra autore ed eroe rispetto al mondo e agli oggetti creati nell'opera, quindi, in qualche modo al punto di vista. Infatti, se l'orizzonte rappresenta il rapporto con il mondo e gli oggetti partendo dalla coscienza agente e quindi, nell'opera, dall'eroe, "all'interno dell'opera d'arte il mondo materiale è interpretato e rapportato all'eroe come suo contorno"⁵⁵, prodotto da un principio trasgrediente, la coscienza dell'eroe, cioè prodotto dalla coscienza dell'autore. Semplificando al massimo, possiamo dire che l'orizzonte del eroe di Bachtin risuona nell'orizzonte epistemico dei personaggi di Segre e che l'orizzonte epistemico, con cui l'autore informa il rapporto tra il mondo materiale dell'opera e il suo eroe, richiama in qualche modo il bachtiniano contorno dell'eroe. Soffermandosi poi sul narratore onnisciente, che caratterizza tutte e due le opere esaminate, potremmo arrivare a dire che egli sperimenta il confine esteticamente vissuto dell'altro, cioè dell'eroe, compiendolo e quindi presentandone il suo contorno.

Concludiamo questa riflessione, riportando due valutazioni proposte da Segre sul concetto di plurivocità e pluridiscorsività. In primis, egli sottolinea che il narratore dialoga contemporaneamente con i personaggi e con il lettore e il primo dialogo è inserito in quello con il secondo. Tale scambio porta da un lato alla selezione linguistica, caratterizzando gli interlocutori, e dall'altro a una certa assimilazione. Se ascoltiamo ad esempio il narratore delle *Cronache di poveri amanti*, che, tra l'altro, si rivolge costantemente al suo narratario, sentiamo una voce molto caratterizzata e decisamente consonante a quella dei personaggi. Secondo aspetto da evidenziare è la plurivocità come "elemento costituzionale del sistema linguistico, perciò anche di quella sottoclasse che è il sistema linguistico di un'opera narrativa"⁵⁶.

Possiamo quindi concludere questo capitolo, dedicato alle relazioni, notando che il testo di un'opera è il frutto dell'intreccio delle relazioni, che si instaurano tra l'autore, i personaggi, il

⁵⁵ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi Paperbacks, 1988, p. 89

⁵⁶ C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 19

narratore e i lettori, attraverso il loro scambio di sguardi e il mischiarsi delle voci in una tela intricata, ma tessuta ad arte dallo scrittore per il lettore.

Capitolo 3

Romanzo policentrico e onniscienza del narratore: *Cronache di poveri amanti* di Vasco Pratolini

Questo capitolo, come i due successivi, affronterà la parte applicativa del presente lavoro. In particolare, nelle pagine che seguiranno, verrà proposta un'analisi del romanzo pratoliniano *Cronache di poveri amanti* alla luce della nozione presentata precedentemente di romanzo policentrico e, nel caso specifico, a narratore onnisciente. In seguito focalizzeremo la nostra attenzione sulla costruzione di cinque personaggi, sfruttando i concetti teorici presentati nei capitoli precedenti. I cinque personaggi sono: Maciste, Carlino, la Signora, Ugo e Gesuina. Essi sono stati scelti, tra i molti che si affollano nelle pagine di questo romanzo, perché significativi all'interno del sistema dei personaggi che propone l'opera, perché bene rappresentano tipologie diverse di personaggi e, infine, perché portatori dei motivi centrali che Pratolini intendeva veicolare con il testo.

3.1 Romanzo policentrico e ruolo del narratore pratoliniano

3.1.1 *Cronache di poveri amanti: motivi e temi del romanzo-coro pratoliniano*

Cronache di poveri amanti viene pubblicato nel 1947 da Vallecchi, dopo una gestazione che, per stessa ammissione di Pratolini, è durata dieci anni⁵⁷. Un primo accenno ad essa si ritrova nella lettera del 10 ottobre 1940 ad Alessandro Parronchi, ma poi la stesura verrà più volte ripresa e sospesa. Segno questo da un lato di altre urgenze, verranno infatti pubblicate nel frattempo altre opere dell'autore, e dall'altro di una strada ancora insicura sui cui Pratolini stava indirizzando la sua maturazione estetica. Per molti critici, infatti, le *Cronache* rappresentano un salto nello sviluppo dell'opera pratoliniana dall'intimismo e dalle forme e dai temi dell'ermetismo, dei suoi primi lavori, a un nuovo impegno rivolto alla società contemporanea. Sembra giusto, però, sottolineare con Asor Rosa una certa continuità nella ricerca del contatto con la realtà, anche durante le sue prime opere, dedicate ad un itinerario della memoria

⁵⁷ “Anche se questa trascrizione è avvenuta in sei mesi, ho impiegato dieci anni a decifrare i documenti” V. Pratolini, *Presento il mio libro. Cronache di poveri amanti*, in *L'Italia che scrive*, XXX, 1947, 4, p.74.

fortemente intriso di autobiografismo: “la materia che egli tratta, ha in sé fin dal principio, nella propria povertà e nudità, una caratteristica umana, che si può adattare solo con difficoltà a una dimensione integralmente intimista”⁵⁸. Se quindi *Il Quartiere*, antecedente immediato delle *Cronache* per temi e forme, rappresenta una cerniera tra i primi libri lirici e memorialistici e la seconda fase della sua produzione, che mette al centro gli eventi privati e pubblici di un popolo; è però nelle *Cronache* che Pratolini mostrerà i migliori frutti della sua ricerca stilistica e la sua maturazione sotto il profilo tematico. Asor Rosa sottolinea in particolare le due direzioni in cui si sviluppa la maturazione estetica delle *Cronache*: da un lato nella scelta dei mezzi espressivi in rapporto più diretto con i temi scelti e dall’altro lato una maggiore serietà nell’affrontare i contenuti.

È evidente che alla crescita del nostro scrittore autodidatta ha molto contribuito l’esperienza resistenziale e il clima che, negli anni successivi fino al ’48, si è potuto respirare in Italia. La Resistenza, a cui egli partecipò attivamente dal 1943 come caposettore del PCI nella zona di Ponte Milvio, rappresentò per lui anche una controprova storica di un suo sentire che già negli articoli e nelle opere degli esordi aleggiava:

La sua origine popolare, la sua predilezione e il suo affetto (pure quanto crepuscolari e decadenti!) per un mondo oppresso e misconosciuto di umili e di diseredati, non potevano non essere scossi da quegli atti di rivolta e di orgoglio, in cui si profilava il manifestarsi di una forza e di una coscienza nuova: la sollecitazione che da essi scaturiva a Pratolini, doveva agitare genuinamente non solo la sua ragione e il suo cuore, ma anche la sua fantasia e la sua sensibilità di artista⁵⁹

È come se l’autore raggiungesse una maggiore consapevolezza delle sue capacità e della dignità che i suoi personaggi e le ambientazioni potevano vantare: Pratolini e i suoi protagonisti avevano le carte in regola per entrare a testa alta in una nuova letteratura nazionale. Tutto ciò non poté che tradursi nella scelta di un impegno morale dell’autore nella letteratura, elemento che lo inserisce nel clima neorealista di quegli anni, argomento su cui ritorneremo anche in seguito. Certamente tale impegno si rispecchia nelle scelte formali che caratterizzano le *Cronache* rispetto ai testi precedenti dell’autore. In primis la scomparsa dell’io, che significa per Pratolini riconoscersi capace di parlare a nome degli uomini del dolore e delle miserie che essi vivono, uscendo dall’introspezione del proprio individuale sentire e del proprio singolo

⁵⁸ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, p. 39

⁵⁹ *Idem*, p. 71

dolore. Ecco allora due elementi che determinano le *Cronache*: da un lato il quotidiano e dall'altro l'interdipendenza dei destini umani. Pratolini si dà come obiettivo la rappresentazione della vita di uomini semplici che giorno per giorno si scontrano con la miseria e che intrecciano i loro destini in un continuo interscambio di parole, passioni, odii e amori legati all'instabile equilibrio dovuto a una vita piena di incertezze. All'interno di questo quadro trovano posto altri due motivi centrali nella visione del mondo che Pratolini vuole proporre: il motivo politico-ideologico e quello dell'amore. Troviamo tali motivi abbozzati già nei lavori precedenti ed essi ritorneranno anche nelle opere successive. Come sottolinea giustamente Francesco Paolo Memmo "il motivo politico-documentario è però ora predominante: il male contro cui i «cornacchiai» e i fiorentini in genere combattono è il male storico del tempo, il fascismo che, generato dai grossi "industriali", dai "proprietari terrieri", dal "clero" [...] si espande con la violenza e il terrore e costringe gli avversari a precise scelte di campo"⁶⁰. Dall'altro lato abbiamo il tema dell'amore che spesso si intreccia a quello politico, come vedremo nella costruzione dei personaggi, proprio perché per Pratolini, come sostiene Asor Rosa, l'amore è la molla dell'universo, è la speranza nella vita che sempre rinasce, è la solidarietà popolare, intesa come una forza che vince i secoli e passa da generazione a generazione come il sangue. Significative in questo senso sono nelle *Cronache* le parole di Mario a Milena "Ma l'amore, io lo sento da quando so di amarti, ci fa essere più generosi con il resto del mondo, ci spinge avanti come per compensare con tutti noi stessi questo bene particolare che godiamo."⁶¹ Se quindi l'amore ha quasi un potere salvifico che ricorda la concezione stilnovista, molto presente al nostro autore, esso non può trovare dimora tra i fascisti e i borghesi se non nella sua degradazione e nelle forme più perverse.

I motivi ora evidenziati trovano nella forma letteraria e storica della cronaca una perfetta veste. La cronaca è il racconto indiscriminato dei fatti che avvengono in un dato luogo in un determinato periodo di tempo. Vediamo quindi che nel caso del nostro testo il limite spaziale è molto preciso e più volte sancito anche dal narratore ed è Via del Corno⁶² a Firenze. Altrettanto puntuale è il limite temporale rappresentato dal biennio 1925-1926, durante il quale il fascismo

⁶⁰ F.P. Memmo, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 67

⁶¹ V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Mondadori, Milano, 1999, p. 392

⁶² "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" V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Mondadori, Milano, 1999, pp. 13-14.

va costituendosi in regime e la resistenza ad esso si esprime ancora non con la piena consapevolezza della prova che ha di fronte. Bene sintetizza Memmo:

è la situazione storica dell'Italia negli anni fra il 1925 e il 1926, vista da quel particolare osservatorio che è Firenze e interpretata con gli strumenti propri (il cuore più che coscienza, anche se – è detto nel romanzo-: «Noi diciamo spesso cuore, ma è coscienza che intendiamo»; l'istinto più che la ragione) di un'umanità umile e plebea: gli abitanti di Via del Corno, i «cornacchiai», protagonisti collettivi del libro⁶³

Questa materia quindi si articola all'interno di limiti ben definiti in una struttura che vede il testo costituito da venticinque capitoli suddivisi in tre parti, che segnano l'andamento della cronaca: nella prima parte (capp. I- IX) vengono presentati i cornacchiai e le relazioni che li legano, attraverso l'andamento della vita quotidiana della via, con l'articolarsi delle vicende private, sentimentali e politiche; la seconda parte (capp. X- XV) è caratterizzata dall'eccidio fascista, battezzato dal ciabattino "Notte dell'Apocalisse", dove trova la morte anche Maciste; infine la terza parte (capp. XVI- XXV) che rappresenta la normalizzazione del fascismo al potere con la conseguenziale ondata repressiva che vede l'arresto di molti personaggi. L'opera si chiude con il dialogo tra Renzo, il giovane nuovo arrivato in Via del Corno, e Musetta a rappresentare le nuove generazioni che crescendo dovranno intraprendere la lotta.

Quelli descritti finora sono i motivi e le esigenze estetiche che spingono Pratolini non solo a non mettere più al centro della narrazione un personaggio che si racconta in prima persona, ricalcando le esperienze biografiche dell'autore, e su cui si concentrano le azioni di tutti gli altri; ma nemmeno un singolo personaggio protagonista che domina il campo. Infatti, le *Cronache* benissimo rappresentano il caso, descritto nel capitolo secondo di questo lavoro, del *romanzo policentrico con narratore onnisciente*, cioè il caso più tradizionale di questo tipo di scelta formale. Nella opera è, appunto, il coro dei personaggi ad essere protagonista e a determinare lo sviluppo dell'intreccio, attraverso lo sviluppo delle relazioni: i molti personaggi che animano le pagine costruiscono una serie di rapporti interpersonali volti a sviluppare storie e situazioni che determinano i loro diversi destini. Così lo stesso Pratolini descrive ad Alessandro Parronchi, in una lettera del 14 marzo 1946, la sua opera:

è tutta la strada che si muove, è il romanzo-corò che io sento, in cui non vi sono protagonisti di spicco, ma ciascuno, anche il più oscuro, ha il suo giusto rilievo, così come è nella realtà in cui la vita dell'oscuro e quella dell'illuminatissimo sono piene

⁶³ F.P. Memmo, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 66

entrambe delle stesse ore, soltanto diversamente impiegate.[...] certi personaggi entrano con più violenza nel dramma che non altri e quindi la loro storia richiede un maggior numero di pagine. Comunque è la strada, o meglio vorrei dire la Vita, o il Tempo, il vero protagonista.⁶⁴

L'intreccio delle *Cronache*, che si articola nelle tre parti, è quindi costituito dalla somma delle vicende, dei drammi e dei sentimenti di tutti i personaggi che, attraverso le loro diverse caratterizzazioni, si fanno portatori dei motivi prima identificati (amore e politica) e della visione del mondo, che Pratolini vuole rappresentare e che deriva tanto dalla sua concezione ideologica quanto dalla sua provenienza di classe.

Per le caratteristiche fin qui evidenziate possiamo annoverare quest'opera tra quelle policentriche, certo non tra le versioni più avanguardiste che abbiamo definito con Testa *plurivocali*, ma sicuramente tra quelle più tradizionali, dove la scelta dell'autore, di avvicinarsi alla mimesi rappresentando uno squarcio di vita, si traduce in un intreccio composto dall'avvicinarsi e dall'intrecciarsi delle situazioni che coinvolgono vari personaggi sui quali nessuno predomina.

Così appare anche agli occhi di Villa che afferma:

proprio per la stratificazione degli episodi e per il tempo che fluisce attraverso di essi, i personaggi crescono di pagina in pagina, senza mai giungere a ruoli primari, tutti sullo stesso piano, a cospetto dell'autore e del lettore.

Pratolini scrive come osservando il suo piccolo mondo da dietro a una lente, e quando tocca a Gesuina, Maciste scompare, se è la volta della Signora scompaiono tutti gli altri, in una rotazione di uguali, mentre al di fuori di via del Corno niente altro sembra più esistere.⁶⁵

Come sottolinea Testa, a tale struttura formale si associa un particolare tipo di personaggio che viene detto *relativo*, caratterizzato, lo ricordiamo, dalle tre qualità: temporalità, mutabilità e relazione. Queste tre caratteristiche si ritrovano nella maggioranza dei personaggi delle *Cronache*, se non tutte contemporaneamente, almeno due di esse su tre. Prima di entrare nei casi specifici, che andremo ad analizzare, sembra giusto evidenziare come il coro dei personaggi incarni tali caratteristiche.

⁶⁴ V. Pratolini, *Lettere a Sandro*, a cura di A. Parronchi, Firenze, 1992, p.147, come ricordato da F. P. Memmo, *Cronache di poveri amanti di Vasco Pratolini*, in *Letteratura Italiana, Le Opere*, vol. IV, in *Novecento*, tomo II *La ricerca letteraria*, a.c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, p. 519.

⁶⁵ C. Villa, *Invito alla lettura di Pratolini*, Milano, Mursia, 1973, p. 67.

La temporalità sta ad indicare la partecipazione al tempo in cui sono inseriti, possiamo dire a cuore sereno che tutti i personaggi presentati sono ben inseriti e vivono le contraddizioni che i limiti temporali delle Cronache dettano, anzi l'opera mostra proprio la reazione dei vari personaggi alla fase storica in cui sono immersi.

La mutabilità è una caratteristica che accomuna la maggior parte dei personaggi, sebbene non tutti. Vediamo, infatti, che tra essi quelli che sono incaricati dall'autore di essere i portatori esemplari di un tema, non subiscono crisi e potremmo farli rientrare nella categoria di personaggio piatto o costante. Sono un esempio, in tale senso, Maciste e Carlino, l'uno interprete dell'antifascismo e l'altro del fascismo, come dichiarato dallo stesso narratore attraverso l'opinione che ne hanno i cornacchiai

Poiché la nostra gente, la più parte semi analfabeti agisce ascoltando il proprio istinto, ed ha bisogno di simboli per accedere alle idee. Sbagliano o siano nel vero- questo lo dirà la storia- alla data 12 Luglio 1926, nell'interpretazione dei cornacchiai Fascismo è Carlino, Antifascismo è Maciste.⁶⁶

Gli altri personaggi, però, sono tutti accomunati da uno sviluppo, chi in senso negativo e chi in senso positivo. Tra i primi possiamo citare il caso di Otello Nesi che, inizialmente, ci viene presentato come giovane di buon cuore⁶⁷, oppresso dall'autoritaria figura paterna⁶⁸ e salvatore della povera Aurora, amante del padre e a lui sottomessa. Poi diventa tale e quale al padre⁶⁹, assumendone tutte le caratteristiche, perfino quelle fisiche. Altro esempio è il giovane fascista Osvaldo che, nelle prime due parti dell'opera, ci viene presentato come ingenuo, debole, idealista, sempre pervaso da dubbi e, al termine di essa, lo vediamo saldamente posizionato ideologicamente nelle fila del Fascio.

⁶⁶ V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, p. 464.

⁶⁷ "Otello era amico delle bambine: si metteva in tasca dei pezzi di carbone e di nascosto li regalava agli Angeli Custodi" *Idem*, p. 71

⁶⁸ "Aveva del padre timore e soggezione, gli obbediva come ad un tiranno, per contentarlo ed entrare nelle sue grazie. Ma la vita della carbonaia lo nauseava. A diciotto anni cominciava a pensare che, morto il padre, avrebbe liquidato tutto e si sarebbe messo a girare il mondo." *Idem*, p. 72.

⁶⁹ "Tutto ciò egli chiama: "i miei principi". Li professa e li applica con una fermezza che giorno per giorno si trasforma in persuasione. Sono le idee del padre che egli ha fatto proprie. Soltanto seguendone l'esempio egli può placare il rimorso di essere stato la causa della sua morte. E se anche lui si è fatta l'amante, sono state le circostanze che ve lo hanno indotto. Qualcosa più forte della sua volontà- o non piuttosto la volontà stessa, l'inconfessata aspirazione di essere in tutto uguale a lui?" *Idem*, pp.381-382.

A questo egli è pervenuto attraverso delle crisi, definitivamente superate proprio nei quaranta giorni di carcere trascorsi in una cella delle Murate in compagnia del Pisano e di Carlino. Dalla lucida coerenza del Pisano, e dalla ottusa spavalderia di Carlino, entrambe, seppure diversamente, invasate Osvaldo ha estratto una sintesi che gli è servita a placare il proprio spirito e ad allontanare da sé ogni incubo e ogni titubanza. Ora egli è persuaso che le rivoluzioni necessitano della violenza, e che sono queste gesta a spianare loro il cammino. [...] E Osvaldo si sente, a diritto ormai, uno di costoro.⁷⁰

Dall'altra parte abbiamo invece personaggi come Mario, Milena, Ugo e Gesuina che, durante lo sviluppo dell'intreccio, prendono coscienza non solo delle contraddizioni che la loro situazione oggettiva li porta a vivere, ma anche della necessità di un impegno politico personale per mutarla. Nello specifico di Ugo e Gesuina parleremo in seguito, bastino, come esempio ora, le parole di Milena a Mario che riassumono perfettamente la maturazione:

In quei tempi io ero come uno che si rialza di sotto le macerie, dopo un terremoto dove ha perso tutti e tutto. Fino ad allora io ero vissuta nella bambagia. Non che non capissi, ma era come se non volessi capire [...] Avevo scoperto il lato brutto della vita, e tutto mi appariva brutto. Ti parlai di Draghi e di Orchi, se ricordi. Ero ancora traballante, ma avevo preso una decisione che mi accompagnerà, spero, tutta la vita. Quella di non mentire più con me stessa. Tuttavia stavo per cadere da un eccesso nell'altro. Sarei diventata una cinica, di quelle che non credono più in nulla e finiscono aride come un pozzo asciutto, se non avessi incontrato te.⁷¹

Per finire l'elenco degli elementi che caratterizzano i personaggi relativi ci manca la relazione. Di questo aspetto abbiamo già molto parlato, definendo, con Pratolini, questo un romanzo-coro, e di fatti l'aspetto dello sviluppo delle relazioni tra i personaggi, oltre a intessere un articolatissimo sistema, rappresenta soprattutto il motore dell'intreccio. Va aggiunto che ognuno dei personaggi dell'opera è fortemente caratterizzato dalle relazioni che instaura nel positivo e nel negativo con gli altri e nessuno potrebbe essere pensato isolatamente. Questo aspetto sarà una delle lenti che utilizzeremo anche per indagare la costruzione dei cinque personaggi prescelti.

3.1.2 Ruolo e tratti del narratore onnisciente delle "Cronache"

Focalizziamo ora la nostra attenzione sul tipo di narratore che Pratolini utilizza nelle *Cronache* e sul ruolo che gli assegna. La formula scelta dal nostro autore, per tenere ben strette nelle sue

⁷⁰ V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 422- 423.

⁷¹ *Idem*, pp. 393-394

mani le fila di un intreccio così carico di personaggi e quindi di possibili voci e punti di vista, è quella del narratore eterodiegetico e onnisciente, che garantisce al suo autore un controllo totale. Pertanto, se ad esempio nel *Quartiere* personaggio, narratore e punto di vista coincidono, nelle *Cronache* è assente il personaggio focale e il punto di vista rimane, per l'intera opera, appannaggio del narratore, senza mai rischiare che qualche personaggio se ne appropri. Inoltre il narratore, con cui ci confrontiamo nelle *Cronache*, non è certamente un narratore nascosto e impersonale, come quello del modello verghiano a cui Pratolini occhieggia⁷². Al contrario, è un narratore estremamente presente e intrusivo, che nel *continuum*, che abbiamo definito nel secondo capitolo di questo lavoro, si posiziona senza nessuna incertezza nel polo della massima udibilità, potendo raccogliere, tra le pagine dell'opera, moltissimi tratti che vanno a caratterizzarlo. Proviamo quindi a porli in evidenza: in primis, oltre ad essere certamente onnisciente e a conoscere tutto ciò che avviene, è avvenuto e avverrà, è anche onnipresente, tanto da sembrarci un regista che, con somma attenzione, accende e spegne i riflettori sui personaggi che, di volta in volta, prendono possesso della scena con le loro vicende. Anche rispetto al tempo il narratore si dimostra estremamente libero di utilizzare a suo piacimento analepsi⁷³ e prolessi⁷⁴ per poi tornare al presente dell'azione. Un ulteriore tratto, che abbiamo evidenziato nel secondo capitolo, è l'ingresso onnisciente nella mente dei personaggi: appare chiaro come il nostro narratore ha la possibilità di scandagliare ogni pensiero ed intimo sentimento dei personaggi. Portiamo come esempio la crisi che Ugo attraversa dopo l'uccisione di Maciste nella Notte dell'Apocalisse:

⁷² “un romanzo nel senso tradizionale e cioè, per cominciare narrato in terza persona, non più io, ti, ma egli, egli, egli! Vasco non dice più io, dirai, già! Un romanzo, e con il respiro del romanzo d'impegno, sulle 300 e più pagine. Protagonista: una strada. Quale strada? Via del Corno. [...] Non so come sia adesso, so come era nel 1928-1930. Ma io porterò l'azione ancora più indietro: al '25-'26. Ne voglio fare la mia Aci-Trezza.” V. Pratolini, *Lettere a Sandro*, a cura di A. Parronchi, Firenze, 1992, p.132-133, come ricordato da F. P. Memmo, *Cronache di poveri amanti di Vasco Pratolini*, in *Letteratura Italiana, Le Opere*, vol. IV, in *Novecento*, tomo II *La ricerca letteraria*, a.c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, p. 511.

⁷³ Pensiamo ad esempio a tutte le volte che soffermandosi su un personaggio ne riporta alcune vicende passate significative come l'incontro tra Maciste e la futura moglie Margherita, o la nascita del soprannome “Angeli Custodi” assegnato alle quattro ragazze (Aurora, Clara, Bianca e Milena) dalla Signora, o ancora alla storia dell'adozione di Gesuina da parte della Signora.

⁷⁴ Abbastanza frequenti sono, infatti, anche le brevi anticipazioni di cui riportiamo un esempio: “Noi pure incontreremo Gesuina: sarà quando la sua vita si mischierà a quella dei cornacchiai. La nostra cronaca è la loro storia, e per adesso Gesuina si mantiene isolata da loro” V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, p. 100.

Ugo era un uomo vinto che piangeva. Non soltanto per il dolore fisico della sua ferita, e non soltanto perché Maciste era stato ucciso. Piangeva di disperazione, d'angoscia, perché tutto gli sembrava chiudersi attorno a lui. E sul suo corpo, debole per il sangue perduto e l'emozione, sui suoi nervi scossi e in pelle in pelle, si incidevano i primi segni della paura. Il suo cervello, così sconvolto vi associava i pensieri di un lupo braccato. L'oscurità favoriva la sua allucinazione.⁷⁵

Questo diventa ancora più marcato quando, in una situazione particolarmente significativa, il narratore si rivolge direttamente al personaggio descrivendogli le emozioni che prova. Ricordiamo quando si rivolge ad Aurora ripercorrendo i suoi primi incontri con il vecchio carbonaio Nesi⁷⁶ o quando rimprovera a Maciste di ascoltare il suo cuore invece che la ragione durante la Notte dell'Apocalisse⁷⁷.

Ulteriori tratti, che delineano il narratore palese, sono le presentazioni dei personaggi, di cui ci viene data una prima idea complessiva, questo viene fatto frequentemente anche dal narratore delle *Cronache*, che inoltre riporta caratteristiche fisiche e psicologiche in modo molto colorito e assolutamente soggettivo⁷⁸. A rendere del tutto evidente il narratore sono poi anche i suoi continui commenti, riflessioni e giudizi, non solo inerenti all'azione, ma anche di carattere più generale, tanto che, al termine del romanzo, per i lettori sono chiarissime le opinioni del narratore⁷⁹. È chiaro che, attraverso queste prese di posizione, l'autore esplicita, in modo inequivocabile, la sua visione del mondo e il compito che assegna all'opera di rappresentarla. Va inoltre segnalato, tra i tratti dell'udibilità, la scelta operata dall'autore di far intervenire costantemente il narratore utilizzando la prima persona, nella maggior parte dei casi al plurale. Facciamo due esempi per tutti: "occorre sapere che i ladri (chi scrive li conosce per essere stato ladro insieme a loro) sono gente senza fantasia"⁸⁰, oppure "Alla vita noi chiediamo il successo del nostro lavoro, la felicità familiare, l'affermarsi dell'Idea in cui abbiamo sempre creduto e

⁷⁵ V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, p. 298.

⁷⁶ *Idem*, p. 66

⁷⁷ "Questo tuo cuore, Maciste, che non conosce le prefazioni di Engels, e non ascolta la ragione, proprio quando occorre sia ascoltata!" *Idem*, p. 282.

⁷⁸ Prendiamo ad esempio questa descrizione di Maciste: "Maciste è Samson, grande, grosso, e con in testa idee elementari. È un giustiziere e un moralista. Un uomo "d'altri tempi", come ce ne sono in tutti i tempi." *Idem*, p. 118.

⁷⁹ Solo a titolo d'esempio, tra i molti possibili, riportiamo il passo seguente: "Noi sappiamo che sullo svolgimento di una battaglia è più attendibile l'interpretazione dello storico della testimonianza dei generali che l'hanno diretta e dei soldati che l'hanno combattuta." *Idem*, p. 26.

⁸⁰ *Idem*, p. 135.

per la quale abbiamo lottato e siamo arrivati al limite della disperazione”⁸¹. La scelta della prima persona singolare o plurale è molto significativa per il nostro autore sul piano dell’elaborazione estetica, come vedremo a breve, ma implica anche il particolare rapporto che egli fa instaurare al narratore tanto con il lettore quanto con i personaggi. In particolare il nostro narratore si rivolge di continuo ai lettori a cui chiede, attraverso l’utilizzo del *voi* e del *noi*, di essere complici suoi e dei personaggi, di schierarsi con lui e di condividere i suoi giudizi. Nelle *Cronache* il dialogo tra narratore e lettore è costantemente aperto e in tale dialogo il narratore svolge il ruolo di guida della rappresentazione e riafferma la sua funzione pedagogica nei confronti del lettore. Ancora più stretto è il rapporto che lega il narratore ai personaggi messi in scena, di cui rimarca frequentemente di essere parte, utilizzando sempre l’espressione “la nostra strada”. Addirittura con loro, come abbiamo visto precedentemente, dialoga apertamente utilizzando il *tu* per rimproverarli, per sostenerli, per interrogarli nei momenti difficili. Eclatante il caso in cui, addirittura, un personaggio gli risponde come Liliana⁸². È evidente che il narratore è una controfigura dell’autore in quest’opera, il quale a lui affida il compito centrale di farsi portatore del suo punto di vista e della sua visione del mondo, ma soprattutto della sua urgenza di parlare della realtà umana, che rappresenta con tutti i pregi e i difetti, le debolezze e gli slanci eroici. A questa realtà non si rapporta da esterno osservatore, ma al contrario, ne condivide i turbamenti, la miseria, gli umori, le passioni. Ruggero Jacobbi afferma a proposito del narratore: “Quel narratore alla ribalta non è venuto lì in smoking, differenziandosi dai personaggi. È vestito come loro, e ci tiene a far sapere ch’è uno di loro. [...] È un cornacchiaio anche lui, il cornacchiaio incaricato della cronaca. Ma è anche colui a cui spetta il giudizio, l’interpretazione storica”⁸³. Controprova di questo è la scelta della lingua con cui si esprime, non più quella aristocratica della narrazione lirica e memoriale delle prime prove, ma un linguaggio vivace, marcatamente tendente al parlato, che non si differenzia da quello utilizzato dai personaggi, da cui piuttosto riprende espressioni, proverbi e lessico. Memmo lo chiama il “linguaggio della coscienza collettiva”⁸⁴. Mentre Benvenuti Riva giustamente osserva, parlando

⁸¹ *Idem*, p. 421.

⁸² “Piangi, Liliana? Soltanto queste ore riescono a consolarti. La Signora ti spaventa? «Mi fa senso! Ma è una buona Signora, mi aiuta. Mi apre gli occhi su molte cose». E Giulio, ti dice sempre di diffidare della Signora?” *Idem*, p. 104.

⁸³ R. Jacobbi, *Vasco Pratolini*, introduzione a V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, p. XII.

⁸⁴ F.P. Memmo, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 70.

dell'autore, che è spinto dalla tensione: “a trasmettere dalla prassi una ideologia che per lui è sostanziata dalla vita, mentre sempre più chiara si va delineando la sua specifica predisposizione a cogliere il significato e la poesia dei piccoli avvenimenti quotidiani.”⁸⁵. In questo senso ci sembra molto significativo il paragone che il narratore fa durante la Notte dell'Apocalisse tra via del Corno (“la nostra strada”) e via della Robbia, dove si consuma l'assassinio dell'onorevole Bastai ad opera delle Bande Nere senza che una finestra si apra e nessuno fiati⁸⁶. Facendo un passo indietro bene Memmo sintetizza i passaggi che portarono Pratolini al narratore delle *Cronache*:

risulta fondamentale il problema della definizione del ruolo del narratore (e dei suoi rapporti con sé personaggio, con gli altri personaggi, col lettore) che Pratolini si pone scrivendo *Il Quartiere* e definitivamente risolve in *Cronache di poveri amanti*. Alla persona (protagonista dei primi libri di memorie) che racconta la propria storia, e dice *io*, e fa diario (non cronaca, non romanzo), succede il personaggio non protagonista ma testimone che racconta la propria storia nella storia e nelle storie di altri, e dice *io e noi* e *voi*, e fa romanzo, fa cronaca, per scomparire poi come personaggio lasciando il posto a un narratore che non può dire *io* ma non rinuncia a dire *noi* e *voi* e *tu*, e dunque assume su di sé il ruolo di testimone e di garante della verità.⁸⁷

Questo ci permette di comprendere che Pratolini, con questa scelta, non solo intendeva dare una forte unità alla struttura dell'opera, ma soprattutto, garantirsi la possibilità di intervenire esplicitamente nelle vicende, in un certo senso questa scelta rappresenta un compromesso tra la spinta all'autobiografismo, che caratterizza le sue prime prove, e il suo desiderio di allargare il discorso narrando la storia degli sfruttati tra i quali egli si riconosce. Da qui la scelta di non mettere in scena la sua storia e quindi lui come personaggio ma di rappresentare se stesso attraverso il narratore.

⁸⁵ G. Benvenuti Riva, *Letteratura e Resistenza*, Milano, Principato, 1977, p. 76

⁸⁶ “I borghesi che vi abitano non sono gente curiosa come i nostri cornacchiali, non soffrono né slanci né impazienze. Alla testimonianza orale e auricolare preferiscono il resoconto dei giornali [...] E l'egoismo, la pavidità, la sciavitù mentale che tutto ciò costa, al giorno d'oggi. È una condizione che via del Corno rifiuta, ma nella quale via della Robbia si riconosce e vi trova il suo equilibrio, la sua privata felicità. Non si è quindi spostato un saliscendi, non si è schiusa una porta all'arrivo dei fascisti” V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, p. 274.

⁸⁷ F. P. Memmo, *Cronache di poveri amanti di Vasco Pratolini*, in *Letteratura Italiana, Le Opere*, vol. IV, in *Novecento*, tomo II *La ricerca letteraria*, a.c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, p. 518.

3.2 Sistema dei personaggi delle *Cronache* e analisi di alcuni di essi: Maciste, Carlino, la Signora, Ugo e Gesuina.

Il sistema dei personaggi messo a punto da Pratolini nelle *Cronache di poveri amanti* è estremamente articolato non solo perché ogni abitante di via del Corno è legato agli altri da molteplici rapporti (famigliari, sentimentali, rapporti di amicizia, rapporti politici di conflitto o di condivisione, rapporti legati all'interesse economico ecc.), ma anche perché ci sono varie tipologie di personaggio ed ognuno, a suo modo, partecipa allo sviluppo dell'intreccio e si fa portatore di motivi che vanno a costituire il tema dell'opera.

Prima di soffermarci sui cinque personaggi presi ad esempio per la nostra analisi, sembra opportuno riportare alcune osservazioni di carattere generale sui cornacchiai. Come è stato già approfondito non si può distinguere nell'opera un protagonista, sicuramente si possono distinguere però dei personaggi la cui vicenda ha un maggior rilievo nello sviluppo dell'intreccio, pensiamo ad esempio ai nostri cinque ma con loro ce ne sono altri. Questi personaggi, che potremmo definire, più che protagonisti, principali sono più caratterizzati. Al loro fianco ce ne sono poi altri che pure partecipano al coro di Via del Corno ma con molto minor peso e pertanto la loro caratterizzazione rimane meno approfondita, tanto da potersi definire quasi dei bozzetti. Personaggi di questo tipo sono, ad esempio, il ciabattino Staderini o il Ristori, il proprietario dell'albergo Cervia. Dopo questa prima distinzione, ne facciamo una seconda, già in parte precedentemente accennata, tra personaggi piatti o costanti e personaggi rotondi o mutevoli. Come già detto all'interno delle *Cronache* convivono queste due tipologie di personaggio (come del resto spesso avviene), ma ciò che più sembra importante mettere in evidenza è che ai personaggi piatti non è riservato un ruolo secondario, al contrario hanno la funzione centrale di rappresentare simbolicamente un tema: l'esempio del comunista-antifascista Maciste e del fascista Carlino è chiarissimo, ma anche la Signora rientra in questa categoria, perché il mutamento che subisce al termine del romanzo a causa dell'emorragia cerebrale è solamente fisico, di certo l'indole rapace rimane tale e quale. Detto questo però va notato che i personaggi mutevoli sono forse la maggioranza, tanto che si potrebbe dire che al termine dell'opera pochi non subiscono nel bene o nel male un cambiamento. Del resto è quanto Pratolini vuole comunicare: il momento è difficile e richiede un impegno, una presa di posizione, c'è chi reagisce come Ugo e Gesuina, dando il proprio contributo all'antifascismo, e c'è chi reagisce come Osvaldo, che rientra nei ranghi del Fascio convinto definitivamente che la patria e lui stesso ne avranno giovamento. Quanto vale per la politica però vale anche per gli

ostacoli, le sofferenze e le difficoltà che la vita riserva ai cornacchiai negli altri aspetti dell'esistenza dall'amore alla salute.

Riprendiamo da Asor Rosa un'ulteriore suddivisione tra gli abitanti di via del Corno in positivi e negativi:

una prima elementarissima differenza morale: fra chi lascia vivere e aiuta a vivere, e chi vi opprime, vi spinge nel fango, vi rende la vita atroce e impossibile. Fra i poveri e i ricchi, i deboli e i potenti, gli oppressi e gli oppressori. Ogni ulteriore differenziazione all'interno di queste due grandi categorie ha una validità molto minore. I termini moralità e immoralità, bene e male, sono perciò usati dai cornacchiai con un significato profondamente diverso da quello usuale. Non potrebbe essere altrimenti, se pensiamo che in Via del Corno bene e male vivono dandosi il braccio.⁸⁸

Pertanto la comunità di Via del Corno non condanna i suoi figli per cui il male rappresenta una disgrazia o una prova di debolezza, in qualche maniera legata alla miseria che tutti si trovano a vivere; il giudizio è invece implacabile contro quanti per malvagità e desiderio di sopraffazione infrangono la legge elementare della convivenza della comunità portando in essa violenza e sofferenza.

Fatte queste specifiche passiamo adesso all'analisi dei cinque personaggi, scelti anche perché bene rappresentano le diverse tipologie ora presentate.

3.2.1 Maciste: l'antifascismo

Corrado il maniscalco, detto Maciste, rientra senza dubbio nel gruppo dei personaggi principali (cioè quelli che portano avanti l'azione) tanto che il suo assassinio segna l'apice drammatico della vicenda e copre molte pagine centrali del libro. Come abbiamo detto è un personaggio costante che non subisce evoluzioni, la sua caratterizzazione ci viene fornita una volta per tutte e nulla di quello che fa ci sorprende. Egli è chiaramente un personaggio positivo, anzi uno di quelli che più può vantare una moralità indiscutibile e riconosciuta da tutti. Per la morale dei cornacchiai Maciste è uno che sta dalla parte degli oppressi e che risponde con la violenza a chi con la violenza cerca di sopraffare gli altri.

L'importanza di questo personaggio è dimostrata dal fatto che è il primo che il narratore presenta, dandocene una veloce descrizione fisica e mettendone subito in primo piano le idee politiche:

⁸⁸ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, pp. 128-129.

Corrado è un uomo di trent'anni, alto quasi due metri, solido come Maciste ch'è il suo soprannome. Ha fatto la guerra da granatiere. Quando fu di leva il capitano lo voleva arruolare fra i corazzieri del Re, ma conosciute le sue convinzioni politiche rinunciò all'idea. Nel '19 e '20, Maciste è stato Ardito del Popolo⁸⁹

Di seguito riferisce dello scontro avuto nel 1922 con quattro fascisti, tra cui Carlino, presentatisi alla sua mascalcia armati per aggredirlo e prontamente cacciati. Poco più avanti viene data una particolareggiata descrizione del suo lavoro come maniscalco⁹⁰, da cui emerge l'immagine di un gran lavoratore. Queste prime parole mettono in evidenza già tre qualità che faremo rientrare nella caratterizzazione del nostro personaggio: la prima è la forza fisica dovuta alla sua mole (più volte ricordata durante tutto il libro) e all'abitudine al lavoro pesante; la seconda è il coraggio, aspetto questo che sarà anche determinante per la sua morte, perché, a fronte della minaccia di incontrare le Bande Nere, egli si lancerà con il suo sidecar nella notte per avvisare del pericolo le vittime designate dai fascisti; la terza è il suo essere comunista e antifascista, elemento che più di tutti lo determina e lo caratterizza e su cui ci soffermeremo a breve. Altre caratteristiche che completano il quadro sono la sua capacità di essere amico di tutti ed essere da tutti riconosciuto come un punto di riferimento positivo⁹¹, il fatto di non essere un chiacchierone e di essere ostile ai pettegolezzi, tanto che più volte viene sottolineato che ha "il contagocce sulla lingua"⁹². Inoltre è evidentemente generoso e pronto ad aiutare chi si trova in difficoltà, pensiamo ad esempio a quando accompagna Milena e gli altri giovani alla ricerca di Alfredo, finito in ospedale perché picchiato selvaggiamente dai fascisti, se non ovviamente sempre alla Notte dell'Apocalisse che lo vede mettere generosamente a rischio la sua vita per proteggere non solo i suoi compagni ma anche esponenti socialisti che riteneva dei traditori. Egli viene anche definito "un giustiziere e un moralista"⁹³ ed è la causa della lite con Ugo, che, in quella fase, si era dato al gioco d'azzardo, al vino e intratteneva una relazione con la sua affittuaria sposata Maria Carresi, perdendo di vista i suoi doveri di compagno e il suo impegno

⁸⁹ V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, p. 11

⁹⁰ *Idem*, pp. 39-41

⁹¹ "Maciste è amico di tutto il mondo compreso nel quadrilatero di Piazza della Signoria, Piazza Mentana, San Simone e Santa Croce [...] Ma le sue amicizie Maciste le ha anche lui in via del Corno, dove sta di casa e di bottega." *Idem*, p.12

⁹² *Idem*, p. 77

⁹³ *Idem*, p. 118

politico. Infine a caratterizzarlo c'è anche la grande passione per il suo sidecar, a cui dedica molte attenzioni⁹⁴, in sella ad esso annoderà i fili della coscienza di Mario discutendo con lui e andrà incontro al suo destino la Notte dell'Apocalisse.

Passiamo ora ad analizzare le relazioni che Corrado instaura con gli altri personaggi. Come abbiamo già detto, partecipa attivamente alla vita di Via del Corno andando alle tombolate e alle ricorrenze di quartiere come la festa della Madonna, dove vengono esposte le rificolone e vengono fatte le scampanate. Quando succede qualcosa di grave è disponibile a dare il suo sostegno, come nel caso già citato dell'aggressione ad Alfredo, ma pensiamo anche ai soldi che manda, pur non condividendone lo stile di vita, all'amico Giulio in carcere per furto. Intrattiene rapporti stretti con i giovani della via, pensiamo alla visita in sanatorio ad Alfredo, o a Mario ospitato a casa sua. Alcuni critici gli contestano di non svolgere attività politica nella via ed effettivamente i rapporti con gli altri compagni fiorentini, che ci vengono descritti in modo fugace nelle due occasioni in cui il narratore ci fa assistere a una riunione politica, sono comunque esterni a via del Corno e pertanto non messi in evidenza. Oltre alle riunioni a proposito della sua attività politica ci viene riferito di una scritta che fece sul muro⁹⁵ e di un 1° Maggio del 1920⁹⁶. Sono però proprio le relazioni politiche che instaura con Ugo e Mario ad essere più significative per lo svolgimento dell'intreccio. Con il primo il rapporto è problematico a causa degli sbandamenti di Ugo, tanto che una grossa lite, finita con un destro di Maciste che costa a Ugo un dente, li separa per un periodo. Di questo sono chiaramente entrambi molto scossi, segno che, oltre al rapporto politico, li lega anche l'amicizia. In seguito, infatti, troviamo Maciste sveglio a rimuginare sull'accaduto⁹⁷ e poi a parlarne con amarezza durante una riunione⁹⁸. Ritrovano, però, il loro rapporto e la fiducia reciproca nel momento in cui Ugo dimostra la propria integrità di militante antifascista, sequestrando il fascista Osvaldo

⁹⁴ *Idem*, pp. 233-234.

⁹⁵ “Accanto al monumentino, sbiadita dal tempo c'è una scritta: LAVORATORI – VOTATE BASTAI. La tracciò Maciste col catrame, in occasione delle elezioni del 1921.” *Idem*, p. 87.

⁹⁶ “Egli sventolava una bandiera rossa in onore del compagno deputato. V'era folla, quel giorno, le bandiere erano tante, ma la sua sovrastava tutte, ed egli si piccava di agitarla ritmando il tempo dell'Internazionale cantata in coro” *Idem*, p. 266

⁹⁷ “Rimproverava ad Ugo di non aver tentato una reazione: dubitava di averlo perduto come amico e come compagno. È consentito a Sanson, quando è solo con sé stesso, patire l'ombra del rimorso per un'amicizia decapitata?” *Idem*, p. 123.

⁹⁸ “Maciste non l'aveva lasciato finire: «D'accordo, ma quello è perso, te lo dice uno che gli ha voluto bene. Ora se la sta facendo coi fascisti!» *Idem*, p.257

e accorrendo da Maciste per avvisarlo dell'eccidio che le Bande Nere avrebbero perpetrato e chiedendogli aiuto per intervenire. Questo basta a Corrado per lasciarsi il passato alle spalle, consapevole che la partita in gioco aveva un peso maggiore⁹⁹, tanto che sarà proprio con lui sul suo sidecar che affronterà la sua ultima notte, una notte di coraggio, cuore ed eroismo che lo porterà alla morte per mano dei fascisti¹⁰⁰.

Interessante sotto il profilo politico risulta anche il rapporto con Mario, il giovane tipografo da poco venuto ad abitare in via del Corno. Sarà proprio grazie alla loro frequentazione che Mario prenderà coscienza e diventerà un comunista¹⁰¹.

Passando invece agli avversari politici, va evidenziato che dopo l'assalto fallito alla bottega di Maciste, con Carlino i rapporti sono all'apparenza inesistenti fino alla famosa Notte dell'Apocalisse, quando lui e Osvaldo sono presenti all'assassinio. Il narratore, a ulteriore testimonianza della sua coerenza, mette in evidenza che Maciste è l'unico cornacchiaio che non saluta Carlino e non mostra la soggezione che gli altri nutrono, pur odiandolo.

Vediamo ora brevemente la relazione amorosa di Maciste con la moglie Margherita. In realtà dopo esserci stata raccontata la nascita¹⁰² del loro amore non molto spazio è dedicato ad essa. Ciò che emerge dai brevi tratti è un amore tenero e rispettoso da parte di entrambi, anche se va notato che quanto ci viene riferito del loro rapporto riguarda più i sentimenti della moglie e che con lei Maciste non condivide i rischi e i pensieri che il suo impegno politico comportano. Anzi la tiene all'oscuro per non farla preoccupare. In lei quindi non vede una compagna di vita, con cui condividere tutto, come invece avviene, ad esempio, tra Ugo e Gesuina.

⁹⁹ “Per prima cosa Maciste pensò che egli avesse commesso un furto e tenesse la refurtiva per le scale. Lo faceva ormai capace di tutto. Ma un compagno non è mai perduto. Gli bastò guardarlo in faccia, come Ugo aveva chiesto per ricredersi; gli bastò sostenere il suo sguardo: nelle parole di Ugo v'era un tono sincero, d'altri tempi.” *Idem*, p. 258

¹⁰⁰ Rispetto alla sua morte pare interessante riportare la riflessione di Memmo che vede un ripetuto richiamo all'immaginario cristiano per raffigurare Maciste: prima chiamato San Giorgio mentre corre sul sidecar, poi ribattezzato Angelo dell'Annunciazione ed infine una volta assassinato ai piedi della chiesa viene rappresentato come Cristo in croce, quasi a simboleggiare il sacrificio fatto per la salvezza degli uomini. Confronta F. P. Memmo, *Cronache di poveri amanti di Vasco Pratolini*, in *Letteratura Italiana, Le Opere*, vol. IV, in *Novecento*, tomo II *La ricerca letteraria*, a.c. di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1996, p.520. Rientrerebbe in questo richiamo anche il fatto che la notte dell'eccidio fascista viene denominata dal ciabattino Notte dell'Apocalisse, a segnalare un punto di non ritorno non solo per Corrado ma per tutti i cornacchiai.

¹⁰¹ “Sono amici, ormai, e cautamente, senza sembrare Maciste aiuta il ragazzo a vedere chiaro nella propria coscienza. Lo fa, involontariamente, seguendo il più gesuitico dei modi, ma anche il più efficace. Lascia che il ragazzo si contraddica con le sue stesse parole, e da sé stesso colga i propri dubbi. Egli lo rettifica quel tanto da mantenerlo “in carreggiata”.” *Idem*, p. 235.

¹⁰² *Idem*, pp. 41-43

Ultima relazione, di cui ci occuperemo, è quella di Maciste col suo narratore che, come già detto, rappresenta anche il punto di vista di Pratolini. La stima e l'affetto che ha per il suo personaggio emerge in tutta la sua forza nel momento più drammatico, quando Maciste sta per morire, aprendo un dialogo diretto con lui, rimproverandogli di avere un cuore troppo generoso che non si cura di mettere a rischio la sua vita per correre in soccorso di chi è in pericolo¹⁰³. Maciste, per Pratolini, incarna il prototipo del comunista, è un personaggio simbolico, tutte le caratteristiche evidenziate precedentemente sostanziano questo ideale: cioè un uomo tra gli uomini, generoso, coraggioso, con una morale semplice ma di ferro, che non ammette compromessi o incoerenze, che agisce d'istinto, che è comunista per nascita più che per istruzione. Maciste è un popolano che vive del suo lavoro, nulla di intellettuale c'è in lui, ma viene capito perché parla la lingua degli oppressi e da quella classe proviene, via del Corno è con lui, tacitamente ma in lui si riconosce. Condividiamo con Asor Rosa l'idea che Pratolini nel raffigurare Maciste, ma più ancora Ugo e i suoi comunisti in generale, tenga a metterne in evidenza il carattere umano¹⁰⁴, questo gli deriva dalla sua personale esperienza di militante comunista e dalla tensione di sfuggire alle raffigurazioni troppo agiografiche e celebrative che tendono ad allontanare il personaggio dai lettori. Al contrario, come vedremo in seguito per Ugo e nel capitolo successivo con Metello, il tentativo di Pratolini è proprio quello opposto di avvicinarli, di creare degli esempi percorribili. Correndo il rischio come sostiene Asor Rosa di cadere

“in una rappresentazione dei comunisti in cui gli elementi “umani” (naturali) del carattere hanno soverchiato e cancellato gli elementi della scelta politica e ideologica [...] privandoli [i comunisti] delle caratteristiche nuove, rivoluzionarie, di cui essi dovevano disporre proprio nei confronti dell'ambiente inerte e passivo, vecchio, che li circondava.”¹⁰⁵

3.2.2 *Carlino: il fascismo*

Carlo Bencini, al pari del suo antagonista Maciste, è un personaggio costante: la descrizione che ce ne viene fatta nella Prima Parte del libro non subisce cambiamenti, i particolari che

¹⁰³ *Idem*, pp. 280-282

¹⁰⁴ “un comunista è un uomo come gli altri con eccessi e depressioni, colpi di testa e titubanze, tanti litri di sangue nelle vene, intelligenza più o meno sviluppata. Ripete Gramsci, giustamente che « il Partito è l'avanguardia cosciente del proletariato», per cui il dovere del militante è di essere particolarmente illuminato in qualsiasi circostanza.” *Idem*, p. 297

¹⁰⁵ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, pp. 132-133.

vengono riportati in seguito non fanno che confermare quanto già descritto minuziosamente durante la presentazione¹⁰⁶. Egli viene definito immediatamente “fascista della vigilia” e questo sarà il motivo che domina la sua caratterizzazione. Infatti, egli, come Maciste, è un personaggio simbolico. Il compito affidatogli da Pratolini è quello di rappresentare il fascismo, il male storico che i cornacchiani devono affrontare. Tutte le caratteristiche espresse su di lui vanno a completare la visione che l'autore ha del fascismo e che si rispecchia nell'atteggiamento che il narratore ha nei confronti di questo personaggio e degli altri squadristi. La presentazione dettagliata, che ci viene fornita, però, non rappresenta la prima apparizione di Carlino in scena. Molto significativo è, invece, il fatto che Pratolini introduca questo personaggio mostrandocelo in azione durante l'aggressione squadrista alla mascalcia di Maciste, da cui riceve un ferro sulla testa. Le prime parole che gli sentiamo pronunciare dimostrano la sua arroganza ma anche la sua pusillanimità, infatti alla richiesta di Maciste di farsi sotto, anche tutti e quattro, ma senza pistole, Carlino gli risponde: “Dopo che avrai bevuto l'olio si potrà trattare”¹⁰⁷.

In seguito veniamo quindi a sapere che egli ha “ventiquattro anni e tre vite sulla coscienza”¹⁰⁸, che a quindici anni si è trasferito in via del Corno, dove vive con la madre Armanda rimasta vedova, dopo che il padre merciaio (socialista) è stato investito da un tram il cui conducente era socialista. È ragioniere, impiegato all'Istituto delle Assicurazioni. Nelle pagine dedicate alla sua storia emergono da subito una serie di elementi volti a mettere in evidenza non solo la sua fede politica, ma anche l'arroganza e la spregiudicatezza che ha nel servirla. Infatti, se sulla sua scrivania conserva un pugnale macchiato di sangue, al suo letto è appeso un manganello¹⁰⁹. A confermare che per lui ogni mezzo è legittimo per affermare la sua “passione”: “Carlino si è dato anima e corpo alla sua passione. Il senso dell'avventura, della violenza, del sangue lo invogliano più di una bella donna”¹¹⁰ ed è convinto di operare per il bene della Patria. Ci viene raccontato che, giovanissimo, è scappato di casa per raggiungere a Fiume i legionari di D'Annunzio e che egli è un ragazzo violento, generoso a seconda delle simpatie, lunatico,

¹⁰⁶ V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 88

¹⁰⁷ *Idem*, p. 11

¹⁰⁸ *Idem*, p. 88

¹⁰⁹ “Infilato a un bracciolo del letto, attraverso la manopola di cuoio, c'è il suo manganello. È racchiuso in una guaina di pelle nera, sull'impugnatura v'è inciso: *Me ne frego*. Sfoderandolo, vedremo che la superficie è di acero stagionato, ma nell'interno l'“anima” è di ferro. Il ciabattino dice che il manganello e il suo padrone ne hanno fatte “più di Cacco”. “Ne hanno fatte di pelle di becco” aggiunge Fidalma Staderini: ma è cosa che si sussurrano fra di loro, sotto le coperte, a basa voce.” *Ibidem*

¹¹⁰ *Idem*, p. 89

amante del gioco d'azzardo e della baldoria, turbolento e autoritario nei fatti e nelle parole. Lo ritroviamo infatti protagonista, tra i ricordi del suo camerata Osvaldo, a una cena tra fascisti a Vicchio, per commemorare un'azione squadrista fatta a Riconi¹¹¹, mentre, ebbro, si lascia andare a spaccate e provocazioni contro il maresciallo, l'oste e il priore, rientrando comunque sempre nei ranghi alle ammonizioni del Pisano, Comandante "leggendario" della squadra che si era distinta prima della Marcia su Roma e suo superiore.

A fronte di tanta violenza e boria fa da contrappunto la descrizione fisica: "È rosso di capelli. Composto nel sonno, ha un volto di innocente: le efelidi, sotto gli occhi e attorno al naso, gli conferiscono l'aria di un ragazzo."¹¹² Pratolini sembra quasi voler dire che l'apparente innocenza può convivere con la più spregiudicata ferocia. In questo Asor Rosa sembra rilevare un atteggiamento contraddittorio di Pratolini, e consequenzialmente del suo narratore, dominato da un "senso di attrazione - repulsione", nonostante l'odio risaputo che egli nutriva per il fascismo di cui Carlino è il personaggio simbolo. Asor Rosa però sostiene che:

ci sia un senso di stupita meraviglia per lo slancio giovanile dei fascisti, la loro rapidità e prontezza nella lotta, la loro forza naturale e istintiva, la capacità di colpire senza portarne rimorso, l'innocenza conservata nel delitto, per quella presunzione ancora fanciullesca e già delittuosa, di servire una causa giusta [...] ed è proprio dal contrasto fra gli elementi della loro «innocenza» e quelli della loro colpa, che scaturiscono i tratti più importanti della loro personalità¹¹³

Se parlare d'attrazione sembra forse un po' esagerato, sicuramente il critico ha colto due aspetti fondamentali di Carlino e cioè il vitalismo e la totale assenza di senso di colpa di fronte alle aggressioni più brutali, di cui o è protagonista diretto o è mandante. Egli bene rappresenta quell'estremismo che esprime la classe media morsa dall'aspirazione a diventare grande borghesia e terrorizzata di perdere ciò che ha proletarizzandosi. In questo senso Pratolini, con Carlino, raffigura la base sociale del fascismo. Egli, in via del Corno, è il rappresentante della sopraffazione di esso con tutta la sua tensione di affermazione in regime, è colui che riconferma sistematicamente i rapporti di forza a vantaggio degli oppressori, pensiamo, ad esempio, al sostegno che accorda sempre agli interessi della Signora, protetta dal Fascio, sia in occasione del ricatto a danno del carbonaio Nesi sia alla fine quando i cornacchiali provano a non pagarle

¹¹¹ *Idem*, pp 153-157

¹¹² *Idem*, p 88

¹¹³ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, pp. 135 - 136

gli affitti¹¹⁴. Più in generale egli ama incutere terrore, “quell’essere guardato con timore, con reverenza, «come un domatore nel serraglio», sono sue parole, lo eccita e lo compiace”¹¹⁵. In effetti questa è la relazione che instaura con gli abitanti di Via del Corno, che a lui si rivolgono unicamente per questioni riguardanti il Fascio, come nel caso del tesseramento di Otello, Ristori, Oreste e Beppino Carresi. Sebbene quindi sia la soggezione e la paura a dominare i cuori dei cornacchiai le loro idee in merito sono molto chiare, se Maciste rappresenta l’antifascismo e Carlino il fascismo “per schierarsi spiritualmente dalla parte di Maciste, non hanno atteso la Notte dell’Apocalisse. L’assassinio di Maciste non ha fatto che dimostrare loro, tragicamente, che il loro istinto li guida sulla strada buona.”¹¹⁶. Del resto Carlino non ha fatto che portare nella via la voce arrogante del sopruso, pensiamo all’assalto alla mascalcia ma soprattutto alla vicenda, molto significativa per lo sviluppo dell’intreccio, dell’aggressione squadrista a danno del pizzicagnolo Alfredo, ridotto in fin di vita perché colpevole agli occhi del Fascio di non aver versato un “contributo straordinario”. L’unico elemento leggermente frenante della sua indole risulta la madre Armanda che, combattuta tra l’amore per il figlio e la non condivisione del suo agire, riesce a strappargli la promessa di non lasciarsi andare ad azioni troppo violente in Via del Corno¹¹⁷.

Sicuramente le relazioni più strette che egli intrattiene sono con i suoi camerati, da cui sembra essere molto considerato. In occasione ad esempio della lite con Osvaldo, lo vediamo difeso dalla Commissione di Disciplina che, alla fine, riserva a Osvaldo una buona dose di bastonature per aver accusato Carlino di “faziosità e di violenza”¹¹⁸. Oltre alla cena a Vicchio, a questa occasione e alla famosa Notte dell’Apocalisse, dove lo vediamo agire all’interno del gruppo, le sue rapportazioni con i camerati, messe in scena, si sostanziano in quella rapidamente tratteggiata con il Pisano, per cui nutre rispetto e reverenza, e quella conflittuale con Osvaldo, che non ha certo il suo temperamento e rappresenta un suo subalterno nella gerarchia fascista. Tra i due l’occasione di lite è dovuta alla titubanza da parte di Osvaldo nell’obbedire agli ordini,

¹¹⁴ “Anzi aggiunse: «La Signora è un affare di Stato, cari miei!». «E la vostra ribellione» continuò sorridendo e strizzando l’occhio, «secondo le Leggi Eccezionali di recente promulgazione, è passibile di deferimento al Tribunale Speciale, testè costituitosi!»” V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 459 – 460.

¹¹⁵ *Idem*, p. 89

¹¹⁶ *Idem*, p. 464

¹¹⁷ *Idem*, p. 160.

¹¹⁸ *Idem*, p. 244.

che Carlino gli impone e che riguardano dei pestaggi da fare per conto del Fascio (tra cui quello contro Alfredo). Durante lo scontro verbale¹¹⁹ gli insulti si susseguono: se Osvaldo accusa Carlino di essere un violento, un sanguinario, un pazzo; l'altro lo disprezza per essere un pusillanime e un vigliacco.

Va quindi fatto notare che egli, anche nei suoi rapporti, incarna ciò che rappresenta la cricca fascista in ascesa al potere, cioè uno strumento della borghesia italiana monopolista per assicurarsi di poter portare avanti i propri interessi predatori schiacciando le rivolte dei lavoratori, eliminando le avanguardie del neonato Partito Comunista, catturando l'adesione della piccola e media borghesia, nel libro rappresentata, ad esempio, da Otello Nesi. Alla luce di questo, si capisce anche la sua frequentazione dei casinò per intrattenere rapporti con l'aristocrazia¹²⁰. In questo quadro e in base a quanto detto anche precedentemente rispetto all'altro tema centrale del romanzo, l'amore, Carlino non ha relazioni sentimentali. Lo vediamo solo uscire, in giovane età, con Aurora, che poi lo rifiuta, e intrattenersi con la prostituta Elisa. Non c'è spazio, nel suo personaggio, per questo sentimento proprio perché esso è appannaggio solo degli sfruttati e Carlino, plurimo omicida¹²¹, non può ospitarlo.

3.2.3 La Signora: "il Male assoluto"

La Signora è l'unico personaggio di cui non conosciamo il nome e il cognome, nonostante questo sia uno dei personaggi che più incide nell'intreccio del romanzo con i suoi interventi, quasi da *deus ex machina*, sui destini degli altri. Possiamo quindi annoverarla senza dubbio tra i personaggi principali. Sebbene al termine del romanzo due emorragie cerebrali la stroncano fisicamente, la sua indole crudele e perversa rimane intatta, forse rivelandosi nei suoi aspetti più elementari. Secondo la morale precedentemente illustrata di Via del Corno, che fa coincidere il Bene e il Male rispettivamente con i ruoli di oppressi e sfruttatori, la Signora non può che rientrare nel gruppo dei secondi, insieme a Carlino. Ella non partecipa pubblicamente alla vita della strada, ma ne condiziona e determina, dal suo letto di malata, le vicende. Pensiamo al ricatto da lei architettato contro il carbonaio Nesi invischiato in un furto, al

¹¹⁹ *Idem*, pp. 146-147.

¹²⁰ "Carlino, invece, è sempre più attratto dal tappeto verde del Casinò Borghesi, ove può frequentare l'aristocrazia, della quale egli si vanta di "fregarsene", ma la cui confidenza "eleva ed affina": sono sue parole." *Idem*, p. 213.

¹²¹ Oltre ai tre assassini di partenza di cui non conosciamo le circostanze, lo vediamo dare il colpo di grazia all'onorevole Bottai e assistere all'omicidio di Maciste sul cui corpo infieriscono gli squadristi.

sostegno della fuga di Aurora e Otello, all'inaspettata complicità accordata a Ugo dopo la Notte dell'Apocalisse, al suo ultimo desiderio esaudito di diventare la padrona di Via del Corno comprandone tutte le case. Da tutto questo emerge uno dei primi tratti, che vanno a comporre la sua caratterizzazione e cioè la brama di controllo e di potere sugli altri¹²². Il suo oscuro passato viene accennato vagamente. Di lei sappiamo che, oggi ricca¹²³, vecchia e malata, aveva, da giovane, grande fortuna e successo:

La sua formazione fisica e morale è stata l'esempio classico del rovesciamento di posizioni. Dove la semplicità diventa caos, la naturalezza infingimento, e la bellezza sfiora le cime della perfezione. Su questa sua natura complessa, violenta e sensitiva, richiamati dallo splendore del suo corpo, gli uomini erano passati come i *clowns* che calpestanto la pedana: all'eco dei loro schiamazzi subentra il silenzio di morte degli acrobati al trapezio. Il cuore della Signora [...] ha trascorso la sua giovinezza nella continua ansia del vuoto, si è spento come la perla sotto il sole.¹²⁴

Così ella, intuimmo, sia vissuta negli agi grazie ai suoi innumerevoli amanti per via della sua eccezionale bellezza e spregiudicatezza e veniamo a sapere, da un'affermazione di Giulio, marito incarcerato di Liliana, che "è una vecchia *maîtresse*"¹²⁵. Una volta sfiorita "tuttavia sopravviveva il furore, la Signora cercò consolazione nella complicità tenera e tiepida del proprio sesso. Cancellato l'uomo dalla propria vita, ora che correva il rischio di diventare una succube, ella posò il proprio sguardo sulle fanciulle"¹²⁶. Ecco che emergono altri due motivi che ne determinano la fisionomia e l'agire: l'estrema paura della vecchiaia e della morte e il terrore della solitudine. Lo sfiorire della sua bellezza a causa dell'invecchiamento e della malattia che l'ha colpita alla voce le fa provare ripugnanza e malinconia per il suo aspetto

¹²² Così difatti risulta la sua prima apparizione nel romanzo: "Dal suo "letto di dolore", al secondo piano del n. 2, la Signora segue il corso degli avvenimenti di via del Corno come stesse notte e giorno alla finestra, armata del cannocchiale di Arcetri. [...] Ma come ogni gazzetta che si rispetti la Signora dispone di due cronisti la cui curiosità e il cui candore (accoppiati alla riconoscenza e alla devozione che costoro nutrono verso la sua persona) le permettono di completare le recentissime di via del Corno, nel seguire e perseguire le quali la Signora trova distrazione, conforto, e forse l'appagamento di altri più loschi sentimenti." *Idem*, p. 26

¹²³ Lo deduciamo dalla descrizione della sua casa e dei suoi abiti, inoltre veniamo informati che è l'unica a possedere la sua abitazione in via del Corno. *Idem*, pp. 33-35. Al termine del romanzo eredita anche una fortuna da un ex amante.

¹²⁴ *Idem*, pp. 98-99

¹²⁵ *Idem*, p. 29.

¹²⁶ *Idem*, p. 99.

fisico¹²⁷, tanto che ci viene raccontata la sua caccia a tutti i ritratti che la rappresentavano da giovane per poterli distruggere¹²⁸. Al termine di essa conclude dicendo: “Ora più nessuno potrà dimostrare come ero una volta. Le parole se le porta il vento. Io sono quella che sono e che tutti possono vedere”¹²⁹, salvo il fatto che non si mostra più. In effetti dell’antica bellezza nulla sembra rimasto tanto che il suo aspetto fisico viene più volte descritto in termini spettrali e tutti da Liliana, a Nesi, a Otello, al narratore stesso ne commentano inorriditi i tratti macabri appesantiti dal trucco esasperato. Altro timore, come si anticipava, che man mano emerge nel romanzo in modo sempre più preponderante fino a esplodere e a caratterizzare le ultime pagine dell’opera è quello della solitudine. L’abbandono infatti da parte di Liliana, divenuta amante di Otello, ha gettato la vecchia in uno stato, mai provato, di sentimenti contrastanti tra la rabbia, dovuta al sentimento di sconfitta inaccettabile per lei “abituata a comandare, a far girare il mondo che cadeva nella sua orbita a seconda dei suoi desideri e capricci¹³⁰, e la disperazione: “la prima volta ch’ella si è raggomitolata su se stessa, si è scoperta sola, vecchia, abbandonata ed ha avvertito il peso della solitudine. Forse il mistero della morte”¹³¹ Ad arricchire la sua caratterizzazione vanno aggiunte la sua furbizia, la sua ambiguità, il suo essere vendicativa a fronte delle offese che riteneva di aver subito. Il narratore, nel descriverla sottolinea, che “ha sempre avuto una superiore stima di se stessa, e per godere le cose deve poterle conquistare. È una lottatrice e, a suo modo, un poeta”¹³², altrove la paragona a una tigre.

Vediamo ora come i tre motivi preponderanti nel romanzo (relazione, politica, amore) trovano in lei un’ulteriore specificazione. Rispetto alle relazioni con i cornacchia, molto si è già accennato per quello che riguarda il suo atteggiamento nei loro confronti. Sinteticamente possiamo evidenziare, nel corso del libro, un cambiamento dell’atteggiamento da parte loro. Infatti se inizialmente la sua ricchezza li portava a una certa reverenza, tanto che di lei viene detto a più voci che “è una santa”, nonostante il passato che la contraddistingue, perché “generosamente” aiuta le ragazze in difficoltà (come Aurora, Gesuina e Liliana), poi una volta

¹²⁷ *Idem*, p. 33

¹²⁸ *Idem*, pp. 35-38.

¹²⁹ *Idem*, p. 36

¹³⁰ *Idem*, p. 405.

¹³¹ *Idem*, p. 405

¹³² *Idem*, p.99

disvelata la sua indole sul finire del romanzo¹³³, ormai ridotta alla pazzia dalle emorragie cerebrali, “la strada le ha voltato le spalle, e tutto il rispetto che le può avere consiste nel non accorgersi di lei”¹³⁴.

Rispetto quindi alle relazioni della Signora, abbiamo visto che la nota dominante è quella dell’interesse. Particolare rilievo però hanno quelle amorose. Come segnalato all’inizio con la sua decadenza fisica la Signora rifiuta di relazionarsi con gli uomini che sembra conoscere a fondo e disprezzare, tanto da rifiutare anche le proposta di matrimonio tardiva giunta da un ex amante di Treviso eternamente innamorato di lei. La sua attenzione è tutta rivolta invece alle fanciulle. Ci vengono raccontate le sue cure morbose nei confronti di una giovanissima Aurora prima che il carbonaio Nesi, con suo sommo disappunto, gliela portasse via per farne la sua amante. La vediamo poi “generosamente” in soccorso della sventurata Liliana, in difficoltà perché il marito Giulio era rinchiuso in carcere. In particolare lo sviluppo del rapporto con Liliana ci viene descritto e appare evidente come la passione che la vecchia nutre per lei sia maniacale e ossessiva, questo dimostra, ancora una volta, che nulla di quello che fa è a titolo gratuito, ma prevede sempre un tornaconto. Liliana, dal canto suo, inizialmente ne ha ribrezzo¹³⁵, ma poi, finita nella sua rete, arriva a dirle: “Non mi resta che lei, Signora. Sono una cosa sua.”¹³⁶. Il rapporto che lega la Signora a lei è ben lontano da potersi definire d’amore, rientra pur sempre in un suo personale appagamento egoistico e una sua manifestazione di potenza. In questo passaggio appare evidente:

L’inconscia giustificazione che ella dà a se stessa: “dimostrerò che il mio amore crea, mentre l’amore dell’uomo distrugge. La stessa pianta che nelle mani dell’uomo appassisce a poco a poco nelle mie mani a poco a poco rinasce e s’infiora”.

Alle soglie della sua allucinata vecchiezza, la Signora è quindi tentata di porre mano alla Creazione. Ella segue, anche in questo, il proprio destino di superuomo. Ma lei è la Signora e la sua creatura è la moglie di un ammonito: una squallida creta.¹³⁷

¹³³ Infatti si viene a sapere che dopo aver comprato tutte le case di via del Corno, ella intendeva cacciarne via tutti gli abitanti per vendetta, non sopportando che essi avessero provato pietà e compatimento per lei dopo l’abbandono di Liliana.

¹³⁴ *Idem*, p. 460.

¹³⁵ “«Lasciati carezzare. Stammi vicina. Sei così piena di vita che se ti stringi a me la Morte non verrà mai a pigliarmi...» Liliana era sconvolta, atterrita da quell’assalto inerme eppure pauroso.” *Idem*, p. 191.

¹³⁶ *Idem*, p. 188

¹³⁷ *Idem*, p. 101.

Vediamo quindi un'ulteriore conferma di quanto detto a proposito dell'impossibilità da parte degli oppressori di provare amore se non in forme corrotte, perverse e degradanti. In questo senso non è dissimile il rapporto con l'orfana Gesuina che la Signora "tolse dalle camerate dei Pro-Derelitti per segregarla fra le pareti d'oro della sua casa di via del Corno"¹³⁸. Anche Gesuina cresce quindi come una sua proprietà, "forse la più cara, epperò la più tutelata e schiava"¹³⁹, la deve curare ed accudire come una serva. Il suo valore per la Signora è altalenante in base alle passioni che di volta in volta nutre per Aurora e per Liliana, fino alla decisione di liberarsene spingendola ad andarsene con Ugo.

Rispetto alla politica qualcosa è già stato accennato trattando il suo rapporto con Carlino. Ci viene riferito direttamente che lei è un protetta dal Fascio: "un Capo, ha detto a Carlino che la Signora è «sacra e inviolabile»"¹⁴⁰, questo potrebbe farci intuire che nel passato ci siano state delle frequentazioni che però nel testo non emergono esplicitamente. La vediamo semmai permettere a Gesuina di aiutare Ugo, superstite della Notte dell'Apocalisse e braccato dalla polizia, spingendola poi tra le sue braccia, in base a chissà quale suo piano. Quello però che desta di più l'attenzione è un paragone che il narratore fa tra la Signora e Mussolini

La Signora è un essere sensitivo, una creatura che ha posto se stessa al centro dell'Universo, un Dittatore che somiglia assai, nei suoi moti fisici ed intellettuali, a Colui che regge il governo della Nazione. Anch'ella ha regolato la sua vita secondo gli umori e il caso personale, incapace di oggettivare torti e ragioni, allorché qualcosa o qualcuno le ha attraversato la strada. Ella si è sempre sentita generosa e leale e tuttavia tradita e offesa. Per cui ha fatto della vendetta il suo blasone. La sua storia è costellata di simili ricorsi.¹⁴¹

Queste parole ci potrebbero far vedere nella parabola discendente della Signora quella del regime in generale e di Mussolini in particolare. Se ella, infatti, è all'inizio potente, riverita e temuta, poi la ritroviamo ridotta a un vegetale, pazza, ammutolita dalla paralisi, morbosamente lasciva con i pochi uomini che per dovere entrano nella sua camera come il dottore e poi ancora infantile a giocare con le bolle di sapone dal balcone. Visto che l'opera è stata scritta da Pratolini nel 1946 e visto il clima di sconforto in cui sembra chiudersi, terminando la cronaca nel 1926

¹³⁸ *Idem*, p. 99.

¹³⁹ *Idem*, p.100.

¹⁴⁰ *Idem*, p 92.

¹⁴¹ *Idem*, p 404.

con l'affermazione del regime e la repressione contro quanti ad esso si sono opposti, potremmo leggere questo paragone come una sorta di rivincita da parte dell'autore. Infatti, lo sappiamo animato da un profondo ottimismo sulle possibilità della propria classe che la storia, per giunta, vedeva vittoriosa sul regime, al momento della composizione dell'opera. Quindi potrebbe essere plausibile una sua volontà di chiudere rilanciando la speranza e mettendo in luce che il nemico non è invincibile. In qualche modo quest'idea potrebbe trovare conferma nel capitolo finale dell'opera, in cui la nuova generazione di cornacchiai, rappresentata da Renzo (controfigura dell'autore come da sua stessa ammissione) e Musetta, sembra ripromettere che la lotta non è finita.

Particolarmente interessanti ci sembrano le osservazioni di Asor Rosa per comprendere come l'autore e il narratore ad essa si relazionano:

Il personaggio della Signora è intenzionalmente enigmatico, oscuro: lascia sospettare che dietro di esso ci siano dei simboli, dei profondi significati da svelare, che restano però nascosti, incerti. [...] Ma la Signora è anch'essa, nonostante i possibili riferimenti, inequivocabilmente pratoliniana, e negli aspetti *umani* e in quelli *simbolici* della sua personalità. Basterebbe a riportarla nel mondo delle *Cronache*, la sua inesauribile sete d'amore, la sua spietata volontà di dominio. Anzi, proprio su questi elementi si fonda la parte più riuscita del personaggio. [...] Ma la Signora è anch'essa, come molti altri personaggi delle *Cronache*, un simbolo. Il simbolo, più precisamente, di un Male, che affonda le radici negli abissi più oscuri e ributtanti dell'istinto umano perverso.¹⁴²

Dello stesso avviso è anche Memmo che, sull'aspetto simbolico e l'immutabilità della psicologia della Signora, calca la mano definendola un Male naturale, metafisico "tanto più forte e tanto più invincibile perché non esita ad allearsi con quel male storico"¹⁴³, intendendo in quest'ultimo il male storico del fascismo.

3.2.4 Ugo e Gesuina: il cambiamento

Se fino ad ora abbiamo analizzato personaggi costanti, per dirla con Tomaševskij, adesso ci soffermiamo su due che appartengono all'altra categoria, quella dei personaggi mutevoli o rotondi. Come è stato già evidenziato, questa distinzione, nelle *Cronache*, ha, per Pratolini, delle implicazioni sul piano simbolico. Infatti, ad alcuni personaggi piatti o costanti vengono

¹⁴² A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, pp. 141-142.

¹⁴³ F. P. Memmo, *Cronache di poveri amanti di Vasco Pratolini*, in *Letteratura Italiana, Le Opere*, vol. IV, in *Novecento*, tomo II *La ricerca letteraria*, a.c. di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, p. 520.

affidati compiti importanti nello sviluppo dell'intreccio (come abbiamo visto ad esempio per la Signora) ed hanno una carica simbolica tale da renderli portatori ufficiali di determinati temi, come abbiamo messo in evidenza nei paragrafi precedenti. Essi sono sicuramente quelli che rimangono più impressi nella mente del lettore, per cui si stagliano precisi con la loro caratterizzazione.

Diversamente avviene per i personaggi mutevoli o rotondi che, nelle *Cronache*, formano un gruppo molto nutrito, dove si possono annoverare tutti i giovani ma anche altri, come Ugo ad esempio, che è coetaneo di Maciste, o Liliana. Ribadiamo che il cambiamento che modifica i tratti dei personaggi può avvenire sia in senso positivo che in senso negativo, può coinvolgere l'ideologia, il piano sentimentale, la visione del mondo. A differenza di quanto avviene in alcuni romanzi, come ad esempio *Metello*, che andremo ad analizzare nel capitolo successivo, dove il cambiamento è tematizzato e domina lo sviluppo dell'intreccio, nelle *Cronache* non tutti i personaggi soggetti a cambiamento hanno un ruolo così decisivo. Nell'annodarsi delle vicende e dei destini, alcuni di essi sono rivoli secondari, come il cambiamento finale di Aurora che determina un ripiegamento su sé stessa o quello di Alfredo sul letto di morte, altri, invece, partecipano allo sviluppo delle tematiche centrali, come quello di Ugo e Gesuina.

Approfonditi quindi nei paragrafi precedenti i tre personaggi costanti, che dominano la vicenda delle *Cronache*, per trattare, invece, questo secondo tipo, sono stati scelti Ugo e Gesuina per varie ragioni: perché sono, soprattutto Ugo, dei personaggi che contribuiscono, in modo importante, allo sviluppo dell'intreccio e possono essere considerati tra i principali, perché il cambiamento è l'aspetto dominante della loro caratterizzazione, perché in loro il cambiamento è tematizzato ed è simbolico, inoltre essi, con la loro vicenda, contribuiscono all'avanzamento dei due motivi centrali dell'opera (amore e politica) intrecciandoli. È stato inoltre valutato di affrontarne la costruzione in un solo paragrafo perché le loro vicende, dopo il cambiamento, vanno a combaciare.

Prima di passare alla costruzione dei due personaggi prescelti, si ritiene opportuno fare un'ultima precisazione: personaggi costanti e mutevoli si trovano, nelle *Cronache*, sia tra le file dei personaggi principali sia tra quelle dei secondari. Se infatti tra i personaggi principali pensiamo rispettivamente a Maciste e a Ugo, tra quelli secondari possiamo prendere ad esempio rispettivamente il ciabattino Staderini e il pizzicagnolo Alfredo. Questo a dimostrazione di quanto abbiamo detto anche nel primo capitolo, quando si è affrontata la distinzione tra queste due tipologie, e cioè che non necessariamente uno dei due tipi ricopre sempre il ruolo di protagonista, ma possiamo trovare, in questa posizione, entrambi, la scelta è tutta dell'autore.

Passiamo ora alla caratterizzazione di Ugo Poggioli, personaggio che, tra i due, ha sicuramente un peso maggiore nell'intreccio. Egli appare fin dalle primissime pagine del testo, dove ci viene presentato appena sveglio, intento a prepararsi per la giornata di lavoro, che occupa girando con il suo barroccino di frutta e verdura. Alla descrizione del suo lavoro vengono dedicate alcune pagine, che ci permettono di sapere che "Ugo è solo al mondo e guadagna abbastanza per mangiare, bere e togliersi delle voglie"¹⁴⁴. Vive in Via del Corno in subaffitto dai coniugi Carresi. Una sua sintetica descrizione fisica, che ne evidenzia la muscolatura, ci viene fornita quasi dal punto di vista di Maria Carresi, mostrandoci anche un certo interesse da parte sua,¹⁴⁵ ribadito anche in seguito. Subito dopo nella sua caratterizzazione inizia a prendere peso il motivo politico che sarà, anche per lui, quello predominante. Ci viene detto che è stato negli Arditi del Popolo insieme a Maciste, nella descrizione della sua camera molto semplice spicca a fianco al ritratto dei suoi genitori quello di Lenin e poi lo ritroviamo con Maciste alla riunione del Partito. Durante la riunione emergono dai pensieri e da un intervento il suo temperamento vivace e pronto all'azione e la sua sincera adesione all'antifascismo.

Ugo ha detto: "Anche ridotti a un decimo, saremo sempre abbastanza. Ricostruiamo gli Arditi del Popolo! È vero o non è vero che i nostri guai sono cominciati da quando si sono sciolti gli arditi? Noi ci siamo sciolti e i fascisti ci hanno legato."

Queste annotazioni raccolgono un clima, che effettivamente ha caratterizzato il dibattito interno al neonato Partito Comunista Italiano, che vedeva i giovani spingere per un'azione più determinata e diretta contro il rafforzamento delle squadracce.

Vediamo poi che Ugo ha il compito di fare da cinghia di trasmissione tra la linea del Partito e i compagni del Mercato con cui è incaricato di mantenere i rapporti, sviluppare la propaganda e raccogliere le quote e le sottoscrizioni per il Soccorso Rosso. Tanto che lo ritroviamo nella sua camera intento a prendere appunti su quanto dovrà riferire loro della riunione l'indomani. Proprio in questo passaggio lo vediamo in difficoltà a dover riportare la linea del Partito, secondo lui, attendista. Qui si potrebbe rintracciare un motivo che lo porterà ad un disimpegno dalla politica e alla lite con Maciste, che potremmo registrare come il primo dei suoi due cambiamenti. Egli, infatti, ci viene descritto dal narratore come "un giovane che si affida al

¹⁴⁴ V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, p. 116.

¹⁴⁵ "Ha il torace largo ed è stretto di vita, due gambe muscolose. Guardarlo le fa piacere, come si guarda la roba esposta nelle vetrine, anche se non si può comprare" *Idem*, p. 10.

proprio istinto. Agisce per sentimenti e impulsi, persuaso di trovarsi costantemente dalla parte della ragione”¹⁴⁶. Quindi pur disciplinandosi alla linea del Partito, male la sopporta e finisce per mancare alle proprie responsabilità e a lasciarsi andare al vino, al gioco e alla relazione con Maria Carresi. Queste sue caratteristiche emergono anche quando il suo atteggiamento viene contestato da Maciste¹⁴⁷, mentre in via del Corno è già scoppiato lo scandalo perché il marito Beppino ha scoperto la tresca. La lite con l’amico e compagno prende toni molto duri, Maciste gli dimostra che anche i compagni della cellula del Mercato hanno notato il suo cambiamento e non si fidano più di lui. Ugo non accetta le critiche ma si sente punto nel vivo e si giustifica cercando di sostenere che era stato il Partito a dare l’ordine di smobilitare e accusando di questo Gramsci. La lite termina, come già ricordato, con il pugno di Maciste che costa un dente a Ugo. Se della reazione di Corrado alla lite ne abbiamo parlato nel paragrafo a lui dedicato, qui vale la pena sottolineare che la reazione di Ugo ricalca i tratti fin qui messi in evidenza. Lo troviamo infatti a meditare vendetta contro l’amico e azioni eclatanti contro i fascisti, come rivincita nei confronti del Partito per dimostrare il suo coraggio e la purezza del suo antifascismo¹⁴⁸, in seguito si ubriaca.

L’allontanamento dall’impegno politico e da Via del Corno, dove torna solo alla sera perché alloggia all’Albergo Cervia, i cui altri ospiti sono le prostitute e Osvaldo (a sua volta riparato lì dopo la lite con Carlino), lo fanno sprofondare nei vizi. Infatti ci vengono descritte la baldoria e le “serate nere” che lui e Osvaldo organizzano, a loro spese, al Cervia con le prostitute. Significativo rispetto al suo cambiamento è questo passaggio riferitoci dal narratore:

Il suo risentimento per Maciste è ancora vivo. [...] Con i compagni ha “tagliato i fili”. Egli è convinto che per il momento non sia più il caso di interessarsi di politica: rischiaratosi l’orizzonte si vedrà. Ha pure rinunciato a collocare la bomba nella sede del Fascio. Non è ancora arrivato alla conclusione che i fascisti non la meritano, tuttavia egli pensa che se tutti i fascisti assomigliassero ad Osvaldo, ci si potrebbe anche intendere.¹⁴⁹

¹⁴⁶ *Idem*, p. 119.

¹⁴⁷ *Idem*, pp. 117-121.

¹⁴⁸ “Ugo pensò che una bomba situata bene poteva farli saltare in aria tutti quanti [i fascisti]. Allora sarebbe tornato da Maciste con la dimostrazione che lui era comunista a fatti e non a parole. Detto ciò, gli avrebbe sparato.” *Idem*, p. 121.

¹⁴⁹ *Idem*, pp. 238-239.

Nonostante sia tutte le sere ubriaco, gli affari vanno bene e prende alle sue dipendenze un garzone, l'utile che ricava dal lavoro di quest'ultimo lo usa per pagare la compagnia della prostituta Olimpia ogni notte.

A questo punto come sostiene lo stesso Maciste, durante una riunione con gli altri compagni, Ugo ci sembra del tutto perduto e invece ci stupisce ancora. Come scosso dal torpore, sembra riscoprire tutto il suo più genuino spirito antifascista e comunista quando, come lui stesso racconta, Osvaldo gli confessa: "È la seconda ondata. Stasera regoliamo i conti con un reggimento di sovversivi. Vendicheremo Anfossi mille contro uno"¹⁵⁰. A quel punto emerge ancora la sua caratteristica di uomo d'azione: sequestra Osvaldo con l'aiuto di Olimpia, gli estorce tutte le informazioni e corre da Maciste per chiedere il suo aiuto nell'avvisare i compagni in pericolo. Come abbiamo notato per Maciste, anche per Ugo la condivisione di un progetto più grande e il rifiuto per il fascismo, con tutti gli interessi che rappresenta, diventano principali rispetto al rancore e alle incomprensioni. Lo vediamo quindi saettare con Maciste sul sidecar nella Notte dell'Apocalisse e salvarsi per miracolo nello scontro finale con gli squadristi dove il suo compagno trova la morte.

Al termine di questa tragica notte Ugo è un uomo distrutto, ferito, sconvolto dalla perdita dell'amico, terrorizzato che i compagni lo credano complice dei fascisti. Qui emerge tutta la sua umanità, che Pratolini attribuisce ai comunisti tutti ed è una delle caratteristiche dominanti di questo personaggio, ciò lo avvicina, molto più che Maciste, a Metello. Il narratore rivela tutta la sua solidarietà nei suoi confronti in questo passaggio:

Un comunista è un uomo come gli altri, con eccessi e depressioni, colpi di testa e titubanze, tanti litri di sangue nelle vene, cinque sensi, intelligenza più o meno sviluppata. [...] E se eccedono nell'entusiasmo non chiamateli estremisti, non tutti hanno la possibilità d'imbrogliare i propri sentimenti e pilotarsi secondo la ragione. E se nella cauta presenza di una donna essi consolano il loro orgasmo, è perché sono fatti di carne e d'ossa, ed hanno avuto paura. Al richiamo delle ingiustizie, venuto il momento, li avete sempre visti in prima fila, formare l'avanguardia che ha baciato la polvere mille volte e si è sempre ritrovata in piedi.¹⁵¹

Questa riflessione, che come vedremo si adatterebbe anche a Metello, condensa il carattere simbolico di Ugo. Egli non è il simbolo dell'Antifascismo come Maciste, perfettamente coerente nelle sue parole e nel suo agire. Ugo è il simbolo dell'umanità, egli rappresenta la

¹⁵⁰ *Idem*, p 259.

¹⁵¹ *Idem*, p 297.

possibilità di sbagliare e di redimersi, di cedere all'opportunismo e di riscattarsi dimostrando coraggio e spirito di sacrificio. Dopo la Notte dell'Apocalisse, infatti, Ugo non torna più sui suoi passi e si vede un nuovo, più consapevole, impegno caratterizzare il suo agire politico.

È in questo frangente disperato che il destino di Ugo e Gesuina si intreccia simboleggiando anche l'intrecciarsi dei due temi centrali dell'opera: la politica e l'amore.

Gesuina Concetti è un'orfana che la Signora ha scelto in un orfanotrofio all'età di tredici anni non certo, come abbiamo visto, perché mossa da generosità o desiderio materno¹⁵². Fino all'incontro con Ugo la sua figura è indissolubilmente legata a quella della Signora. Raramente la sentiamo parlare se non rispondendo agli ordini della Signora e nessuno parla con lei o di lei¹⁵³, se non per dire che quando troverà un uomo abbandonerà la sua padrona. Fisicamente ci viene solo detto che ha i capelli neri e gli occhi grigi e non viene caratterizzata ulteriormente sotto questo aspetto.

Alla finestra ella ha distaccato una sentinella fidata: Gesuina, ch'è di volta in volta infermiera, cuoca, dama di compagnia, amica intima e confidente della Signora. Le qualità di osservatrice della ragazza ricevono orientamento dall'esperienza che la Signora possiede degli uomini e della vita.¹⁵⁴

Con questa sintetica descrizione, con cui ci viene presentata, potremmo definire Gesuina per tutta la prima metà dell'opera. Infatti la vediamo unicamente farsi ambasciatrice dei voleri della Signora con gli altri personaggi e tradurre a loro le sue parole (essendo l'unica a comprenderne il bisbiglio), spiarli dalla finestra per volere della stessa. Insomma servirla in tutti i suoi capricci. Del suo rapporto con la Signora si è già detto, ma si può aggiungere che per la sua padrona, ormai passati dodici anni, lei è "un odore noto", "un'abitudine",¹⁵⁵ pertanto poco valorizzata. Proprio durante la Notte dell'Apocalisse il narratore ci permette di entrare nei pensieri di Gesuina e comprendere che questo distacco da lei da parte della vecchia, sotto l'impassibilità di superficie, aveva provocato dei moti interiori nella ragazza: prima di gelosia nei confronti di Liliana, poi di ribellione, infine di presa di coscienza di quanto la sua padrona l'avesse usata e sfruttata in tutti quegli anni, manipolandola e trasformandola in una sua pedina.

¹⁵² "Dal mazzo delle fanciulle che le buone Madri le presentavano, si scelse colei che più le piacque." *Idem*, p. 99.

¹⁵³ "In due giorni Mario diventò amico e intimo di via del Corno più di quanto lo sia Gesuina che vi abita da dodici anni ed è sempre segregata nelle stanze della Signora" *Idem*, p. 197

¹⁵⁴ *Idem*, p. 26.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 100

Ella era, e rimaneva, schiava della Signora! Liliana l'aveva spodestata dal cuore della Signora, ed ora, lei, Gesuina, era tornata ad essere quello che era al principio, quando la Signora l'aveva tolta dai Pro-Derelitti: un'orfanelle che la Signora aveva preso al suo servizio col "trattamento alla pari". Dodici anni passati inutilmente! La Signora si era servita di lei, l'aveva "sfruttata" in tutti i suoi sentimenti, l'aveva costretta al proprio modo di pensare, e poi se ne era staccata, sicura di dominarla come una complice soggetto che non può tradire¹⁵⁶

Già quindi prima dell'incontro con Ugo, Gesuina aveva cominciato a liberarsi dalla soggezione anche intellettuale con cui la Signora la dominava, ma al contempo si sentiva smarrita e impossibilitata ad una ribellione definitiva che la facesse uscire dalla prigione dorata in cui era rinchiusa¹⁵⁷. Il cambiamento, che per Gesuina bene si può definire come presa di coscienza anche della sua condizione di classe, è già in atto in lei. Già vede la vecchia per quello che è: una sfruttatrice che le aveva rubato l'adolescenza, segregandola e riducendola a una schiava. L'incontro con Ugo quindi non fa che detonare quanto in lei già è in fermento. Significativo, per l'unione dei due temi principali, è che l'amore tra i due sboccia mentre lei lo nasconde, ferito e braccato dalla polizia, a casa della Signora, dopo la tragica Notte dell'Apocalisse. In questa circostanza drammatica di bisogno e pericolo, si conoscono e si innamorano¹⁵⁸. Parallelamente Gesuina cambia anche sotto l'aspetto politico, se inizialmente è del parere che rossi e neri sono uguali, poi afferma che se i fascisti "fanno queste cose, significa che sono i rossi ad avere ragione"¹⁵⁹ e la vediamo fare da tramite tra i compagni e Ugo in convalescenza. Infine nella Parte Terza del testo ha aderito anche lei al Partito per cui raccoglie le quote del Soccorso Rosso e dispensa clandestinamente le copie dell'*Unità* e di *Azione Comunista*. Tutta la sua fiera determinazione di proletaria si dimostra quando la polizia, durante l'arresto di Ugo, la provoca, ma lei non cede al pianto e non perde la testa.¹⁶⁰ Attraverso una nuova consapevolezza di classe e l'amore del suo compagno, Gesuina si è trasformata in una donna forte.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 289.

¹⁵⁷ "l'avvenire chiuso davanti a sé, il mondo ignoto, nessuna porta amica a cui bussare, nessun braccio a cui appoggiarsi." *Idem*, pp.289-290.

¹⁵⁸ "Diciamo: amore, ma è l'incontro di due creature che vengono di lontano, si prendono la mano per farsi coraggio, siccome il cammino è lungo e bisogna arrivare al confine che introduce all'altra terra, se c'è." *Idem*, p. 326.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 321.

¹⁶⁰ *Idem*, pp. 429-430.

Come lei anche Ugo, sorvegliato dalla polizia anche perché testimone nel processo per l'omicidio di Maciste, è maturato politicamente e personalmente. Riconosce i suoi errori passati e ci viene detto che ora è serio e attivo. "Egli ha preso, nell'apparato clandestino il cui impegno si fa sempre più preciso, il posto di Maciste"¹⁶¹. Veniamo a sapere, poi, che Ugo e Gesuina, per scrupolo di coerenza, hanno deciso di smettere di fare i commercianti di frutta e verdura in piazza per andare a lavorare lui alla Vetreria Veschi e lei al Cartonificio delle Cure. Questo dimostra, come gli viene fatto notare dai compagni, che Ugo ha mantenuto l'indole "estremista". Soprattutto, però, a noi sembra significativo rispetto all'atteggiamento lavorativo precedente nella fase del disimpegno politico, quando aveva un garzone e i soldi guadagnati dal suo lavoro li utilizzava per pagare Olimpia.

Concludendo, proviamo a fare una sintesi che metta in evidenza le diverse fasi che i due personaggi attraversano e l'evoluzione dei motivi di cui sono portatori.

Notiamo che, per Ugo, le fasi sono tre: a una prima adesione all'antifascismo e al comunismo istintiva più che ragionata, che lo vede scalpitare per l'azione, corrisponde sul piano sentimentale la relazione con Maria Carresi che, per stessa ammissione di Ugo, non lo coinvolge da un punto di vista amoroso, ma è dettata dal desiderio. Sul piano delle relazioni è scherzoso e scanzonato con i cornacchiai, mentre nel rapporto con i compagni è irrequieto. Poi c'è la crisi politica e personale, l'allontanamento dal Partito, l'isolamento da via del Corno e la frequentazione con Osvaldo. Parallelamente, sul piano amoroso, stipula il contratto con la prostituta Olimpia che si tiene libera per lui ogni notte dopo le ventidue. Infine si passa alla terza fase, quella della riscoperta di sé stesso, della propria coscienza e appartenenza politica, ma con una nuova maturità. Sul piano delle relazioni si riallacciano i rapporti con i compagni e con i cornacchiai, mentre rispetto all'amore costruisce il rapporto sincero e profondo con Gesuina, che sposa, con cui condivide la vita nelle difficoltà e nelle gioie.

Per Gesuina le fasi sono invece due: nella prima è sterile oggetto nelle mani della Signora, a lei sottomessa intellettualmente e sentimentalmente, sfruttata, sola e priva di rapporti con gli altri cornacchiai che vede come nemici. La politica non ha nessun ruolo nella sua vita. Poi si apre una seconda fase in cui riscopre sé stessa, in primis si scopre sfruttata e vede nella vecchiaia la sua aguzzina, la coscienza di classe si risveglia insieme al suo cuore, che si innamora di Ugo. Anche le relazioni con gli altri, compagni e cornacchiai, si aprono.

¹⁶¹ *Idem*, p. 368.

In nessun personaggio come in questi due i motivi centrali delle *Cronache* trovano rappresentazione più articolata. Nella caratterizzazione di Maciste, ad esempio, il rapporto con la moglie Margherita non ha tanto rilievo. Si può assolutamente concordare però con una riflessione di Asor Rosa, che sostiene che il motivo dell'amore per Maciste, come per Ugo, coincide con il loro essere comunisti, e in effetti viene da chiedersi se l'autore non condivida con loro tale posizione:

in loro, il comunismo, in cui credono, il sacrificio, a cui si offrono, non è in realtà che Amore, un grande Amore per l'umanità sofferente, per gli oppressi, per i poveri, per tutti coloro che la Società schiaccia inesorabilmente sotto di sé. [...] Evidentemente, tanto più grande sarà la capacità d'amare del personaggio, tanto più grande la sua statura morale, il suo prestigio, e il suo fascino.¹⁶²

¹⁶² A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, p. 144.

Capitolo 4

Narratore pedagogo e personaggio a libertà vigilata: *Metello* di Vasco Pratolini

Questo capitolo, come il precedente, avrà un carattere applicativo, ed in particolare concentreremo la nostra attenzione su una delle opere pratoliniane che più ha acceso le discussioni della critica: *Metello*. Verrà proposta un'analisi del testo a partire dalla nozione di *romanzo d'educazione*, presentata nel primo capitolo di questo lavoro, formulata da Bachtin, arricchendola con le riflessioni elaborate da Franco Moretti nel suo *Il romanzo di formazione* del 1986. Successivamente ci soffermeremo sulle caratteristiche e sul ruolo del narratore nel *Metello*, esaminando la relazione che instaura con i personaggi. Nell'ultima parte del capitolo si tratterà il sistema dei personaggi e la costruzione di tre di essi (Metello, Ersilia, l'Ingegnere Badolati) come prodotto dell'impianto del romanzo e degli obiettivi autoriali.

4.1 Il romanzo d'educazione realistico pratoliniano e il narratore pedagogo

4.1.1 *Metello: motivi e temi*

Metello, pubblicato da Vallecchi nel 1955 e scritto nel 1952, segna, come le *Cronache*, un passaggio nel percorso pratoliniano di ricerca della rappresentazione della realtà. Con quest'opera il suo impegno è ribadito, anzi, prendendo ancora più le distanze dall'intimismo, che lo aveva caratterizzato nelle prime prove e da cui si era smarcato, come abbiamo visto già nelle *Cronache*, sceglie la strada del romanzo d'educazione, fortemente caratterizzato da una componente realistica e con un preciso obiettivo ideologico. Come bene sintetizza Memmo, il passaggio tra le due opere ha significato, per Pratolini, passare dalla cronaca alla storia, cioè dall'analisi degli effetti alla ricerca delle cause. Si comprende bene il senso del nuovo progetto pratoliniano dalle sue stesse parole rilasciate in occasione di un'intervista a Ferdinando Camon:

Quello che tutti abbiamo riconosciuto, e cioè la spinta della libertà, che ci portava ad 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.¹⁶³

In tal modo, Pratolini formula una nuova proposta nella continuità del suo obiettivo che è, fin dall'inizio, la rappresentazione della realtà: prima, resa attraverso la direttrice autobiografica, poi, affidandosi alla forma della cronaca, ora utilizzando la storia. Da questa elaborazione nasce l'idea della trilogia *Una storia italiana*, di cui *Metello* rappresenta il primo passaggio, sebbene, secondo Memmo, la stesura de *Lo Scialo* sia anteriore e risalga già al 1949, poi interrotta per l'urgenza di retrodatare, con il *Metello*, l'inizio della ricerca. La nota editoria della prima edizione della nostra opera ci svela le caratteristiche del progetto di Pratolini:

ciascun romanzo resulterà concluso, autonomo e senza rapporto, se non di coincidenze marginali, con gli altri. Il filo che unisce la trilogia è dato dal tempo: là dove un libro finisce, all'incirca dallo stesso anno e dalla stessa stagione, incomincia il libro successivo. Ancora, di volta in volta campeggiano protagonisti e ambienti diversi, tipici di quei diversi strati sociali, dal proletariato all'aristocrazia alla piccola e media borghesia, che durante codesti settant'anni hanno caratterizzato la vita italiana.¹⁶⁴

Si comprende, quindi, che, fin dall'inizio, le tre opere dovevano essere differentemente caratterizzate sotto quattro aspetti: i periodi storici trattati, i punti di vista da cui gli eventi vengono presentati, le strutture e i linguaggi utilizzati. Quindi la prima tappa del percorso messo a punto da Pratolini è rappresentata da *Metello*, che copre l'arco temporale che va dal 1875 al 1902, con la storia di un muratore e della classe operaia che prende coscienza e si rende protagonista di quel ciclo di lotte che ne affermerà la forza e l'unità, nonostante i sacrifici e le morti. Il punto di vista proletario è riportato all'interno di una struttura lineare con un linguaggio semplice e abbastanza distaccato, specialmente se messo a confronto con quello delle *Cronache*, usato da un narratore che predilige la terza persona. La materia è raccolta in ventisei capitoli, divisi in quattro parti: la prima racconta l'infanzia e l'adolescenza di Metello fino alla sua prima carcerazione in seguito alla manifestazione del '98 e all'incontro con Ersilia. Nella seconda parte assistiamo ai primi anni di matrimonio con Ersilia e allo svilupparsi della crisi nel settore edilizio, che porta a un peggioramento della situazione lavorativa fino al maggio del 1902. La terza parte si concentra sul difficoltoso andamento dello sciopero e l'avventura di

¹⁶³ F. Camon, *Il mestiere di scrittore*, Milano, Garzanti, 1973, p. 46, come ricordato da F.P. Memmo, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 88.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 89

Metello con Idina. La quarta parte, infine, tratta gli eventi che caratterizzano l'ultimo giorno di sciopero, terminato con la vittoria sugli imprenditori adombrata dalla morte del Tedesco, di Lippi e del giovane Renzoni e la carcerazione di Metello, al termine della quale si ricongiunge con Ersilia incinta per la seconda volta.

Lo Scialo, editato nel 1960 da Mondadori, è, invece, la seconda tappa della trilogia e snoda le sue vicende tra il 1910 e il 1930, eleggendo a protagonista la piccola e media borghesia arrivista e senza scrupoli, che sarà la base del fascismo in ascesa. Quest'opera si differenzierà per avere una struttura composita, dove il monologo interiore e la tecnica diaristica in cui il linguaggio, il gergo e la cultura di classe dei personaggi si fanno sentire, si alternano a una narrazione più distesa e tradizionale che caratterizzerà gli episodi degli scioperi al Pigneto.

Terza e ultima tappa, *Allegoria e Derisione*, viene pubblicata sempre da Mondadori nel 1966 e ricopre il periodo tra il 1935 e il 1945 assumendo come protagonista uno scrittore e, come sostiene Villa, ponendo così "in primo piano la problematica dell'intellettuale nella nostra società"¹⁶⁵. Questo gli portò un'accoglienza tutt'altro che favorevole da parte della critica, in quegli anni occupata nel dibattito sul disimpegno politico e ideologico della letteratura. In una struttura allegorica e onirica, come l'ha definita Ruggero Jacobbi nell'introduzione alla ristampa de *Lo Scialo* del 1976, Pratolini utilizza varie tecniche, dall'apologo all'epistolario, alla citazione diaristica, per consegnare ai lettori una vicenda dai forti tratti autobiografici.

Fatta luce sull'aspetto programmatico della trilogia in cui si inserisce *Metello*, concentriamo l'attenzione sulla nostra opera, in particolare soffermandoci brevemente sul clima politico che caratterizza, a livello italiano e internazionale, gli anni della sua composizione. Siamo ormai nella fase della disillusione e del tradimento degli ideali e degli obiettivi che avevano guidato, tra i tanti, anche lo stesso Pratolini, durante la Resistenza. Dopo la grande prova che la classe aveva dato nella lotta di Liberazione, non solo per emanciparsi dal giogo nazi-fascista, ma anche per costruire al suo posto una società differente, ora si assisteva alla restaurazione capitalista, sancita con le elezioni del 18 aprile '48, e con essa una serie di episodi indicavano il peso di un'occasione sfumata: la strage di Portella della Ginestra, la riconsegna delle fabbriche agli Agnelli e ai Falck finanziatori del fascismo, l'amnistia Togliatti, l'attentato contro di lui e l'imposizione della non reazione, l'ingresso dell'Italia nella NATO, la costruzione delle basi militari statunitensi. Asor Rosa efficacemente evidenzia le ripercussioni, anche sul piano culturale, di questo clima politico ed economico:

¹⁶⁵ C. Villa, *Invito alla lettura di Pratolini*, Milano, Mursia, 1973, p. 104.

Come la restaurazione capitalistica e il predominio clericale segnavano in sede economica e politica l'arresto di uno sviluppo democratico e socialista, almeno a breve scadenza, compromesso, cecità, inettitudine polemica, fermarono la letteratura italiana alle soglie dell'auspicata rottura col passato. [...] è una tendenza che agisce parallelamente nella letteratura e nella storia di quegli anni, la tendenza propria della società italiana a cancellare, distruggere, eliminare dalle proprie fibre ogni traccia della Resistenza, ogni germe di possibile rinnovamento.¹⁶⁶

Metello è la risposta di Pratolini a questo clima di scoramento e la sua risposta è un rinnovato e più ampio impegno di rappresentazione del reale, chiamando in causa la Storia. Scrivendo della lenta e personale presa di coscienza politica del muratore Metello, l'autore ci vuole raccontare della più generale vicenda della classe operaia tra il 1875 e il 1902, periodo che segna le origini del movimento operaio in Italia, in cui il proletariato si dà le prime forme organizzative per affrontare le lotte, scopre lo strumento dello sciopero e, a livello ideologico, tra le sue fila si scontrano le posizioni anarchiche e quelle socialiste. Come ricorda Memmo, sono anche gli anni “della crisi economica, della fallimentare impresa africana, delle cannonate di Bava Beccaris, delle violente repressioni governative contro gli operai, che assumono coscienza dei propri diritti e si riuniscono nelle Leghe di miglioramento e di resistenza, nelle Camere del Lavoro, nelle Federazioni e nei Sindacati.”¹⁶⁷ Pratolini, nel voler giurare nuovamente fedeltà alla sua classe, cerca di rappresentarne, attraverso un personaggio tipico, le prime esperienze di lotta, le prime vittorie e i molti sacrifici, mantenendone, però, un volto umano. In questo senso, infatti, vanno lette le esperienze personali e private del protagonista, che coesistono in un rapporto di stretta interdipendenza con quelle pubbliche. Le parole di Memmo rendono sinteticamente lo sforzo pratoliniano in quest'opera: “La storia di Metello è perciò una storia sia «crescita» individuale e collettiva: individuale del protagonista e collettiva di un'intera categoria; una storia privata e corale al tempo stesso.”¹⁶⁸

Il critico individua tre motivazioni che sottendono alla composizione dell'opera: la volontà di ricostruire la Storia attraverso l'individuazione delle cause da cui derivano gli effetti nella realtà contemporanea; la necessità di presentare un personaggio tipico e rappresentativo della propria classe in quella fase, rifiutando i caratteristici connotati dell'eroe borghese;

¹⁶⁶ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, pp. 175-176

¹⁶⁷ F.P. Memmo, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 96

¹⁶⁸ *Idem*, p. 94

infine, l'esigenza di riproporre nella narrativa italiana un genere di romanzo di cui non si era avuto quasi più esempio dopo il Verga: nel quale, cioè, il protagonista non fosse più un intellettuale (o comunque un borghese) ma un operaio. Un romanzo storico, programmaticamente storico e ideologico; un grande affresco sociale.¹⁶⁹

Per chiarire quest'ultimo aspetto, pare utile ripercorrere il ragionamento di Asor Rosa che, nonostante i limiti, vede in questo testo un romanzo storico. Ci pare, infatti, che il critico colga nel segno della sostanza storica di quest'opera riproponendo una definizione di Lukàcs che pare bene inquadrare *Metello* per l'ambizione che ha di riassumere le esperienze di una classe e di offrire uno spaccato della società:

Il romanzo storico ha valore in quanto descrive la preistoria del mondo contemporaneo, perché nel rappresentare le lotte sociali del passato, indica il cammino che, attraverso il presente, conduce all'avvenire, pur senza proiettare indietro nel passato nulla del presente, pur senza modernizzare il passato.¹⁷⁰

Questa definizione certamente incarna gli obiettivi di Pratolini nello scrivere quest'opera e sicuramente ce la mostra come attuale, non solo rispetto all'oggi, di cui tratteremo nelle Conclusioni di questo lavoro, ma attuale rispetto agli anni in cui è stata scritta alla luce della definizione di attualità di Tomaševskij, su cui ci siamo soffermati nel primo capitolo. Negli anni '50, infatti, la classe operaia si trovava ad affrontare una nuova, dura e lunga lotta con (in bocca) l'amarrezza di un tradimento, ma anche con la consapevolezza delle vittorie che avevano segnato la sua storia. Se questi erano gli apprezzabili intenti di Pratolini, Asor Rosa ne critica la realizzazione, annoverando una serie di ingenuità, alcune assolutamente condivisibili, nel tratteggiare i personaggi e le vicende su cui torneremo nei paragrafi dedicati alla loro caratterizzazione.

Fin qui abbiamo messo in luce uno dei due temi dominanti dell'opera: il motivo politico e in particolare quello dello sviluppo della coscienza e della lotta di classe. L'altro motivo che sorregge l'opera è quello dell'amore e dell'educazione sentimentale, intesa come educazione all'amicizia, agli affetti, alla solidarietà di classe. Queste due tematiche sono entrambe trattate tramite la figura del protagonista, colto nel suo itinerario verso la maturità tanto umana quanto

¹⁶⁹ *Ibidem*

¹⁷⁰ G. Lukàcs, *La letteratura sovietica*, Roma, Editori riuniti, 1956, p. 126, come ricordato da A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, p. 231

politica, continuamente combattuto tra razionalità e istinto. Aspetto importante, già rilevato nelle *Cronache*, è il fatto che questi due motivi sono messi in relazione. Infatti, se nell'opera precedente l'amore trova ospitalità solo nei cuori dei personaggi positivi e politicamente schierati contro il fascismo, qui la maturazione politica e quella sentimentale avvengono parallelamente, tanto che a momenti di crisi nell'ambito privato corrispondono momenti di disimpegno nell'ambito politico. Anche sotto questo aspetto si possono cogliere delle similitudini tra Metello e Ugo, su cui torneremo in seguito nel paragrafo dedicato alla caratterizzazione dei personaggi.

Ultimo aspetto, su cui sembra opportuno fermare l'attenzione in questo paragrafo, è la scelta del linguaggio che, secondo Franco Fortini, è quello della vitalità popolare:

“Il suo dialogo non è quello del verismo fonografico (i personaggi parlano tutti allo stesso modo) e non è nemmeno vernacolo”¹⁷¹.

Con Asor Rosa, la lingua del testo si può definire un “toscano modulato sul parlato, con tutte le dolcezze, le capacità espressive, la sobrietà anche, di quel dialetto, raffinate però e sollevate alla dignità di una lingua letteraria vera e propria.”¹⁷² Il critico, poi, ne sottolinea l'origine letteraria, che richiama la prosa d'arte, esperienza che, come sappiamo, sta alla base della formazione autodidatta del giovanissimo Pratolini.

4.1.2 Metello: il romanzo d'educazione realistico pratoliniano

Nelle pagine precedenti è stato definito il tema dell'opera e gli obiettivi dell'autore nello svilupparlo, anche rispetto al contesto storico in cui avveniva la sua composizione. È stato evidenziato che Pratolini intendeva rappresentare la progressiva presa di coscienza politica e sentimentale del muratore Metello, di cui ci vengono raccontate le vicende dalla sua nascita fino alla maturità sociale e sentimentale. Il suo percorso risulta essere comune a molti proletari e sottoproletari dell'epoca, la sua crescita è segnata dalle continue titubanze e dall'incertezza nel seguire la ragione o l'istinto, finché non acquista una piena consapevolezza di sé sia sotto il profilo umano sia rispetto a quello politico. Come sottolinea Benvenuti Riva, ci sono: “a segnare le tappe fondamentali del suo cammino, figure femminili sempre intrinsecamente efficaci,

¹⁷¹ F. Fortini, *Vasco Pratolini*, in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 217-228

¹⁷² A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, p. 276

portatrici spesso di una positività a lui sconosciuta; figure maschili che assumono di volta in volta, nei suoi confronti, una funzione educativa o subalterna".¹⁷³ Certo è che nella costruzione del protagonista l'autore mira a renderlo tipico rispetto alla sua classe e questo per esprimere, attraverso di lui e della sua maturazione, la presa di coscienza dell'intera classe operaia in quella fase: come abbiamo già detto, quella narrata è una vicenda individuale e corale al tempo stesso. Al centro dell'opera c'è un itinerario di formazione individuale e collettiva, privata e sociale, poiché un piano si rispecchia nell'altro. Questo obiettivo, apertamente dichiarato da Pratolini, ci induce, a parere della scrivente, a investigare gli elementi che riconducono *Metello* nel genere del romanzo d'educazione, essi sono evidenti quanto quelli da molti critici rilevati rispetto al romanzo storico, su cui ci siamo soffermati in precedenza.

Nel primo capitolo di questo lavoro abbiamo dedicato ampio spazio al ragionamento prodotto da Bachtin su questo argomento e raccolto nel suo *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*. Nella classificazione storica del romanzo, che il critico formula, ne distingue quattro tipi, l'ultimo dei quali, denominato appunto *romanzo d'educazione*, si differenzia dagli altri tre perché consegna al lettore l'immagine dell'uomo in divenire. Mentre negli altri tipi l'eroe rappresenta una costante della formula narrativa, in questo è proprio il mutamento dell'eroe a strutturare l'intreccio: il suo cambiamento è significativo dal punto di vista dell'intreccio. Questa prima definizione risulta calzante rispetto all'opera presa in esame, essendo proprio la presa di coscienza politica e la maturazione sentimentale di Metello ad essere il tema centrale del testo e a caratterizzare tutte le vicende riportate nell'intreccio, solidamente costruito intorno a questa figura, tanto da non lasciare spazio a nessun rivolo che possa sviare dalla storia del muratore.

Il secondo passaggio di Bachtin è quello di identificare, all'interno di questa categoria, cinque tipi a seconda della misura in cui il tempo storico reale viene padroneggiato. Quest'aspetto risulta molto interessante alla luce di quanto abbiamo detto rispetto alla ricerca continua di Pratolini di rappresentare la realtà e, in particolare, nella fase della trilogia, di rappresentarla avvalendosi della Storia. Asor Rosa rileva con efficacia questo aspetto:

non si tratta di semplici affinità tematiche, sentimentali, ideali. Unitaria, ripetiamo, è la linea della ricerca narrativa, sulla quale si dispongono le ultime tre opere di Pratolini [*Cronache di poveri amanti*, *Un eroe del nostro tempo*, *Metello*], ed è più o meno consapevolmente, più o meno chiaramente, la linea del realismo. [...] E non c'è dubbio, mi sembra, che il realismo costituisca appunto la sostanza della ambizioni nuove di

¹⁷³ G. Benvenuti Riva, *Letteratura e Resistenza*, Milano, Principato, 1977, p. 81

Pratolini: il tipico è un termine che lo affascina, che sente traguardo di tutta la sua storia di narratore [...] volle riuscire in ciò che il suo pubblico stesso gli chiedeva: una rappresentazione dell'umano, completa in tutte le sue parti, legata strettamente alla realtà.¹⁷⁴

Esaminate, quindi, le differenti tipologie proposte da Bachtin, risulta facile individuare nel quinto tipo quello che rispecchia le caratteristiche di *Metello*. Il critico, infatti, ci specifica che, in quello che definisce romanzo d'educazione, o meglio "romanzo del divenire", realistico, il divenire dell'uomo è inscindibilmente legato al divenire storico. Al contrario degli altri tipi, in cui il mutamento dell'eroe è privato e si sviluppa sullo sfondo di un mondo immutabile, nel tipo realistico l'eroe vive a cavallo di due epoche, in una fase in cui le contraddizioni sono in rapido mutamento. Questa è la prova a cui è chiamato: diventare un uomo nuovo perché muta il mondo con cui si deve confrontare. "L'immagine dell'uomo in divenire comincia a superare qui il suo carattere privato (s'intende, entro certi limiti) ed entrerà nella sfera *spaziosa*, totalmente diversa, della realtà storica."¹⁷⁵

Le parole del decano Lippi, il più vecchio dei muratori colleghi di *Metello*, dimostrano esemplarmente quanto la nostra opera abbia proprio l'intenzione di rappresentare questo passaggio:

«Questa, ingegnere, è un'altra generazione» disse. «Mi permetta di spendere due parole. Quando ero giovane io, gli imprenditori come lei, mandavano i caporali ad ingaggiarci. Noi si stava in fila davanti al loggiato di piazza della Signoria, dov'erano le Poste, e si aspettava. Come delle puttane, proprio [...] E c'era sempre chi si offriva per meno, ci si rubava la fatica l'uno con l'altro.» Sembrò commuoversi di se stesso, e di ribellarsene, subito concluse: «Questa è un'altra generazione. L'ho capito io che non so né leggere né scrivere, possibile che non l'abbia capito lei che ha studiato?»¹⁷⁶

E' dunque questo mutamento nella coscienza, non solo dell'eroe ma dell'intera classe a cui appartiene, che Pratolini vuole rappresentare con quest'opera.

Dopo aver riscontrato nel *Metello* gli elementi individuati da Bachtin nella definizione di romanzo d'educazione realistico, ci soffermiamo su alcuni interessanti aspetti evidenziati da Franco Moretti nel suo *Il romanzo di formazione*, dove la ricerca è volta a individuare le

¹⁷⁴ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, pp. 169-170.

¹⁷⁵ M. Bachtin, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1968, p. 210

¹⁷⁶ V. Pratolini, *Metello*, Milano, BUR Rizzoli, 2015, pp. 280-281.

caratteristiche di un genere, preso come forma simbolica della modernità, che ha attraversato forme diverse parallelamente ai cambiamenti di fase storica in cui veniva prodotto.

Tra i primi elementi presentati da Moretti, abbiamo la caratterizzazione dell'eroe, nella quale domina, sopra le altre qualità, la *gioventù*. Questa è l'età, per la cultura occidentale moderna, che racchiude in sé il "senso della vita" e rappresenta un segno di discontinuità tra le comunità pre-capitalistiche o tradizionali, per cui non aveva questo valore, e le nuove leggi del mondo capitalistico. Alla gioventù, eletta a simbolo della modernità, vengono assegnate dal romanzo di formazione delle caratteristiche astratte: la mobilità, intesa come desiderio di esplorazione, e un'interiorità sempre insoddisfatta e irrequieta. Ritroviamo tali aspetti, come già accennato, in *Metello*. L'esempio più lampante di tale irrequietezza lo vediamo sul piano sentimentale ed è rappresentato dal tradimento della moglie, che ama molto, con la vicina di casa Idina, per cui ha un'attrazione puramente fisica. Lo stesso narratore ci dà una definizione di gioventù che ricalca quest'energia vitalistica, che sembra caratterizzare anche la nozione di Moretti:

L'età che va dagli anni ventuno ai ventiquattro, è decisiva per la vita di un uomo, per un figlio di popolo in specie. Egli si è definitivamente licenziato dall'adolescenza; ha conosciuto l'amore, la fatica, il dolore e tutto sembra averlo irrobustito. Il suo sangue è una rosa che stioffa; la sua ansia di vita morde i giorni come il bambino morde la mela. [...] La natura, di cui egli è una forza, coi suoi turbamenti e tentazioni, comunque lo esalta.¹⁷⁷

Secondo Moretti, l'eroe del romanzo di formazione, ha le caratteristiche di un "giovane, maschio, appena inurbato, celibe, intellettuale, socialmente mobile e indefinito, quest'eroe incarna la modernità in tutta la sua turbolenza"¹⁷⁸. Non sembra difficile trasporre la maggioranza dei tratti in una descrizione del nostro protagonista: un ragazzo di cui ci vengono raccontate le vicende dall'infanzia ai trent'anni, che inizialmente vive a Rincine, nelle campagne fiorentine e poi si trasferisce a Firenze, dove compie il suo apprendistato lavorativo, da facchino a muratore, e sentimentale. Unico elemento che non gli si addice è l'essere intellettuale: nonostante nella sua formazione politica lo incontriamo qualche volta alle prese con dei libri e dei giornali, a definire la sua estraneità al mondo intellettuale bastino queste parole:

¹⁷⁷ *Idem*, p. 49.

¹⁷⁸ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Garzanti, Milano, 1991, p. 14.

«La verità» disse «è che certe cose, quando le trovi scritte e dimostrate, anche se le conosci per esperienza, assumono un altro aspetto. Le parole stampate non sono mai come i discorsi che facciamo noi, chi le scrive ci mette sempre un po' di magia. T'insegnano a ragionare su un argomento, e quello che magari pensavi di già, ti sembra anche più vero.»¹⁷⁹

Ulteriore esempio della possibilità di includere l'opera pratoliniana nel modello del *Bildungsroman*, è l'idea della *prova* che, anche nel *Metello*, non è vista come un ostacolo da superare restandone intatti, ma come un'occasione, un'esperienza da incorporare per costruire la propria personalità. In questo senso possiamo leggere la prima lite, appena giunto a Firenze, con i muratori, la naja, la prima incarcerazione, le prime esperienze sessuali. Anche le affermazioni di Moretti sulla *personalità* potrebbero adattarsi a quanto abbiamo espresso rispetto alla caratterizzazione dei personaggi: “è un tratto distintivo, designa ciò che rende un individuo diverso dagli altri, singolare, insostituibile.”¹⁸⁰ Poi ne accentua il carattere prismatico e multilaterale che, a nostro avviso, bene si addice a descrivere i personaggi rotondi. Inoltre segnala che Lukàcs e Simmel sono d'accordo nel dire che: “alla «personalità» moderna sarà alquanto difficile raggiungere il proprio fine nella pura e semplice occupazione professionale – nel lavoro.”¹⁸¹ Anche questo è ravvisabile in *Metello*: egli non ci viene raccontato solo dal punto di vista lavorativo, come un giovane che da facchino diventa manovale e poi muratore, ma ci viene raccontato il suo impegno politico rispetto al lavoro e la sua vita privata. Come dice Moretti “la chiave della personalità moderna non la troveremo tanto in attività specifiche quanto in una peculiare *disposizione d'animo*”¹⁸² che, potremmo aggiungere, desumiamo dalla somma delle attività specifiche in cui vediamo coinvolto il personaggio.

Particolare attenzione viene poi data da Moretti alla *conversazione e al linguaggio* visti come un'istituzione sociale nel senso di strumento di socializzazione: se ci si parla sinceramente e senza riserve

sarà possibile la doppia operazione di «esprimere se stessi» e «comprendere gli altri». Si riuscirà, in altri termini, ad accordarsi: ché ogni conversazione che non sia mero

¹⁷⁹ V. Pratolini, *Metello*, Milano, BUR Rizzoli, 2015, p. 225.

¹⁸⁰ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1991, p.65.

¹⁸¹ *Idem*, p 66.

¹⁸² *Idem*, p. 67.

scambio di cortesie (o scortesie) presuppone infatti la disponibilità dei partecipanti ad abbandonare il proprio punto di vista per abbracciare quello altrui.¹⁸³

A una tale definizione, sembrano perfettamente corrispondere le tante conversazioni a due o a molte voci che caratterizzano *Metello*. Pensiamo non solo ai confronti tra i muratori rispetto allo sciopero e al suo andamento, ma anche a quelle tra il protagonista ed Ersilia. In particolare i dialoghi con la moglie sono quelli che risultano addirittura più formativi per Metello anche politicamente e mostrano, come vedremo nei paragrafi successivi, una relazione tra i due all'insegna della condivisione.

Moretti inoltre analizza il carattere contraddittorio di questa forma narrativa riprendendo due principi organizzativi del testo individuati da Lotman: il *principio di classificazione* e quello di *trasformazione*. Essi sono sempre compresenti in un'opera, ma con diversa forza costruttiva. Quando sarà il primo a prevalere, le trasformazioni ci porteranno a un finale marcato che definisce una nuova classificazione, diversa da quella di partenza, ma stabile. Ciò che conferisce senso agli eventi sarà il loro scopo. Al contrario, se prevale il principio di trasformazione, il senso degli eventi risiede nella narratività stessa, ci dovremo aspettare, quindi, un finale incompiuto. Mettendo a confronto questi due modelli, possiamo osservare che, dove ha peso maggiore il principio di classificazione, abbiamo un romanzo definito da Moretti del "matrimonio", in cui il valore supremo è la felicità, intesa come la fine del divenire e come compimento, la modernità ne esce esorcizzata e l'idea di gioventù è subordinata a quella di maturità. Esempio classico di questo modello è *Bildungsroman*. Dall'altro lato, dove a dominare è il principio della trasformazione, avremo "il romanzo dell'adulterio", che ergerà a valore supremo la libertà, intesa come continuo mutamento, la modernità sarà esasperata e la gioventù, rappresentata all'insegna del dinamismo, rifiuterà la sua fine, rifiuterà la maturità. I romanzi di Stendhal rientrano in questo modello. Ripensando, invece, al *Metello* possiamo notare una prevalenza del principio di classificazione, specchio dell'impegno ideologico per cui Pratolini scrive. È evidente che l'autore vuole, con quest'opera, dimostrare qualcosa: come nel *Bildungsroman* la fine e il fine coincidono. La storia di Metello termina quando è giunto a compimento un disegno intenzionale, che implica il protagonista e determina il significato complessivo dell'intreccio. Ogni vicenda che coinvolge il muratore fiorentino è presentata con il chiaro scopo di farlo giungere alla maturità e al lieto fine, non a caso rimarcato dal ricongiungimento familiare. Proprio il matrimonio, infatti, nell'analisi di Moretti del

¹⁸³ *Idem*, p. 81.

Bildungsroman, ha un particolare ruolo perché rappresenta non solo la fondazione dell'istituto familiare, ma un patto tra individuo e mondo, un contratto sociale che non si instaura solo tra due persone ma tra l'individuo e la società.

Quanto detto sul matrimonio introduce bene uno dei concetti più interessanti esposti dal critico, che vede alla base, tanto del *Bildungsroman* quanto del romanzo di formazione in generale, il conflitto, connaturato alla civiltà borghese moderna, tra "l'ideale dell'autodeterminazione" e "le esigenze della socializzazione". A seconda delle fasi storiche, in cui viene riproposto questo genere, i due poli della contraddizione o hanno trovato una sintesi o il rapporto è rimasto antagonistico. Il caso del *Bildungsroman* è un esempio di sintesi: la formazione dell'individuo coincide con la sua integrazione sociale, in qualità di semplice parte di un tutto. Ciò viene spiegato a partire dalla sua diffusione in Germania negli anni tra Sette e Ottocento come risposta alla Rivoluzione Francese. Infatti, la macchina narrativa del *Bildungsroman* rappresenta un mondo a egemonia aristocratica, essa mira a dimostrare che i principi non-borghesi garantiscono una maggiore coesione sociale. I lettori, a cui essa si rivolge e per cui deve espletare il suo compito educativo, non sono gli aristocratici, chiaramente già convinti, ma proprio i borghesi, che devono essere distolti dalle idee rivoluzionarie. Moretti su questo punto insiste:

Il romanzo di formazione ci è apparso fin qui come una forma narrativa particolarmente sensibile ai grandi mutamenti storici. La rivoluzione francese, la restaurazione post-napoleonica, l'apoteosi del capitalismo nelle nuove metropoli: ognuno di questi fenomeni ha cambiato in radice i termini della sua struttura, e costretto ben tre generazioni di romanzieri a ricominciare, ogni volta, da capo.¹⁸⁴

Esempio invece, in cui il rapporto tra individuo e società è rimasto antagonistico, è quello del romanzo di formazione, sviluppatosi in Francia e Russia all'indomani del Congresso di Vienna. Autonomia individuale e integrazione sociale non sono più due facce della stessa medaglia, ma risultano incompatibili. I nuovi eroi non sono più disponibili ad essere plasmati, non vogliono più la maturità, ma si fanno contraddittori, dinamici, ambigui, rappresentando così il divario tra aspirazioni soggettive e possibilità oggettive tipico della società borghese. Successivamente, nella fase "dell'apoteosi del capitalismo", è invece, la mobilità sociale a garantire una sintesi tra l'individuo e la società. Nei romanzi di Balzac, ad esempio, il desiderio di successo appare come un impulso naturale, "mentre il sistema, dal canto suo, appare legittimo appunto perché

¹⁸⁴ *Idem*, p. 286.

rende possibile la mobilità individuale. Che poi questa accentui disuguaglianze e ingiustizie, è ormai secondario”¹⁸⁵. L’eroe desidera solo ciò che nel mondo esiste “e non deve più decidere se accettare o meno le regole del gioco, ma impararle meglio degli altri.”¹⁸⁶

Ritornando al *Metello*, appare molto interessante la chiave interpretativa di Moretti qui proposta e messa alla prova nelle varie fasi storiche. Nella nostra opera vediamo agire entrambe le contraddizioni: da un lato la tendenza all’autodeterminazione di Metello che a volte si ribella al percorso di crescita che ha intrapreso, pensiamo al tradimento parallelo di Ersilia e dei compagni di lavoro in nome di un capriccio per Ida; dall’altro il polo della socializzazione che deve essere però interpretato diversamente da come appare negli esempi precedentemente riportati. Infatti non è la società borghese a rappresentare il polo della socializzazione per cui Metello deve essere plasmato, ma la socializzazione a cui si riferisce Pratolini è quella della classe operaia: è nel seno di essa che autosviluppo e integrazione diventano percorsi complementari e convergenti al cui punto d’incontro si colloca la maturità politica e personale dell’individuo, che a sua volta, permette una crescita e una maturazione della classe stessa. Da quanto riscontrato, quindi, sembra che Pratolini abbia utilizzato gli elementi classici che identificano, per Moretti, il *Bildungsroman* per adoperare questo genere narrativo tradizionale con tutt’altri obiettivi e riempiendolo di tutt’altri contenuti, ma rimanendo fedele allo scopo che soggiace al genere: educare.

Particolare interesse suscita, a tale proposito, la riflessione di Moretti sul rapporto con il lettore:

il *Bildungsroman* fa sì che il lettore percepisca il testo attraverso gli occhi del protagonista: cosa del tutto logica, considerato che questi è colui che deve formarsi, e la lettura si propone anch’essa come un percorso formativo. Lo sguardo del lettore è dunque incardinato a quello del protagonista: egli si identifica con lui condivide la parzialità e l’individualità delle sue reazioni. Ma – ad un certo punto – desidera liberarsene: perché quando si è costretti ad assumere un punto di vista, quale che esso sia, si vuole innanzitutto *vedere*. E prima o poi si scopre che il protagonista non ce lo permette o non a sufficienza, perché il suo è un punto di vista troppo spesso erroneo¹⁸⁷

Moretti continua sostenendo che la macchina narrativa del *Bildungsroman* inizialmente propone un mutamento dinamico e soggettivo che valorizza l’individualità, poi in un secondo momento, ne sottolinea l’inconcludenza e il rischio dell’autodistruzione, perché il singolo

¹⁸⁵ *Idem*, p. 206.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 206.

¹⁸⁷ *Idem*, pp. 92-93.

rinunci con personale convinzione al polo dell'individualità e abbracci quello dell'integrazione sociale. Tale moto che viene fatto fare al protagonista perché se ne convinca il lettore, si riconosce nello stesso sviluppo della vicenda di Metello: prima combattuto tra la situazione oggettiva, che lo porta alla lotta, e il suo desiderio di starsene in disparte¹⁸⁸ e di appagamento individuale; poi sempre più convinto della necessità dell'unità tra i lavoratori e del valore della collettività al punto di rifiutare con sprezzo il tentativo di corruzione dell'Ingegnere Badolati e di pagare, con la carcerazione, le conseguenze della sua determinazione nella lotta.

4.1.3 Il narratore pedagogo di Metello

Una volta posto in luce il carattere educativo del *Metello*, risulta evidente il ruolo che il narratore svolge in tale progetto. Come avviene con il narratore delle *Cronache*, da cui si discosta però per molti aspetti, a esso sono affidati i pensieri e i precetti che l'autore vuole impartire attraverso il testo. Infatti ancor più che dalle azioni e dai pensieri stessi del protagonista, è proprio dalle riflessioni del narratore che cogliamo la lezione. Per farci da precettore Pratolini sceglie la formula del narratore eterodiegetico e onnisciente, che gli permette di avere il pieno controllo dell'intreccio e di intervenire quando ritiene di dover puntualizzare dei passaggi. Interessante differenza rispetto alle *Cronache*, il punto di vista nel *Metello* è più mobile. Sebbene l'attenzione sia sempre focalizzata sul protagonista spesso da un punto di vista a lui esterno, a volte le scene ci vengono presentate dal suo punto di vista o da quello di altri personaggi, tra quest'ultimi, in particolare, sono gli occhi di Ersilia quelli da cui capita più frequentemente di osservare quanto avviene. Prendiamo ad esempio questo passaggio:

E se fosse stata una sua fantasticheria? Da un momento all'altro lo sciopero si poteva risolvere con una sconfitta, tanti sacrifici andati all'aria, un altro mese e mezzo di tribolazioni per nulla. E Metello in una circostanza del genere, si dimenticava di tutto per correr dietro alle sottane dell'Idina? D'un tratto, le sembrò di essere una moglie «come ce ne sono a migliaia, che si montano la testa con delle ubbie».

Di nuovo volle credere di essersi sbagliata e che non fosse Metello l'uomo che aveva disceso le scale in punta di piedi. L'aveva forse visto in viso? Costui, era sicuramente

¹⁸⁸ «io voglio contare per uno, ed essere libero delle mie azioni quando ho finito il mio lavoro. Se mi chiamate soccorso, ma per mettermi in fila. Ci ho una moglie giovane, mi piace l'opera, mi piace prendermi delle distrazioni. Potessi mi piacerebbero tante cose» sospirava.” V. Pratolini, *Metello*, Milano, BUR Rizzoli, 2015, p. 126.

uscito dall'appartamento soprastante, era il ganzo della bella Idina: l'ingrata! Magari se l'intendeva con uno dei lavoranti di suo marito¹⁸⁹

Particolarmente riuscito risulta il gioco narrativo in base al quale un medesimo arco di tempo, il giorno in cui si consuma il tradimento di Metello con Idina che lo allontana anche dalle sue responsabilità politiche, sia riproposto in tre capitoli successivi, vissuto rispettivamente da Metello, da Ersilia e dai muratori, cosicché, al lettore, giunge un'immagine complessiva di ciò che è avvenuto grazie alla somma delle conoscenze e delle vicende parziali dei diversi personaggi.

Il narratore che ci accompagna lungo il testo del Metello non è nascosto e impersonale, ma, se messo a confronto con quello delle Cronache, appare decisamente più lontano dal polo della massima udibilità dove abbiamo collocato il secondo. Infatti, pur essendo estremamente presente con interventi e riflessioni, pur essendo senza dubbio schierato dalla parte dei personaggi, di cui rappresenta la lotta per la sopravvivenza, è molto più contenuto e serio, consapevole del ruolo di istitutore, che l'autore gli ha insegnato. Mentre nelle Cronache il narratore si definisce lui stesso a più riprese un "cornacchiaio", nel Metello, il narratore, pur parteggiando, mantiene le distanze, riportando gli eventi con maggiore oggettività, pur lasciandosi lo spazio per commentarli. Con questo atteggiamento si garantisce, agli occhi del lettore, il ruolo di punto di riferimento: se nel suo percorso formativo vediamo soventemente Metello sbagliare, avere un comportamento e fare delle affermazioni opportuniste rispetto alle prove che invece la vita e la lotta gli sottopongono, chi in qualche modo mantiene il timone del percorso educativo ci risulta essere il narratore, che mai commenta in modo scomposto le vicende, sulle quali piuttosto ci informa e ci fa riflettere.

Passiamo quindi all'identificazione dei tratti che caratterizzano il narratore, sulla base di quanto abbiamo analizzato nel secondo capitolo di questo lavoro. Come abbiamo già detto è senza dubbio onnisciente ed è anche onnipresente, visto che, come nell'esempio prima citato, riesce a presentarci la stessa giornata in tre luoghi diversi. Come per le Cronache, non c'è dubbio che egli sia il regista, ma il suo riflettore è molto meno mobile e la sua camera inquadra sempre lo stesso protagonista, con qualche deviazione su Ersilia. Ciò che avviene fuori dalla quotidianità di Metello ci viene comunque raccontato nel momento in cui egli ne viene a conoscenza. Pensiamo, ad esempio, alle vicende di Viola o all'incontro di Metello con Olindo dopo tanti anni di lontananza, durante il quale, dal punto di vista di Olindo, ci viene raccontata la triste

¹⁸⁹ *Idem*, p. 230.

sorte della famiglia Tinaj emigrata in Belgio¹⁹⁰, che aveva cresciuto il nostro protagonista durante l'infanzia. Rispetto alla gestione del tempo, il narratore del *Metello* si avvale molto meno della prolessi e dell'analessi rispetto a quello delle *Cronache*. Utilizza tali procedimenti solo per rimarcare avvenimenti importanti e significativi per l'intreccio o per gli obiettivi educativi autoriali. Esempio di anticipazione è quello riportato al termine del capitolo XII:

Ma oltre allo sciopero che nel corso del pomeriggio aveva preso tutta un'altra piega, era accaduto qualcosa che soltanto in seguito egli sarebbe venuto a conoscere con precisione.

Questo qualcosa riguardava Ersilia.¹⁹¹

Mentre, esempio significativo di analessi ci appare il brano all'inizio del capitolo XII, in cui il narratore ci riporta degli incontri che anarchici e internazionalisti facevano venti trent'anni prima sulle colline di Monterivecchi¹⁹². Tale ricordo fornisce al narratore l'occasione, attraverso un confronto con la riunione preparatoria allo sciopero a cui stava partecipando *Metello*, per spiegare al lettore cosa fosse cambiato nell'organizzazione che i lavoratori si davano. Sempre riguardo alla gestione del tempo, va inoltre segnalato che il narratore ne omette intere porzioni per soffermarsi sulle vicende che considera importanti dal punto di vista dello sviluppo del percorso educativo. Pensiamo, ad esempio, che all'ultimo giorno di sciopero è dedicato un intero capitolo mentre i tre anni trascorsi tra la sua prima scarcerazione (capitolo IX) e il presente della scena (capitolo X) ci vengono sintetizzati in poche righe che ci informano del matrimonio, della nascita di *Liberio*, del trasferimento nel nuovo quartiere e della riassunzione di *Metello* nel cantiere di *Badolati*.

Rispetto al tratto che, invece, abbiamo chiamato ingresso onnisciente nella mente dei personaggi: il nostro narratore ha la piena facoltà di entrare nei pensieri e nel cuore dei personaggi, al punto che, come abbiamo già detto a volte, si fa portatore del loro punto di vista. La mente più frequentemente investigata dal narratore è quella di *Metello* anche se spesso vengono riportati con maggior accuratezza i sentimenti e i pensieri di *Ersilia*¹⁹³. Si nota che

¹⁹⁰ *Idem*, pp. 120- 123

¹⁹¹ *Idem*, p. 210

¹⁹² *Idem*, p. 130

¹⁹³ Facciamo un esempio per tutti: "Da allora, ella aveva capito che per buono, onesto e leale che fosse nel suo carattere anche la vanità aveva la sua parte. Non le dispiaceva; era il suo uomo ormai e lei lo amava. Adesso come tre anni prima." *Idem*, p. 111

quando il narratore ci riporta le emozioni del protagonista sono sempre in funzione dello sviluppo formativo del personaggio, colto in un momento significativo. Sul piano sentimentale portiamo ad esempio questo passaggio, che ritrae i sentimenti di Metello subito dopo il tradimento con Idina:

solo allora provò vergogna di sé, ma non ancora rimorso, piuttosto del fastidio per i sotterfugi a cui si vedeva costretto, e la commedia che entrando in casa avrebbe dovuto recitare con Ersilia¹⁹⁴

Ora ne scrutiamo i sentimenti, invece, nella tormentata notte prima dell'ultimo giorno di sciopero, termometro della crescita del suo senso di responsabilità rispetto alla lotta e ai suoi compagni:

Ma non c'era della spavalderia nel suo animo, piuttosto della tristezza, o meglio dei sentimenti confusi in cui la vergogna aveva lo stesso peso del risentimento. Un'inquietudine che non aveva mai conosciuto continuava a tenerlo desto.¹⁹⁵

C'è poi da evidenziare che il narratore non dedica molto tempo alla descrizione dei tratti fisici dei personaggi, che piuttosto accenna negli elementi più significativi e sempre tali accenni hanno una valenza nell'economia dell'intreccio. Ad esempio la bellezza giovanile di Idina, più volte rimarcata e messa in evidenza con la descrizione puntuale dei suoi abiti, ha la funzione di preparare il terreno del tradimento. Ancora la magrezza dei muratori in sciopero mira a sottolinearne la fatica e la sofferenza.

La piena udibilità del narratore è resa dai suoi frequenti commenti, riflessioni e giudizi che riguardano non solo l'azione, ma che hanno anche carattere più generale e contengono l'insegnamento che l'autore vuole veicolare al lettore. In queste zone del romanzo si palesa con tutta la sua forza sia la componente pedagogica, che caratterizza questo narratore, sia il suo essere schierato, tanto che, in alcune occasioni, si lascia andare addirittura alla prima persona plurale, rinunciando all'oggettività, a cui sembra tendere nel riportare le vicende.

L'esempio che riportiamo di seguito mostra bene entrambe le componenti: da un lato la simpatia e la solidarietà del narratore nei confronti di Ersilia, poiché questo passaggio ci introduce il suo

¹⁹⁴ *Idem*, p. 204

¹⁹⁵ *Idem*, p. 252

innamoramento per Metello; dall'altro lato la carica didattica che, in questo caso, si sviluppa sul piano dell'educazione sentimentale:

Quando ci vogliamo spiegare certe circostanze decisive per la nostra vita, ci si risponde che è destino, che è successo non sappiamo come. Simile al bosco, d'estate: c'è una gran quiete, gli alberi riparano dal solleone, è un refrigerio, e d'un tratto il bosco, tanto fresco ed ombroso, s'accende, e col vento che si leva, d'albero in albero, diventa una fiamma sola; così, un sentimento che è entrato dentro di noi: è legna verde e d'improvviso brucia.¹⁹⁶

Altro esempio significativo della compresenza delle due componenti sopra indicate, questa volta sul versante dell'educazione politica, è il seguente:

Quando uno sciopero si trascina, come crescono le difficoltà crescono le tentazioni. Siamo, sì, a spasso, ma non come da disoccupati e col chiodo fisso di trovare lavoro. Durante uno sciopero si tratta di resistere, cioè di aspettare. Tempo per disperdersi e bestemmiare e lasciarsi pigliare dalle voglie, ce n'è quanto se ne vuole. Le ore non passano mai. E un caldo, un'afa! Ci si domanda come riempie la giornata la gente che vive senza aver bisogno di lavorare; e ci si risponde che, al solito, è questione di denaro.¹⁹⁷

Anche in queste parole risulta lampante da che parte della barricata si è schierato il narratore, fattosi portatore delle posizioni dell'autore e della sua inequivocabile visione del mondo. La scelta della prima persona plurale, come abbiamo già approfondito per il narratore delle *Cronache*, è molto significativa per il nostro autore sul piano dell'elaborazione estetica e rispecchia il rapporto che egli fa instaurare al narratore tanto con il lettore quanto con i personaggi, sebbene esso sia meno diretto rispetto a quello che lega, invece, il narratore delle *Cronache* ad essi. Il "noi", che abbiamo visto anche negli esempi precedenti, rappresenta il legame solidale che l'autore chiede, per bocca del narratore, e cerca di intessere tra lui stesso, i lettori e i personaggi. La solidarietà che mira a sviluppare è una solidarietà di classe, quella che naturalmente nasce tra chi vive le stesse condizioni di sfruttamento e la stessa miseria. Certamente è resa in modo spontaneo e a volte ingenuo tanto da valere a Pratolini da parte di molti critici l'accusa di populismo e di un ottimismo esasperato che lo allontana dalla realtà, fino alle valutazioni taglienti di Carlo Muscetta, che accusa l'autore di essere un inguaribile

¹⁹⁶ *Idem*, p. 97

¹⁹⁷ *Idem*, p. 188

“idillico” incapace, per carenze ideologiche, di analizzare il quadro storico in cui si svolge l’azione del romanzo. Meno drastiche in merito, vediamo le valutazioni di Asor Rosa rispetto a questo aspetto nel *Metello*:

mi sembra nasca la speranza di Pratolini e il suo ottimismo: dalla convinzione che il popolo ha in ogni caso ragione, e che i suoi sforzi saranno prima o poi immancabilmente premiati dalla vittoria. E in questo atteggiamento, che accomuna insieme di nuovo in un unico benevolo sguardo vizi, difetti e qualità del popolo visto come un tutto indifferenziato, senza caratterizzazione storica, c’è evidentemente il populismo di Pratolini alla prima maniera, ma caricato di un senso mitico molto più accentuato e sforzato¹⁹⁸

Dello stesso avviso sembra essere Villa quando sottolinea che in Pratolini è sempre presente la condanna per l’oppressione, che egli identifica come fascismo. Infatti, sebbene sconfitto come regime politico, esso “si riafferma però ogni volta che un individuo sopraffà un suo simile valendosi di un incarico o di una posizione di privilegio. Dal che deriva che il socialismo di *Metello* e dei romanzi più recenti, sono visti come beni morali, più che come partiti e credi politici”¹⁹⁹.

Su questo aspetto ritroviamo molte consonanze con le *Cronache* perché, in fondo, è la stessa urgenza di rappresentare la realtà umana con i pregi e i difetti, le debolezze e gli slanci eroici a muovere Pratolini e a fargli tentare strade diverse per dire la stessa verità.

4.2 Sistema dei personaggi in *Metello* e analisi di alcuni di essi: Metello, Ersilia, l’Ingegnere Badolati.

Il sistema dei personaggi nel *Metello* non è così complesso e articolato come quello delle *Cronache*, che aveva l’obiettivo di mettere in scena la fitta rete di rapporti tra gli abitanti di via del Corno. Il sistema dei personaggi in quest’opera, invece, gira tutto intorno al protagonista e le relazioni che esso instaura sono volte a fornire elementi per l’obiettivo principale del testo, cioè mostrare la maturazione politica e personale del muratore Metello, rappresentate di un’intera classe che diventa protagonista della Storia attraverso la propria lotta. All’interno quindi di questo sistema, piuttosto lineare e che potremmo definire piramidale, i personaggi ricoprono ruoli diversi e possono essere distinti a seconda del loro peso nell’intreccio: al vertice

¹⁹⁸ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, p. 237

¹⁹⁹ C. Villa, *Invito alla lettura di Pratolini*, Milano, Mursia, 1973, p. 120

della nostra piramide troviamo l'indiscusso protagonista Metello; poi possono essere collocati i personaggi principali, che hanno un ruolo fondamentale per l'andamento dell'intreccio e per la crescita dell'eroe, sia in senso positivo sia in senso negativo. Tra questi vanno sicuramente annoverati Ersilia, l'Ingegnere Badolati e Olindo Tinaj. Successivamente si trovano i personaggi secondari, come possono essere Viola, Idina, Del Buono, che offrono al nostro protagonista occasioni per mettersi alla prova. Infine, ci sono una serie di personaggi-bozzetto che, in qualche modo, contribuiscono a creare il clima e l'ambiente per la formazione di Metello: tra questi possiamo inserire l'anarchico vecchio amico del padre Betto, i colleghi di lavoro tra cui Giannotto, Quinto Pallesi e il Tedesco, le ragazze come Cosetta con cui lo vediamo intrattenersi nelle prime esperienze amorose. In questi personaggi minori Franco Fortini vede uno degli esempi del difetto maggiore dell'opera: il suo carattere cinematografico. "Si sente il *treatment* soprattutto nei personaggi minori veri caratteristi [...] affidati a qualche tic, a qualche accidente esteriore"²⁰⁰. A questa distribuzione dei compiti, nell'educazione di Metello, corrisponde una maggiore o minore ricchezza dal punto di vista della caratterizzazione dei personaggi. A parte i bozzetti che normalmente ruotano tutti attorno a un tratto, va notato che tutti i personaggi sono piuttosto semplificati: da quelli secondari, che risultano essere fondamentalmente dei personaggi piatti, riassumibili in pochi tratti costanti; a quelli principali, che, a parte Ersilia, l'unica capace di sorprenderci veramente, risultano piuttosto prevedibili anche nei loro cambiamenti, tanto da non poterli far rientrare nella categoria dei personaggi mutevoli o rotondi; infine, lo stesso Metello si può assolutamente identificare come un personaggio mutevole, nei termini in cui i suoi tratti, durante lo sviluppo dell'intreccio, cambiano, ma non lo si può far rientrare tra quelli rotondi, perché non veniamo sorpresi dal suo comportamento e i tratti che lo caratterizzano, come vedremo in seguito, non sono numerosi, tanto che conosciamo molto più il cuore di Ugo nelle *Cronache* che non quello di Metello. È come se tutti i personaggi, in primis il protagonista, risultassero schiacciati dal loro compito all'interno del progetto educativo dell'opera, di cui il narratore pedagogo tira le fila con i suoi commenti. In questo senso si è pensato all'immagine del personaggio a libertà vigilata, perché nulla sposta l'attenzione da quanto deve essere dimostrato e nessuno viene meno alla parte che gli è stata affidata. Gli stessi errori di Metello sono calcolati, volti a dimostrare l'umanità, che caratterizza gli eroi positivi pratoliniani, e a insegnare che, per crescere, bisogna sbagliare.

²⁰⁰ F. Fortini, *Vasco Pratolini*, in *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, pp. 217-228

Prima di lasciare spazio all'analisi della costruzione di alcuni personaggi, sembra utile riportare alcune osservazioni fatte dalla critica, proprio sui personaggi, che mettono in evidenza delle difficoltà che effettivamente risultano condivisibili. Le valutazioni, che paiono centrare più le debolezze dell'opera, sono quella di Asor Rosa:

Se, come abbiamo già visto l'elemento tipico fondamentale del periodo storico scelto per le vicende e nello stesso tempo del protagonista era quello del passaggio graduale da istinto a coscienza di classe, era necessario che questi due termini fossero rappresentati nel loro contrasto e sviluppo dialettico, almeno nell'ambito del gruppo operaio, cui apparteneva Metello, almeno nelle esperienze e nelle lotte (magari episodiche, magari marginali), cui egli direttamente partecipa. [...] Che i personaggi socialisti fossero tali in qualche misura, che i padroni rivelassero in qualche modo la loro natura di classe, che gli operai avessero della loro classe tratti non semplicemente sociologici o di maniera. [...] Pratolini non riesce a caratterizzare classisticamente i suoi personaggi.²⁰¹

Questo limite sembra condivisibile. Come vedremo nella loro caratterizzazione, personaggi come Metello e Badolati, che dovrebbero essere rappresentativi della due classi in conflitto, potrebbero essere certamente più marcati sotto questo aspetto, ancor più per il fatto che, nell'economia del testo, dovrebbe essere quello dominante.

Un altro aspetto, su cui si sofferma la critica di Asor Rosa, è il contrasto tra anarchici e socialisti che caratterizzò il dibattito ideologico in seno al movimento operaio in quegli anni e che Pratolini ha tentato di rappresentare inserendo alcuni personaggi-bozzetto. Anche in questo caso, però, la resa drammatica di questo aspetto risulta smorzata dalla scarsità delle scene, in cui appare un confronto tra le due posizioni, riducibili a dei battibecchi e dall'inconsistenza delle figure stesse, a cui sarebbe toccato il compito di sviluppare tale confronto. Infatti, rispetto agli anarchici "la loro funzione di punto di partenza è troppo scoperta e nello stesso tempo troppo superficializzata, perché ne scaturiscano figure vive e vere"²⁰², pensiamo all'alcolizzato Betto o al più serio Pallesi²⁰³.

Dall'altro lato anche i socialisti sono rappresentati come delle piatte figurine, tanto che l'approdo di Metello al socialismo, nonostante sia una componente tematica centrale per l'opera, risulta piuttosto fumoso, in pratica riconducibile solo al suo breve incontro in carcere

²⁰¹ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, pp. 239-240

²⁰² *Idem*, p. 250

²⁰³ Il critico poi aggiunge che la simpatia con cui Pratolini ritrae queste figure contrasta "con la furibonda resistenza che essa [l'anarchia] oppone alle iniziative nuove dei socialisti." *Idem*, p. 251

con il muratore Sante Chellini. Qui introduciamo la terza critica di Asor Rosa, rispetto alla costruzione dei personaggi, che riteniamo condivisibile: il critico rileva che, nei termini della formazione socialista di Metello, tre sarebbero dovuti essere gli ambiti da sfruttare per Pratolini: il dibattito con i dirigenti socialisti del movimento operaio (ad esempio Del Buono), il movimento operaio fiorentino nel suo complesso, la categoria dei muratori. “Questi tre elementi sono quasi del tutto assenti nel romanzo: l’educazione dei sentimenti e delle idee procede in Metello quasi per illuminazione miracolosa, poiché non esistono o non agiscono *artisticamente* coloro dai quali egli avrebbe potuto imparare”²⁰⁴. Infatti, non vediamo mai Metello avere un dibattito e un confronto politico con Del Buono, se non reso in poche battute in ambito collettivo. Questo personaggio, che dovrebbe essere significativo per il muratore e per tutta la vicenda politica narrata, è ridotto a un’oleografia senza spessore. L’intenzione, forse, potrebbe essere quella di non dare troppa rilevanza ai dirigenti politici per dare maggiore centralità all’organizzazione dei lavoratori in senso collettivo, ma nemmeno questo aspetto è molto approfondito sotto un profilo politico. A esempio il movimento operaio fiorentino, nel seno del quale dovrebbe svilupparsi la lotta dei muratori, ci viene rappresentato solo due volte: la prima in occasione della manifestazione del 1898, occasione nella quale Metello verrà arrestato, e la seconda volta quando scende in lotta in solidarietà allo sciopero dei muratori e in difesa della Camera del Lavoro, chiusa d’autorità dopo la rissa tra gli scioperanti e i crumiri. Infine, vediamo la categoria dei muratori sicuramente più rappresentata, sia nei momenti vivi di dibattito in osteria o in situazione assembleare come a Monterivecchi, sia nello scontro con i padroni, i caporali e i crumiri. Asor Rosa, però, osserva giustamente che:

gli operai protagonisti di questa scena entrano nella vicenda *solo* per questa occasione, e ne escono poi immediatamente, senza più influire in alcun modo sulla storia di Metello, per ritornare in primo piano solo quando la loro presenza sarà richiesta meccanicamente per un’altra *bella scena* di massa: essi sono cioè personaggi di comodo, che Pratolini fa entrare ed uscire nel romanzo, solo perché ha bisogno in fondo di pedine da disporre nel gioco d’intarsio della vicenda.²⁰⁵

Quanto fin qui rilevato conferma quanto già in parte emerso: *Metello* è un testo fortemente strutturato su una tesi da dimostrare con un forte carattere educativo, in cui il protagonista e gli altri personaggi sono costruiti al fine dell’obiettivo formativo ed alla loro caratterizzazione,

²⁰⁴ *Idem*, p. 252

²⁰⁵ *Idem*, pp. 255- 256

nulla è concesso che possa distrarre da tale fine. Ne risulta una sorta di appiattimento e semplificazione dei personaggi che potrebbero potenzialmente essere più ricchi e che invece rimangono sotto il controllo vigile di un narratore pedagogo la cui voce fornisce per tutto il romanzo la corretta lettura della vicenda.

Fatte queste riflessioni di carattere generale sul sistema dei personaggi si passa ad un'analisi della costruzione di tre di essi, scelti tra quelli che più incidono nell'andamento dell'intreccio, perché portatori dei motivi centrali dell'opera (amore e lotta di classe). In questo studio si sono ovviamente sfruttati gli strumenti teorici discussi nei primi capitoli di questo lavoro.

4.2.1 Metello: la presa di coscienza della classe operaia

Metello Salani, detto "Cipressino", è il protagonista del romanzo che, come abbiamo più volte sottolineato, gira tutto intorno alla sua figura, ma soprattutto alla sua maturazione, rappresentando essa la storia del formarsi di una coscienza di classe fra i lavoratori, fino a pochi anni prima disgregati e alla mercé dello sfruttamento dei padroni e piano piano sempre più consapevoli della propria forza. Questo ruolo e l'impostazione dell'opera, di fatto costruita come un percorso di formazione, implicano che il protagonista rientri nella categoria del personaggio mutevole individuata da Tomaševskij. Possiamo identificare, quindi, quattro fasi che segnano lo sviluppo della vicenda del romanzo, che equivalgono a quattro stadi di maturazione di Metello: l'infanzia a Rencine, l'inurbamento durante l'adolescenza e la prima giovinezza a Firenze, il matrimonio con Ersilia e una prima adesione politica al socialismo, infine la maturazione sentimentale e politica. Non tutte queste fasi sono descritte nel libro con lo stesso peso. In esse si possono trovare, dal punto di vista della caratterizzazione, delle discontinuità, che segnano il percorso di crescita ma anche delle costanti, che rimangono proprie del personaggio per l'intero romanzo.

Nella fase iniziale, che occupa il primo capitolo del romanzo, ci viene rappresentata, molto brevemente, l'origine e l'infanzia di Metello: un muratore nato nei primi anni '70 dell'Ottocento da una popolana fiorentina e da un renaiolo anarchico. Orfano ancora in fasce, cresce nelle campagne di Rencine presso una famiglia di contadini da cui il padre lo aveva messo a balia prima di morire. A dire del narratore, fu un periodo felice per Metello²⁰⁶, impegnato a fare il pastore insieme a Olindo Tinaj, suo fratello di latte. Vediamo, però, da subito emergere due elementi del carattere, che poi rimarranno stabili nel personaggio: il suo essere cittadino e la

²⁰⁶ "Se si è felici nell'incoscienza, sì, fu un tempo felice" Pratolini, *Metello*, Milano, BUR Rizzoli, 2015, p. 11

vanità. Entrambi questi elementi emergono dalla rappresentazione della sua relazione con gli altri ragazzi:

Lo chiamavano, Olindo e gli altri ragazzi pastori, «il cittadino», e questo, invece di adirarlo, lo compiaceva, gli dava importanza. Lui rispondeva: «Un giorno torno a Firenze e ve lo fo vedere io!». Nessuno gli sapeva replicare, ridevano. [...] Ma come in lui c'era un orgoglio di cui non avrebbe saputo spiegare la ragione, così essi, nel ripetergli ch'egli non era uno di loro, non mettevano né astio né cattiveria, se ne sarebbe ricordato.²⁰⁷

In questi primi anni lo vediamo quindi già intraprendere il suo cammino formativo sia rispetto al lavoro, prima al pascolo e poi nei campi, sia rispetto alla sua educazione sentimentale rappresentata dai primi baci con Cosetta, figlia dei contadini del podere vicino. Ecco che i due temi (lotta di classe e amore), che reggono l'opera, iniziano già a segnare queste pagine, ovviamente, rispetto a Metello, nella forma dell'iniziazione e della totale incoscienza, vista anche l'età. Già, però, nella storia della famiglia Tinaj ci vengono presentati degli aspetti che caratterizzano la miseria e la precarietà delle condizioni di vita dei contadini in quel periodo. Questa prima fase termina con l'emigrazione in Belgio della famiglia, che offre l'occasione a Metello, l'unico che sarebbe dovuto rimanere a lavorare sotto un altro padrone in fattoria, di scappare a Firenze.

Andava a Firenze, dove era nato e che non conosceva; e avrebbe vissuto da solo, col proprio lavoro, lontano dal Guardia e dalla gente della fattoria, lui che era un cittadino, e non aveva nessuno al mondo.²⁰⁸

Quella che si è identificata come seconda fase nella crescita di Metello, coincide col suo inurbamento e copre il periodo che va dai suoi quindici anni fino al sua prima carcerazione in seguito alla manifestazione del 1898. Questa fase potrebbe essere definita di vero e proprio apprendistato, sia dal punto di vista lavorativo, sia da quello sentimentale. È sempre attraverso la relazione con gli altri che Metello comprende la lezione che, sul piano sentimentale, è più rivolta alla sessualità, mentre, su quello lavorativo, non è solo finalizzata alla conoscenza della professione di muratore, ma è soprattutto la scoperta della solidarietà di classe e dei doveri sociali. Esemplare sul fronte lavorativo è l'episodio che Memmo chiama il primo "peccato",

²⁰⁷ *Ibidem*

²⁰⁸ *Idem* p. 15

inteso come deviazione dai doveri sociali. Metello, appena arrivato in città, accetta il primo lavoro come facchino al mercato senza preoccuparsi di rispettare le tariffe salariali vigenti. Ciò gli procura dei contrasti con gli altri lavoratori, ma poi comprende che “solo facendosi amici cotesti uomini egli poteva conquistare per sempre la libertà incontro alla quale aveva marciato una notte intera.”²⁰⁹

In questa fase sarà Betto, vecchio anarchico alcolizzato amico del padre, a dare le prime basi sulla solidarietà di classe e a parlare di politica al giovane Metello. Proprio come tra la classe operaia circolarono per prime le idee anarchiche, così il primo approccio con la politica per il nostro protagonista, avviene attraverso la figura di un anarchico. In realtà il rapporto tra Betto e Metello ci viene più raccontato dal narratore che non rappresentato. Attraverso di lui sappiamo che gli fa da padre, gli insegna a leggere e a scrivere e che lo fa assumere come manovale nel cantiere di Badolati. Sarà poi proprio la sparizione dell'amico a fargli conoscere per la prima volta il sapore della repressione poliziesca:

Dall'indomani della scomparsa di Betto, Metello diventò vero italiano e vero uomo: prima ancora di essere elencato nei registri del comune si ritrovò registrato negli elenchi della polizia. Egli era stato contadino, viveva da qualche tempo in città, in un quartiere di operai e di artigiani, era quindi in grado di capire e soccorreva la sua giovane età un'ancestrale esperienza, il pericolo che correva presentandosi sulla porta del commissariato a chiedere notizie del suo amico.²¹⁰

Questo episodio è significativo sotto vari aspetti: in primis mette in luce il rapporto di affetto che lega Metello a Betto, un affetto diverso, dice il narratore, da quello che lo legava alla famiglia Tinaj; secondariamente fa emergere due nuovi tratti del carattere di Metello: la fedeltà istintiva nei confronti degli amici (che potremmo definire solidarietà di classe a livello embrionale) a scapito del proprio interesse personale²¹¹ e il coraggio, che dimostra non avendo paura durante l'interrogatorio. Infine, quest'episodio è anche occasione di incontro con Sante Chellini, “E da lui, per la prima volta, Metello sentì parlare di socialismo, di uguaglianza, di lavoro che andava pagato «secondo il sudore». Cose che nemmeno Betto gli aveva saputo dire,

²⁰⁹ *Idem*, p. 20

²¹⁰ *Idem*, pp. 23-24

²¹¹ Infatti la sua preoccupazione per la sorte di Betto gli costa due giorni di fermo per accertamenti e la segnalazione

e che «gli stavano più a mano»²¹². Questo è il primo contatto di Metello con il socialismo ed evidenzia una sensibilità e un interesse per la politica, che rimarranno sue costanti.

A dimostrazione dello sviluppo parallelo dei due temi del romanzo, questo episodio gli fornisce anche un primo approccio alla sessualità, perché è proprio tra le pareti della “carbonaia” che viene a conoscenza della prostituta senza gambe Michela, da cui, appena uscito, si reca.

In questa fase seguiamo la sua crescita a balzi, lo ritroviamo ventenne ormai stabilizzatosi a Firenze, ancora i due temi del romanzo vengono proposti affiancati come le due facce di uno stesso percorso di crescita:

Metello arrivò a vent'anni ch'era non un altro uomo ma un uomo diverso da quello che sarebbe diventato se fosse rimasto a Rincine, bracciante di fattoria. La città dove era nato lo riconobbe e lo confortò; gli aperse la mente e gli irrobustì il cuore. Gli dette un pane che per quanto sudato, spesso lo inorgogliò, e piuttosto che spegnere alimentò nel suo spirito vagliandole, quelle doti di caparbia, di equilibrio, di furberia anche, radicatesi in lui durante la sua fanciullezza contadina. [...] Il lavoro era la sua risorsa e gli piaceva. E come gli piaceva il lavoro gli piacevano le sottane. Dopo la sua prima esperienza con Michela, aspirava a dei sentimenti un poco più puliti. Non ancora supposeva di doversi innamorare, ma di fidanzarsi²¹³

Già in questa fase vediamo apparire, oltre alle caratteristiche citate nel brano, una componente che lo caratterizzerà anche successivamente: la sua incertezza, dubbio, titubanza nell'esporsi politicamente. Egli non è un'avanguardia per una sua spinta personale o un ragionamento politico, ma quasi spontaneamente perché gli eventi lo portano a diventarlo. Ora sebbene convinto delle idee di Chellini (figura che poi sparirà dal romanzo) sulla necessità della lotta contro i soprusi dei padroni e dei caporali, comunque la sua posizione era questa: “mai essere il primo a farsi avanti né mai l'ultimo a tirarsi indietro. Mai doversi pentire di aver offerto i polsi alle manette.”²¹⁴ In seguito quando inizia a frequentare la Camera del Lavoro e conosce Del Buono, comunque il suo impegno politico rimane ai margini²¹⁵ e la sua tendenza a volersi tenere in disparte persisterà anche nella sua terza fase di maturazione.

²¹² *Idem*, p. 28

²¹³ *Idem*, p. 30

²¹⁴ *Idem*, p. 31

²¹⁵ “Gli bastava essere, allora, e dimostrarsi, solidale: andare ai comizi, leggere la «Lotta di classe», iscriversi alla Camera del Lavoro, ma non al partito. Del resto, difficilmente l'avrebbero accettato; era troppo giovane e «immaturo». Ne lui vi ambiva. Prima di potersi mettere alla pari con uomini non diciamo come Pescetti o come Del Buono, ma come Chellini o qualcun altro dei suoi compagni di lavoro, Metello sapeva di dover diventare un

Mentre sul piano politico lo vediamo, quindi, avvicinarsi al socialismo, sul fronte sentimentale lo vediamo intrattenere una relazione clandestina con la vedova Viola, più grande di lui. Questo rapporto risulta significativo dal punto di vista dell'educazione sentimentale e ci viene così descritto dal narratore:

Metello non fu mai preso d'amore per lei; nemmeno si accorse di godere una donna in qualche modo eccezionale, che avrebbe lasciato un segno nella sua vita. Se non altro: il gusto della pulizia, della proprietà d'abito e di modi che Viola gli istillò ed ai quali egli si assuefece, volendo piacerle, e perché i loro rapporti, sulla cui durata egli non si era mai illuso, potessero continuare il più possibile. La sicurezza, infine, nel trattare con le donne, dopo l'esperienza fatta con Viola. Quella baldanza che o si acquisisce a vent'anni o mai più.²¹⁶

La relazione con Viola si interrompe presto per volontà di Metello desideroso di nuove esperienze. Si rincontrano tre anni dopo, al termine del servizio militare, quando lei, quarantenne, si è risposata con un coetaneo di Metello che ha accettato di riconoscere il figlio che, in realtà, probabilmente è del protagonista, il quale non mostra nessun interesse né per il bambino né per l'ex amante²¹⁷.

Emerge quindi un altro elemento della caratterizzazione di Metello che, acquisito ora, rimane costante: il suo debole per le donne e la sua sicurezza nel trattare con loro. Tanto che, al termine di quella che abbiamo identificato come la sua seconda fase di maturazione, rispetto alla sua educazione sentimentale il narratore è molto chiaro:

C'erano tante figliuole, attorno al Romito e dalle parti di Rifredi! Basta cercarle, le occasioni. Egli era partito da Cosetta per arrivare a Ilse, ma soprattutto aveva contato Viola; dal greto della Sieve ai canneti del Mugnone, la sua educazione sentimentale ne aveva fatto del cammino. Se in avanti o all'indietro, non avrebbe saputo dire. Né sapeva ancora che l'occasione, quella vera, avrebbe portato sui capelli e in viso i colori di San Frediano.

Da un certo giorno, accanto a Metello troveremo Ersilia.²¹⁸

bravo muratore. Non era un alibi, ma un ragionamento che quadrava con la sua situazione. Quale interesse avrebbe avuto a buttarsi nella mischia?" *Idem*, pp. 34-35

²¹⁶ *Idem*, p. 40

²¹⁷ "Se il figlio di Viola era suo, soltanto Viola lo poteva sapere «e forse nemmeno lei». Comunque, non era un fatto che lo commovesse. Pur conservando adesso un amabile ricordo di Viola, ma non affetto e tanto meno stima, non si sarebbe certo precipitato a bussare alla sua porta e indagare sulla paternità della creatura." *Idem*, p. 55

²¹⁸ *Idem*, p. 77

L'inizio della terza fase di maturazione coincide con la prima carcerazione di Metello, dovuta alla sua partecipazione alla manifestazione del 1898, e con lo sbocciare dell'amore con Ersilia. L'occasione della manifestazione del 1898 unisce nuovamente i due temi dell'opera perché, da un lato, mette in mostra l'atteggiamento di Metello verso la politica e, dall'altro, rappresenta l'inizio del rapporto con Ersilia, accorsa alle Murate dopo la sua carcerazione. In questa fase vediamo ancora Metello coinvolto dalla lotta più per caso, per un istinto momentaneo e naturale, che non per una consapevolezza. Indicativo è questo passaggio che descrive la sua adesione alla manifestazione:

Metello si trovò in mezzo e ne avrebbe fatto volentieri a meno. Ma uscire di casa, il martedì 6, e approvare chi gridava: «Pane!», fu spontaneo, come spicca l'acqua dalla sorgente e le labbra pronunciano le parole.²¹⁹

In questa terza fase vediamo una certa stabilizzazione di Metello in seguito al matrimonio con Ersilia e alla riassunzione presso il cantiere di Badolati, sembra maggiormente responsabilizzato sia in ambito familiare che politico. Sul piano della coscienza di classe, infatti, ora si è iscritto al Partito Socialista e la sua convinzione si è rafforzata:

Se un tempo egli si proponeva di non essere mai né l'ultimo né il primo, i fatti gli avevano dimostrato che codesta era una posizione impossibile da sostenere. In ogni circostanza l'urto è uno solo, e non conta il peso delle singole spallate. [...] Non esiste un primo e un ultimo, e si tratta, piuttosto che di muscoli, di carattere, e di persuasione. [...] «Se ti stacchi, ti sperdi» diceva. «E chi si sperde, presto o tardi passa dall'altra parte. Diventa come un caporale ch'è tutt'uno col padrone»²²⁰

Ormai Metello è ben integrato tra i suoi compagni di lavoro, è riconosciuto politicamente sia tra essi che alla Camera del Lavoro e Del Buono lo tiene in grande considerazione. Anche il rapporto con Ersilia cresce all'insegna della affetto e della condivisione, come vedremo in seguito, e dà il suo frutto nel figlio Libero.

A fronte quindi di questi scatti di maturazione vediamo però mantenute delle costanti del suo carattere come la vanità e il suo non volersi esporre. La vanità, che più volte Ersilia stessa gli imputa, sarà la molla a far scattare la passione per Idina, vicina di casa frivola e piccolo-

²¹⁹ *Idem*, p. 89

²²⁰ *Idem*, pp. 124-125

borghese. Ma tale caratteristica non emerge solo in ambito privato e legata ai rapporti con le ragazze. Riscontriamo tale desiderio di piacere e di essere riconosciuto anche in ambito lavorativo, quando, ad esempio, dopo una discussione con Badolati, parlando con i muratori “Metello era contento di sé, e soggiacendo anche a quel tanto di vanità che Ersilia gli aveva rimproverato fin dalla prima sera che ci aveva potuto parlare di persona, disse: «Mi sono comportato bene? Siete d’accordo su come ho agito?»²²¹

Significativo, invece, dal punto di vista del suo non volersi esporre, è il suo rifiuto a partecipare al Comizio dei Muratori a cui Del Buono gli aveva proposto di andare in qualità di delegato. Egli rifiuta perché non vuole prendersi responsabilità di dirigente, sintomo che la sua presa di coscienza è ancora insicura e predilige andare all’opera con la moglie al partecipare ad un incontro politico nazionale tra i lavoratori della sua categoria. Successivamente quando, durante lo sciopero del maggio 1902, viene incaricato dai suoi compagni di farsi portavoce con Badolati, vorrebbe declinare l’invito, ma i fatti lo costringono a tale posizione. Ancora più eclatante sarà, poi, proprio l’episodio centrale dell’intreccio, che lo vede arrivare in ritardo alla riunione dei muratori ormai dispersi dalle cariche dei soldati. Alla riunione (terminata con una rissa, l’arresto di alcuni di loro tra cui Del Buono, il ricovero di Aminta e la chiusura della Camera del Lavoro) arriva in ritardo perché si era intrattenuto con Idina, antepoendo quindi, ancora una volta, il piacere personale e l’istinto all’impegno politico e alla ragione.

Qui i due temi nuovamente si intrecciano: il tradimento della moglie, dovuto alla vanità e al desiderio di volersi togliere un capriccio²²², si rispecchia nel venir meno alle sue responsabilità nei confronti dei suoi compagni di lavoro in sciopero da quarantasei giorni. Ancora una volta la vanità e il suo tentennamento sono alla base di quello che Memmo chiama il “secondo peccato”. Sarà proprio questa, però, l’occasione per il salto decisivo nella sua presa di coscienza politica. Il senso di colpa, che non prova nei confronti di Ersilia, lo consuma rispetto alla propria mancanza nei confronti dei compagni di lavoro²²³. Con la nuova prova dell’ultimo giorno di sciopero, che gli costerà una nuova carcerazione, Metello si distingue per responsabilizzazione, freddezza, equilibrio e determinazione: egli entra in quella che abbiamo definito la sua quarta

²²¹ *Idem*, p.176

²²² “Egli la guardò negli occhi e gli sembrò di trovarsi in ginocchio. Da quel momento ne andava di mezzo la sua responsabilità di essere un uomo e di portare i pantaloni.” *Idem*, p. 202

²²³ “Né egli provava rimorso nei confronti di Ersilia. Seppur fosse la prima volta che la tradiva, i suoi sentimenti non erano mai stati in gioco. [...] La sua inquietudine riguardava unicamente quanto era accaduto nel pomeriggio, e peggio, il fallimento dello sciopero che li minacciava.” *Idem*, p. 254

fase di maturazione che rappresenta la sua piena presa di coscienza politica e una nuova consapevolezza nell'amore con Ersilia, simboleggiata da una nuova gravidanza. Cartina Tornasole di questo cambiamento sono le parole che Metello scrive a Ersilia dal carcere:

«Non avrei mai immaginato di tornare così presto tra queste mura. Ma ora è molto diverso da quattro anni fa. Sono io diverso. Ossia, sono anch'io la medesima persona, ma ho qualche anno di più. Sono innocente come allora, ma mi sento più sicuro. Quando rispondo al giudice la mia innocenza gliela so spiegare. [...] Ma i miei pensieri più belli» le scrisse quel settembre «riguardano te e li tengo segreti. Sono passati cinque anni; se nel frattempo ho fatto centro su qualcosa, è perché c'eri te.»²²⁴

Bene Memmo sintetizza il percorso verso una maggiore consapevolezza che ha intrapreso il protagonista:

Metello è appunto un uomo medio che vive insieme ai suoi compagni un'esperienza esaltante, trovandosi probabilmente impreparato ad essa ma comunque pronto a recepire gli insegnamenti. Di qui il passaggio dall'adolescenza alla maturità, dall'istinto alla coscienza di classe; di qui, anche, almeno fino a un buon punto della narrazione [...] il suo «tenersi a bada» [...] che è poi un modo di imparare, di crescere in esperienza²²⁵

In tutto questo percorso emergono distintamente due aspetti oltre a quelli già esplicitamente evidenziati, che caratterizzano questo personaggio. Da un lato vediamo in lui il continuo conflitto tra istinto e ragione, dall'altro si riconosce una certa medietà nel suo carattere. L'istintività, che, almeno fino a un certo punto, ha maggiore peso rispetto alla ragione, è ravvisabile sia sul piano amoroso, esemplare in questo senso è l'avventura con Idina, per cui non nutre né stima né interesse, ma solo una passione erotica che gli risulta irresistibile²²⁶, sia sul piano dell'adesione politica al socialismo. Infatti, Metello, come i personaggi comunisti delle *Cronache*, intraprende la strada della lotta non in seguito a una elaborazione ragionata dell'ideologia che il Partito propone, ma per uno spirito naturale, tanto che più volte egli dice di non aver letto Marx.

²²⁴ *Idem*, p. 321.

²²⁵ F.P. Memmo, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 95.

²²⁶ «e siccome era soltanto fisica l'attrazione che provava per Idina, uomo dopotutto semplice e lineare anche nelle sue contraddizioni, Metello era già pronto, su questo campo almeno, alla capitolazione. Gliene era mancata finora, e unicamente, l'occasione.» Pratolini, *Metello*, Milano, BUR Rizzoli, 2015, p. 201.

Interessante, per comprendere la natura di Metello, è la riflessione proposta da Asor Rosa rispetto ai personaggi positivi pratoliniani, che divide in tre categorie fondamentali: “gli eroi in cui il cuore soverchia il ragionamento, la buona «natura» è già un motivo di antifascismo e di comunismo”²²⁷, come ad esempio Maciste, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente; ci sono poi quelli, come Mario delle *Cronache*, che aderiscono alla politica attraverso una “maturazione completa di sentimenti e di idee, che investe la coscienza oltre che la natura”²²⁸; infine c’è “il comunista per virtù di cuore e di natura, il quale però non è tutto buono, perfetto, come Maciste, bensì capace di tradire e di traviarsi, perché gli piacciono il vino, le donne e il divertirsi, anche se poi al momento della lotta è pronto a fare il suo dovere”²²⁹. In quest’ultima categoria rientrano tanto l’Ugo delle *Cronache*, analizzato nel capitolo precedente, quanto lo stesso Metello. All’interno di questa categoria si comprende anche l’altra caratteristica, quella della medietà, riscontrata da molti critici tra cui ad esempio Memmo e Benvenuti Riva. Alcuni l’hanno definita addirittura “mediocrità”, ma il ragionamento più interessante risulta ancora una volta quello di Asor Rosa: “Metello, è intenzionalmente un personaggio poco brillante, che non spicca nella massa: né generale, né capitano, ma soldato delle prime file”²³⁰. Ma perché ergere a protagonista del romanzo, che avrebbe dovuto raccontare della forza e della determinazione della classe operaia in lotta, un personaggio come Metello e non uno come Maciste? Il critico fa derivare questa scelta da tre apporti diversi, i primi due legati al modo di Pratolini di intendere la realtà, l’ultimo riferibile alla struttura dell’opera: “da un’intuizione di personaggio «positivo», già altrove sfruttata; dal desiderio di sfuggire a uno schema di personaggio «positivo»; da una valutazione storica sulle condizioni del movimento operaio, nel periodo in questione.”²³¹

Rispetto al primo apporto abbiamo già evidenziato il parallelo tra Ugo e Metello e possiamo dire che questo tipo di personaggio è la risposta pratoliniana all’eroe stereotipato che, senza macchia e incertezze, guida alla vittoria i suoi, quasi fosse un illuminato. Pratolini rifiuta questo modello irrealistico e vuole invece dimostrare che il militante della classe operaia, socialista o comunista che sia, è un uomo ed è a partire dalla sua condizione di uomo che sviluppa la suo

²²⁷ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, p 242

²²⁸ *Ibidem*

²²⁹ *Ibidem*

²³⁰ *Ibidem*

²³¹ *Ibidem*

coscienza di classe e agisce. Pratolini non vuole rappresentare “un individuo puro, perfetto, senza debolezze, né incrinature, ma uno che soffre, gioisce, si dispera, mangia e fa l’amore come tutti gli altri, e che perciò può sbagliare e correggersi e tornare a sbagliare, perché questo è «umano», senza che sia sostanzialmente diminuito nel suo valore di militante o di dirigente del movimento operaio.”²³²

Quest’idea di umanità, che per Pratolini doveva dominare la caratterizzazione del protagonista, si rispecchiava nella sua idea della classe operaia in quella fase storica: “queste grandi masse di lavoratori uscivano dalle nebbie della storia, si accostavano al socialismo e si facevano convinte della propria lotta, per uno slancio più umano che ideologico, ed era perciò giusto che le si rappresentasse sotto questa luce.”²³³ Questo ragionamento rende anche più chiaro il motivo del continuo accostamento, durante l’intero intreccio, delle vicende private-sentimentali con quelle pubbliche-politiche, cioè dei due temi che abbiamo finora seguito parallelamente nel loro svilupparsi. L’obiettivo è proprio quello di rimarcare continuamente quanto la crescita personale sia il risultato del progresso di entrambe queste componenti, che sono compresenti e complementari²³⁴.

Questa riflessione ci permette di avanzare delle ipotesi rispetto alle relazioni che Metello instaura con gli altri personaggi. Sembrerebbe di scorgere una certa simmetria tra il ruolo di alcuni personaggi nella sfera privata e in quella pubblica, in qualche modo a rimarcare il progresso parallelo dei due filoni. Osservando, infatti, le relazioni che egli sviluppa nelle tre fasi centrali della sua crescita si può notare una corrispondenza di ruoli: pensiamo ad esempio a Betto e Viola, nella seconda fase, entrambi sono per Metello degli iniziatori a una conoscenza, l’uno politica e l’altra sentimentale, ancora istintiva. Una certa corrispondenza la potremmo scorgere anche tra Olindo e Idina, che rappresentano, entrambi, la deviazione rispetto al giusto comportamento, l’uno nell’ambito della lotta, l’altra in quello amoroso. È infatti Olindo, contadino-muratore e fratello di latte di Metello, che capeggia i crumiri che torneranno al lavoro mentre gli altri lavoratori ancora resistono nello sciopero. È Olindo con cui Metello, combattuto tra l’affetto e la disapprovazione per il suo opportunismo, continuamente si confronta e si scontra per convincerlo della necessità della lotta. Così come Idina, la vicina piccolo-borghese

²³² *Idem*, p 244.

²³³ *Ibidem*

²³⁴ “Il cammino di Metello verso il socialismo doveva essere profondamente unitario, investire tutte le sue capacità e sentimenti migliori: quelle *stesse* capacità e sentimenti, sui quali egli si fondava per crearsi una famiglia modello, amarla, difenderla.” *Idem*, p 245.

superficiale, provoca Metello che cede alle sue lusinghe, pur disprezzandola da un punto di vista caratteriale²³⁵, solo perché attratto fisicamente e colto dalla brama di conquista. Nei confronti di entrambi, però, una volta fatto il salto di consapevolezza, Metello non nutre risentimento ma risulta più indulgente. Vediamo, ad esempio, che Idina, sul punto di scomparire dalla sua mente presa da più cogenti problemi, viene rivalutata da Metello: “Ella non era né sciocca né vanesia a conoscerla più da vicino. Oppure erano bastati pochi giorni e le sue intimità, i suoi trasporti l’avevano cambiata?”²³⁶. Nei confronti di Olindo, invece, l’astio per il tradimento è in parte addolcito dall’affetto familiare che li lega, come è evidente in questo passaggio: “Metello dovè superare un’avversione per rispondergli. «Sei la solita carogna» gli avrebbe voluto dire. Invece disse: «Sai cosa ho pensato? Appena non ci scomoderanno i soldi del viaggio, verrò a Rencine con Ersilia.»”²³⁷. Da parte loro, entrambi questi personaggi nutrono per il protagonista deferenza e soggezione, da lui sono attratti pur rimanendo fermi nelle loro convinzioni e visioni del mondo lontane da quelle della parte più cosciente della classe operaia. Si potrebbe quindi concludere dicendo che essi servono nell’economia del romanzo a rappresentare l’errore, mentre l’Ingegnere Badolati e Ersilia rappresentano la controparte, rispettivamente in ambito pubblico e privato, di Metello. Infatti, è proprio nell’incontro-scontro con entrambi che Metello matura politicamente e sentimentalmente.

4.2.2 Ersilia e l’Ingegnere Badolati: amore e lotta di classe

Fin da subito abbiamo sottolineato come il sistema dei personaggi che regola l’opera sia “Metellocentrico”, nel senso che tutti i personaggi girano intorno alla figura di Metello e sono funzionali al suo percorso di formazione. Tanto che alcuni di essi non necessitano nemmeno di una caratterizzazione troppo ricca di particolari e la loro presenza nel romanzo si consuma nel giro di poche pagine. Ersilia e l’Ingegnere Badolati, invece, sono i due personaggi che, all’interno dello sviluppo dell’intreccio, hanno più peso e sono più caratterizzati dopo il protagonista. Questo proprio per la funzione centrale che hanno: la prima è veicolo del motivo dell’amore più maturo e consapevole, il secondo del motivo della lotta di classe, rappresentando l’imprenditore e quindi appunto il nemico di classe nello scontro con i muratori. Senza dubbio

²³⁵ “Ella, si diceva Metello, era «quanto di più antipatico, di “esoso”, ci sia al mondo e porti la sottana». E definirla esosa: antipatica, ora gli sembrava quasi un complimento” Pratolini, *Metello*, Milano, BUR Rizzoli, 2015, p. 192.

²³⁶ *Idem*, p. 209.

²³⁷ *Idem*, p. 302.

la figura di Ersilia è quella più articolata tra i due, sebbene entrambi ci offrono dei cambiamenti che, pur nella loro semplicità, li fanno rientrare nella categoria dei personaggi mutevoli.

Vediamo ora i motivi che determinano la caratterizzazione di Ersilia Pallesi, a dire della maggioranza dei critici, il personaggio più riuscito del romanzo. Prima ancora di vederla in scena, veniamo informati dal narratore rispetto all'importanza del suo ruolo: "Da un certo giorno, accanto a Metello, troveremo Ersilia"²³⁸. Non c'è dubbio che il narratore, controfigura di Pratolini, abbia un debole per lei, dimostrato dalla solidarietà e attenzione con cui riporta le vicende che la coinvolgono.

Di Ersilia sappiamo che è una giovane e bella proletaria di San Frediano, figlia di Quinto Pallesi, muratore anarchico, che vediamo scontrarsi in uno scambio di battute con l'Ingegnere Badolati e poi morire cadendo da un ponteggio in un incidente sul lavoro. Sarà proprio in occasione di questa morte, che tanto colpisce Metello, che i due giovani si incontreranno per la prima volta. Infatti, una prima descrizione fisica di lei viene fatta durante il funerale del padre:

Metello conobbe Ersilia quando essa aveva ancora le trecce legate a cercine come un'educanda, e così gli occhi e il viso. Un velo nero su quei capelli neri, al funerale del padre. Una bambina cresciuta presto, le sottane alla caviglia le conferivano intera la sua altezza, lei sorreggeva sua madre per il braccio e guardava il fratello, più ragazzo di lei, sui quindici anni.²³⁹

Già in queste parole riscontriamo alcuni elementi che l'accompagneranno per tutto la storia: quella di essere una donna forte e responsabile, molto legata alla famiglia per cui è punto di riferimento e sostegno. Più volte, infatti la vedremo, anche dopo il matrimonio, in visita dalla madre e a sostenere, anche economicamente, il fratello partito per il militare. Dimostra poi una certa dolcezza e attenzione nel prendersi cura sia della sua famiglia sia di Metello e del figlio Libero. Esempio della sua gentilezza, che dimostra a tutti, è il riguardo con cui tratta Olindo, ospite a casa Salani per la notte, e i coniugi Idina e Cesare. Tanto da rimproverare soventemente Metello per i suoi modi scortesivi. È una grande lavoratrice, inizialmente faceva la seggiolaia, poi la vediamo impiegata in un laboratorio di fiori finti, poi, come faticante, in ospedale e infine, anche durante le gravidanze e dopo, lavora in casa, prima facendo la treccia di corda e, dopo, nuovamente i fiori finti. Sarà proprio grazie al suo lavoro che lo sciopero per la famiglia sarà

²³⁸ *Idem*, p. 77.

²³⁹ *Idem*, p. 87.

meno pesante da sostenere rispetto alle famiglie degli altri muratori. Ecco come parla della sua infanzia in una lettera a Metello:

«Ho fatto la terza elementare, questo lo puoi vedere da come scrivo. [...] Dicono che ho conosciuto mio padre per la prima volta che avevo cinque anni, il perché lo sai. Fino a quindici ho aiutato mia madre ed ho sempre fatto la seggiolaia. Poi ho imparato questo mestiere dei fiori, altrimenti sarei entrata in manifattura, e se non ci fossero stati i posti, faticante all'ospedale, con la speranza di salir di grado come ora...»²⁴⁰

Ma a caratterizzare Ersilia c'è anche la sua vivacità²⁴¹, determinazione e intelligenza. Indicativo di queste caratteristiche è l'episodio della manifestazione del 1898, in cui lei s'imbatte per caso mentre è a passeggio col promesso sposo il signor Roini, padrone del laboratorio di fiori finti in cui lei lavorava. Di fronte all'ostilità di classe che Roini esprime contro i dimostranti e l'arroganza nei suoi confronti, Ersilia si ribella e comprende che non può avere un futuro accanto a lui:

«Ascolta bene, Ersilia. Ti conviene ubbidire. Non soltanto io sono ancora il tuo principale, ma è come se fossi di già tuo marito, abbiamo fatto proprio ora le pubblicazioni.»

«Oh» ella esclamò, e gli rise in viso. «Valle a scancellare, perché tu, te lo puoi togliere dalla mente, di diventare mio marito. Ci vogliono uomini d'altro genere, per una donna ch'è nata in San Frediano»²⁴²

Il fatto di essere di San Frediano, quartiere popolare di Firenze a cui viene dedicata una lunga descrizione²⁴³, è cosa che viene ripetuta in vari punti del romanzo e Ersilia stessa ne parla con orgoglio: ««Non sono un fiore sbocciato nella mota. Non sono né una mosca bianca né un'eroina. Ragazze come me, che non sono mai state sulla bocca della gente, in San Frediano ne trovi a dozzine. E avrei potuto offendermi della tua domanda, ma sono sempre in tempo, caso mai ci dovessi ripensare»»²⁴⁴. Da queste parole emerge la sua sicurezza e il suo temperamento sanguigno e orgoglioso, che riscontriamo in tutte le lettere che si scambia con

²⁴⁰ *Idem*, p. 106

²⁴¹ «erano una decina di donne, confezionavano fiori finti, lei era la più giovane, era bella perché aveva diciotto, venti anni, e «l'argento vivo addosso» come dicevano cloro che la conoscevano» *Idem*, p. 97

²⁴² *Idem*, pp. 99-100

²⁴³ *Idem*, p. 100-102

²⁴⁴ *Idem*, p. 105

Metello durante la carcerazione, mentre lui le dedica pensieri d'amore. Ersilia è una donna concreta, che non sa scrivere d'amore, ma sa provarlo e dimostrarlo.

Politicamente lei condivide le scelte del marito e del padre, nutre interesse per l'andamento dello sciopero, ma non si impegna personalmente.

Tutta la ricchezza del suo personaggio è resa nella vicenda del tradimento di Metello con Idina che ci viene presentata in un capitolo attraverso il suo punto di vista. Dapprima l'incredulità di vedere suo marito, l'uomo di cui è profondamente innamorata, uscire di casa di soppiatto dopo l'avventura con la sua amica Idina: "Fu, avrebbe detto in seguito, «come se d'un tratto mi si fosse gelato il cuore»"²⁴⁵; poi il dolore e la disillusione e infine la risolutezza a dover reagire e a non farsi piegare, tutto consumato nel volgere di pochi minuti. L'intensità del personaggio è resa in questo stralcio:

La sua lealtà, il suo coraggio, la sua abitudine di affrontare a viso aperto le ingiustizie e i dolori che non le erano stati risparmiati, alla resa dei conti l'avevano sempre trovata vincitrice, o comunque preparata a subirne l'irreparabilità. [...] nondimeno, c'era questa sua naturale solarità, questa oasi e questa radura del cuore che ogni volta la illuminavano e le promettevano lo scampo. La stessa disgrazia che le aveva rapito il padre, ad esempio, e che aveva rappresentato la congiuntura più sofferta e drammatica della sua vita, aveva favorito il suo incontro con Metello. L'eterna forza dei semplici, di affidarsi e nello stesso tempo di non arrendersi al proprio destino. [...] Ora, per la prima volta, era stata colpita alle spalle; e non per questo era crollata. Ma la sorpresa le aveva inibito una subitanea ribellione, lo stupore aveva sopraffatto l'offesa. [...] Questo avvenimento, che d'ora in avanti l'avrebbe costretta a diffidare del proprio istinto, a cautelarsi contro l'intrigo, segnava inconsciamente il suo congedo spirituale dalla giovinezza.²⁴⁶

In seguito a tale ragionamento elabora due diverse reazioni nei confronti del marito e della sua amante. Mentre l'amore per il primo le impedisce di affrontarlo direttamente e di mettere in discussione il loro matrimonio, addirittura addebitandosi parte della responsabilità del tradimento²⁴⁷; per la seconda, che l'aveva lungamente tentato e corteggiato, Ersilia non ha nessuna pietà, così, con estrema lucidità, mette a punto un piano per vendicarsi della rivale e spazzarla via dalla scena: "era dunque con Ida che andavano regolati i conti. Senza scalpore, senza tragedie. Il modo di risolvere la questione, «tranquillamente», sapeva qual era, infallibile,

²⁴⁵ *Idem*, p. 215

²⁴⁶ *Idem*, pp. 216-217

²⁴⁷ "Ora, se Metello l'aveva tradita, significava che in qualche modo lei, Ersilia, gli era mancata. E poi, egli era il suo uomo, nulla al mondo, nemmeno un suo ripudio forse, l'avrebbe persuasa che non le volesse sempre bene"
Idem, p. 222

non occorre ripeterselo. Oppure lei non era più quella sanfredianina che si diceva?”²⁴⁸. Così vediamo Ersilia, da un lato, soffocare il suo risentimento per il marito e, dall’altro, affrontare Idina a suon di schiaffoni²⁴⁹ per farle ben comprendere che non c’era spazio per lei nella vita di Metello, ma poi all’arrivo di Cesare, marito di Idina, si guarda bene dal metterlo a conoscenza del tradimento.

La descrizione della relazione con Metello è molto articolata, potrebbe essere confrontata con quella che unisce, nelle *Cronache*, Ugo e Gesuina. Il loro rapporto si distingue per dolcezza e passione, pensiamo, ad esempio, alla loro prima notte, ed è basato sulla stima reciproca e la condivisione. Continuamente assistiamo ai dialoghi tra i due, che discutono dello sciopero, del lavoro e anche di questioni politiche più generali. Per Metello Ersilia non è solo una moglie, ma è una compagna di vita con cui confrontarsi e aprirsi, con lei riesce a mostrare le sue amarezze e debolezze perché sa di trovarvi conforto e forza. Frequentemente, infatti, vediamo Ersilia consigliarlo sull’atteggiamento da tenere rispetto allo sciopero o invitarlo a una riflessione più complessiva. Dimostrando una grande sensibilità, lei accantona il suo risentimento di donna tradita per sostenere Metello, turbato e addolorato, nel momento più grave e pesante dello sciopero. Sicuramente lei ha un ruolo importante anche all’interno della crescita politica di Metello.

Chi, invece, ha unicamente un ruolo nella sfera politico-lavorativa di Metello è l’Ingegnere Badolati. Egli rappresenta i padroni e, come si diceva, secondo molti critici è stato rappresentato in modo eccessivamente bonario. Asor Rosa, ad esempio, sottolinea la necessità, nell’economia del romanzo, di calcare maggiormente la sua caratterizzazione di classe. Il critico lamenta, infatti, anche nella costruzione di Badolati, quella tendenza a “umanizzare” i personaggi, che dovrebbero essere caratterizzati dalla loro posizione sociale. Tale tendenza ne edulcora la carica di classe:

Pratolini deve aver pensato che la rappresentazione del padrone borghese sarebbe riuscita tanto più efficace quanto più in essa gli elementi della classe (la solidarietà con gli altri imprenditori, la difesa dei propri interessi, la tendenza a corrompere gli operai)

²⁴⁸ *Idem*, pp. 222-223.

²⁴⁹ “Ersilia si era alzata, la rovesciò sulle spalle tirandola per i capelli, e con la mano libera continuava a colpire, in silenzio, calma, badando dove picchiava e impegnandovi tutte le sue energie di donna sana, forte, sanfredianina.” *Idem*, p. 237.

fossero stati a contrasto con gli elementi umani del personaggio (la capacità di lavoro, una certa generosità, la sprezzatura popolarasca).²⁵⁰

Va però fatto notare che alcuni tratti che lo determinano rientrano a pieno in una particolare categoria di padroni su cui Pratolini aveva proprio intenzione di puntare il dito per dimostrare che: “i padroni meno boja, i più «umani» e paternalisti, alla resa dei conti si rivelino dei massimi corruttori”²⁵¹.

Possiamo infatti osservare che, inizialmente, Badolati si presenta con caratteristiche positive: amante del lavoro vi partecipa in prima persona²⁵², scherza con i muratori, si mostra comprensivo rispetto alla fatica del loro lavoro e tollerante rispetto alle loro idee politiche, sembra mediare negli scontri tra loro e i caporali, addirittura mostra di dispiacersi per i licenziamenti che è costretto a fare, si addolora per la morte di Quinto Pallesi, alla famiglia del quale manda anche dei soldi.

È con l’inizio dello sciopero del maggio 1902 che mostra la sua vera natura di classe e l’arroganza.

Il suo sguardo era lo sguardo di un uomo affaticato e furibondo. [...] Disse: «Siete dei pusillanimi, voi e chi vi comanda e vi istiga. E tu per primo Salani, e prima di te quel finto santo del vostro Del Buono! Vi montano la testa. Andate dietro ad uno che ha sempre fatto, forse anche male dal momento che l’hanno licenziato, l’impiegato delle Ferrovie. Che ne può sapere, lui, dei problemi dell’edilizia?»²⁵³

I sorrisi e le battute lasciano il posto alle minacce, agli ordini, agli insulti. La determinazione dei muratori nel continuare lo sciopero, nonostante i sacrifici, lo mette in uno stato di impotenza che è insopportabile per lui, abituato a ottenere ciò che vuole. Pertanto lo vediamo fisicamente provato a cercare occupazione in campagna nell’attesa di poter far riavviare il cantiere. Durante le discussioni di fronte al cantiere, cerca continuamente di intimidire e di dividere i muratori, apostrofandoli singolarmente con la boria di chi si sente superiore. Alla fine riesce anche nell’intento, visto che, l’ultimo giorno di sciopero, un piccolo gruppo di crumiri, capitanati da

²⁵⁰ A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958, p. 259

²⁵¹ V. Pratolini, in «Sindacato Nuovo», nn. 4-5, aprile 1975, come ricordato da F. Russo, *Vasco Pratolini. Introduzione e guida allo studio dell’opera pratoliniana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1989, p. 80

²⁵² “Questa era la volontà dell’impresario, l’Ingegnere Badolati, che dirigeva di persona i lavori, andava su e giù dai ponti e la sua mano d’opera la sapeva valutare.” Pratolini, *Metello*, Milano, BUR Rizzoli, 2015, p. 38

²⁵³ *Idem*, pp. 155-156

Olindo, dorme nel cantiere per essere pronto la mattina a riprendere il lavoro senza farsi fermare dagli altri.

Altro aspetto, che rientra nella sua caratterizzazione e che mantiene per tutto il romanzo, è l'atteggiamento paternalistico che, di fatto, non è altro che un modo di ostentare una superiorità che gli è dovuta dalla sua classe:

«io coi miei dipendenti mi sono sempre inteso. Molti di voi lo possono testimoniare. Ma siete stati voi altri che a furia di tirare la corda, avete creato questo stato di cose. Avete voluto rimettere su le leghe, ora parlate di Sindacato. Eppure, il '98 dovrebbe avervi insegnato che le Camere del Lavoro si possono chiudere da un giorno all'altro, d'autorità. Vi siete spellati le mani per Giolitti che vi ha permesso di riaprirle. Illusi! Agendo così siete riusciti soltanto a farci credere nell'Associazione. E quella, nessun governo la potrà mai chiudere. È il Sindacato dei padroni.»²⁵⁴

Se di fronte al ferimento da parte dei soldati del Tedesco egli rimane scosso²⁵⁵, poi parlando con Metello se ne lava la coscienza addebitandone la responsabilità ai muratori:

«Se il Tedesco fosse morto e al posto del miracolo ci fosse stata una strage, ce l'avreste un po' tutti sulla coscienza, tu in particolare.»
«Ergo, mi scusi ingegnere, si fa così per dire, ergo, lei, dalla coscienza, vivo o morto, il Tedesco, lasciamo andare gli altri tre o quattro feriti, sono leggeri, ma il Tedesco davvero lei se l'è bello e scaricato? »
«Eccome, lo credo. Ho detto e ripeto che se tu mi avessi seguito in direzione, l'incidente non sarebbe scoppiato. È evidente anche ai cechi. E non parliamone più per ora.»²⁵⁶

Questo scambio bene rappresenta il rapporto che corre tra Metello, rappresentante della classe operaia in lotta, e l'Ingegnere Badolati, rappresentante della borghesia imprenditoriale. Esso si sviluppa in particolare davanti al cantiere, nei momenti di tensione che si creano durante lo sciopero. Tra essi non scorre un'antipatia personale, è il ruolo che essi ricoprono che li porta ad essere schierati sui due lati opposti della barricata. In uno dei momenti più carichi di tensione, il narratore li descrive così: “Erano due uomini ugualmente carichi di odio e capaci di uccidersi l'un l'altro se avessero potuto: d'altronde, si conoscevano troppo bene per potersi disprezzare.

²⁵⁴ *Idem*, pp. 174-175

²⁵⁵ “Qui intervenne l'ingegnere, si asciugava il sudore sulla fronte e sul collo. «È la prima volta che succedono di queste cose sul mio cantiere.»” *Idem*, pp. 288-289

²⁵⁶ *Idem*, p. 301

Uno teneva il coltello dalla parte dell'impugnatura, l'altro lo stringeva a metà lama, questa era la differenza.”²⁵⁷

Se quindi, per la crescita politica di Metello, Badolati è il nemico contro cui misurarsi e mettersi alla prova, anche per l'Ingegnere il muratore è la controparte con cui scontrarsi. Lo stima e lo riconosce come avanguardia tra i muratori, riconoscimento e responsabilità da cui lo stesso Metello cerca di sottrarsi²⁵⁸. Nelle righe che seguono, bene il narratore sintetizza il temperamento dell'Ingegnere e il suo rapporto non solo con Metello, ma con quanti riconosceva come la parte più cosciente della classe avversa: “L'ingegnere sorrise, era un lottatore a cui piaceva scherzare col fuoco, ed avere a che fare con uomini che gli tenessero testa; ancorché invecchiato e con un formicolio costante dalla parte del cuore, era sempre quello che si metteva sullo stesso piano dell'anarchico Pallesi, e lo insultava e sapeva incassarne le ingiurie.”²⁵⁹

La stima che prova per Metello, però, non gli impedisce di tentare anche, a sciopero finito, di corromperlo, proponendogli di diventare caporale per potersi garantire che, nel futuro, non si riproponessero mobilitazioni determinate come quella che aveva caratterizzato quei quarantasei giorni. Al rifiuto di Metello è nuovamente la rabbia a coglierlo, la rabbia per non essere riuscito a piegare la lotta dei muratori, per aver dovuto cedere alle richieste, per non averli potuti privare di una avanguardia che nella lotta si era determinata ed era cresciuta facendosi, per questo, ancora più pericolosa. La rabbia che gli fa uscire dalla bocca l'ennesima minaccia: “«Sei una carogna, Salani. Ma sta' attento, bada, riga diritto, altrimenti te lo liscio io il pelo.»”²⁶⁰

²⁵⁷ *Idem*, p. 285.

²⁵⁸ “«Siamo alle solite. Lei mi attribuisce un'importanza che non ho. Io non capeggio nulla, non ho forzato la volontà di nessuno.» *Idem*, p. 302.

²⁵⁹ *Idem*, p. 302.

²⁶⁰ *Idem*, p. 303.

Conclusioni

In questo elaborato è stata proposta l'analisi di due opere pratoliniane, alla luce di una ridefinizione della nozione di personaggio, relazionandola al tipo di impianto narrativo scelto dall'autore. In particolare, il personaggio è stato definito come il risultato dell'organizzazione del materiale tematico in un intreccio. Ad esso sono stati assegnati dei compiti specifici. Esso rappresenta il mezzo, che possiede l'autore, per unire tra loro una serie di motivi, funge da motivazione del loro collegamento ed è un modo per introdurli e svilupparli nel testo. Grazie, quindi, ai personaggi abbiamo indagato i temi di cui le opere in esame si fanno portatrici. Dallo studio è emerso che le due opere svolgono in modo affine, principalmente, due temi che di sovente si intrecciano. Il tema centrale è quello politico, declinato nelle *Cronache* nel conflitto fascismo-antifascismo, mentre in *Metello* rappresentato dalla contraddizione capitale-lavoro ed in particolare dallo sviluppo della lotta di classe. Il secondo tema portante è quello dell'amore, visto come strumento salvifico che sostiene il processo di emancipazione e di comprensione della realtà dei personaggi.

Se questi sono i temi principali che dettano lo sviluppo dell'intreccio, su uno motivo in particolare si ritiene opportuno soffermare l'attenzione ora: la rappresentazione del lavoro. Se questa acquista grande centralità nell'opera più tarda di Pratolini, che si sviluppa, appunto, tutta tra i cantieri e i lavoratori della Firenze tra il 1875 e il 1902, anche le *Cronache* raccolgono molti motivi che sviluppano questo tema.

Nel *Metello* il lavoro ci viene rappresentato sotto diversi aspetti: c'è quello dei braccianti e dei piccoli pastori della campagna fiorentina e il sistema di mezzadria che regolava i rapporti di sfruttamento tra le famiglie contadine e i possidenti. C'è la rappresentazione del duro lavoro nelle miniere in Belgio e del fenomeno dell'emigrazione dei proletari italiani all'estero alla ricerca di migliori condizioni di vita. C'è il lavoro in città fatto da fattorini, renaioli, mosaicisti, venditori, commessi, artigiani e ovviamente muratori. Dell'apprendistato, che sviluppa le competenze dal ruolo di manovale a quello di muratore fino a decano, ne abbiamo una rappresentazione dettagliata. Ci viene mostrata anche la controparte: gli ingegneri e gli impresari con il loro *entourage* di caporali. Anche il lavoro femminile viene espresso sia nelle fabbriche sia quello domiciliare: vediamo operaie, artigiane, bambinaie, balie, prostitute. Del lavoro ci vengono anche mostrate le contraddizioni: la disoccupazione, i licenziamenti, gli incidenti mortali, gli infortuni e ovviamente gli scioperi e la lotta.

Sebbene decisamente secondario rispetto ad altri temi, anche nelle *Cronache di poveri amanti*, il lavoro è presente ed è uno dei primi motivi che identificano i personaggi. Se alcuni personaggi sono caratterizzati principalmente da questo tratto, di tutti veniamo a sapere quale sia l'occupazione. Ripensando, ad esempio, a Maciste il suo lavoro di maniscalco connota sia il suo carattere sia il suo aspetto fisico. Il fascista Carlino non può che essere ragioniere assunto all'Istituto delle Assicurazioni, rappresentando quella classe media che sosteneva il regime. Le scelte lavorative di Ugo, poi, come evidenziato precedentemente, seguono lo sviluppo della sua presa di coscienza e la sua responsabilizzazione nella lotta: se inizialmente vende frutta e verdura per la strada con il suo barrocino, nel momento della crisi diventa padrone prendendo sotto di lui un garzone, per poi decidere una volta fatto il salto di maturità di tornare a lavorare in fabbrica come vetraio per una scelta di coerenza.

Già da questi brevi accenni vediamo come Pratolini abbia a cuore questo tema e cerchi di svilupparlo in un modo, a parere della scrivente, piuttosto articolato. Per indagare questa costante tematica si può far ricorso al ragionamento sviluppato da Lukács in *Ontologia dell'essere sociale*²⁶¹. Il critico ungherese mette in evidenza la natura duplice del lavoro: da un lato esso è l'“esteriorizzazione del soggetto che opera, abilità, invenzione, stile personale impresso nell'opera, conversione in valore umano delle accidentalità sfavorevoli”²⁶² ed in questo modo esprime un'auto-affermazione dell'identità soggettiva che lavora; dall'altro lato, però, quando essa viene schiacciata dallo sfruttamento, il lavoro è “alienazione, parcellizzazione, espropriazione, dominio del pratico inerte”²⁶³. Soprattutto in *Metello* queste due componenti sono compresenti e rispecchiano a pieno l'amore e l'odio che nutrono i muratori in lotta nei confronti del loro mestiere. In vari punti del testo emerge con quanto sofferenza e sacrificio viene portato avanti lo sciopero, non solo dal punto di vista economico, che ovviamente pesa fortemente sulle loro condizioni di vita e sulla fame che si ripercuote anche sulle loro famiglie, ma anche dal punto di vista psicologico. Se il primo giorno di sciopero è visto gioiosamente, quasi come un giorno di festa passato in osteria a parlare, con il passare dei giorni l'assenza del lavoro e l'ozio forzato mette in crisi il loro stesso modo di vedere sé stessi e di relazionarsi tra loro e con gli altri.

²⁶¹ Per un approfondimento sul tema del lavoro cfr. E. Zinato, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario: la letteratura come antropologia economica*, in *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet Studio, 2015

²⁶² *Idem*, p. 64

²⁶³ *Ibidem*

Si è ritenuto di dedicare spazio ad approfondire questo tema perché proprio queste riflessioni ci permettono di rispondere alla domanda: perché rileggere, oggi, Pratolini e in particolare *Metello*?

Nel primo capitolo di questo elaborato sono stati ripresi alcuni importanti concetti introdotti da Tomaševskij tra cui quello fondamentale di tema. Particolarmente interessante è la riflessione che il critico sviluppa rispetto alla scelta di esso perché con questo atto l'autore indirizzerà l'intera struttura dell'opera e la relazione che intratterrà con il suo pubblico. Il tema dovrà catturare l'interesse del lettore. Affinché ciò avvenga si possono scegliere temi di attualità, che rispecchiano gli interessi culturali del momento, oppure quelli che Tomaševskij chiama temi umani generali (l'amore, la morte, ecc.), ma anche essi devono svilupparsi all'interno di un materiale concreto legato all'attualità. Con questo termine, non si intende solo la rappresentazione del presente, ma anche quella di periodi storici diversi che mostrino elementi collegabili alle contraddizioni del presente. Ciò che rende attuale un'opera, quindi, non è il contenuto in sé ma le contraddizioni che attraverso esso sono espresse. Ecco l'attualità di un romanzo storico o di un romanzo scritto molti anni prima, ma che tratta contraddizioni ancora vive nel presente. Ecco dove risiede l'attualità di un romanzo come *Metello*, come dice Antonio Pennacchi, nella prefazione all'edizione BUR Rizzoli del 2015, "Come può non parlare, il muratore Metello del 1894, al precario di oggi?". I motivi, presenti nell'opera e precedentemente citati, trovano risonanza nella realtà del lavoro oggi: disoccupazione, incidenti sul lavoro, precarietà, scioperi fanno ancora parte della cronaca dei nostri giorni. Certamente dal 1875 i rapporti di produzione sono cambiati, ma non dal punto di vista qualitativo. Con la mancanza di lavoro e la precarietà, ancora di più oggi, si vive quel duplice sentimento: il desiderio di potersi realizzare attraverso la propria opera e dall'altro lato la frustrazione e l'alienazione dovute alla deprofessionalizzazione e allo sfruttamento.

La natura dialettica del lavoro mette anche in comunicazione *Metello* con una zona della letteratura che propone questo tema la cui cittadinanza nel mondo narrativo è stata sempre accolta con difficoltà. Infatti, l'idea di lavoro, prima legata nel pensiero occidentale alla necessità, subisce poi un processo di astrazione, che rende questo tema ancora meno rappresentato. Ricorda Zinato che "Se la scarsa dignità del lavoro, segno di asservimento alla necessità, ha una lunga storia nel pensiero occidentale, l'astrazione del lavoro non riguarda dunque la produzione in sé, in ogni epoca, ma lo specifico significato sociale del rapporto di

lavoro capitalistico.”²⁶⁴ Nel secondo Novecento si avrà un’accelerazione di questa tendenza che allontanerà ulteriormente dalle pagine del romanzo questo tema. L’interesse riemerge, però, oggi a livello internazionale per animare quella narrativa che promuove una sorta di ritorno del realismo. La tematizzazione del lavoro sembra costituire per la letteratura contemporanea una delle vie per rappresentare criticamente la società, per dar conto, cioè, della compresenza degli opposti nell’unità, unica chiave per leggere il presente senza cadere nell’unilateralità.

²⁶⁴ *Idem*, p. 61

Bibliografia

Bibliografia relativa agli aspetti narratologici:

- V. Sklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968;
- V. Sklovskij, *La struttura della novella e del romanzo*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968;
- B. Eichenbaum, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968;
- B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968;
- M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi Paperbacks, 1988;
- C. Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991;
- F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1991;
- E.M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 2000;
- E. Auerbach, *La cicatrice di Ulisse*, in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2004;
- S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano Mondadori, 2003, capitoli 3, 4, 5 (*Storia: gli esistenti, Discorso: storie non narrate, Discorso: narratore nascosto versus narratore palese*);
- R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma, Laterza, 2007;
- AA VV, *Il personaggio: figure della dissolvenza e della permanenza*, Atti del V Convegno scientifico dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Torino, 14-16 settembre 2006), a cura di C. Lombardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008;
- E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2009;
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, capitoli V, VI, VII, VIII (*La*

nascita del romanzo moderno, Il paradigma ottocentesco, La transizione al modernismo, Sulla narrativa contemporanea);

- S. Sini, *Michil Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma, Carocci, 2011;
- A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier Università, 2014;

Edizione di *Cronache di poveri amanti* e prefazioni pertinenti:

- V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1999, introduzione di R. Jacobbi;
- W. Siti, *Pratolini o l'illusione dell'inezienza*, prefazione in V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, BUR Rizzoli, 2015;

Edizione di *Metello* e prefazione pertinente:

- V. Pratolini, *Metello*, Milano, BUR Rizzoli, 2015, prefazione di A. Pennacchi;

Critica su V. Pratolini:

- A. Asor Rosa, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni Moderne, 1958;
- G. De Robertis, *I due Pratolini*, in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1964;
- C. Villa, *Invito alla lettura di Pratolini*, Milano, Mursia, 1973;
- G. Benvenuti Riva, *Letteratura e Resistenza*, Milano, Principato, 1977;
- G. Barbieri Squarotti, *Dopo che è sorta l'alba*, in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978;
- G. Barbieri Squarotti, *Il mestiere di critico militante*, in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978;
- R. Luperini, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981;
- F.P. Memmo, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1982;
- F. Longobardi, *Vasco Pratolini*, Firenze, Mursia, 1984;
- F. Russo, *Vasco Pratolini. Introduzione e guida allo studio dell'opera pratoliniana. Storia e antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1989;
- AA. VV., *Convegno internazionale di studi su Vasco Pratolini. Atti*, Firenze, Polistampa, 1995;
- A. De Bernardo, *1940-1943, testi critici dispersi di Vasco Pratolini*, in *Croniques Italiennes* n. 46(2/1996), Università de la Sorbonne Nouvelle,

http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/46/DE_BERNARDO.pdf (ultima visita 02/09/2015);

- F.P. Memmo, *Cronache di poveri amanti di Vasco Partolini*, in *Letteratura Italiana, Le Opere*, vol. IV, in *Novecento*, tomo II *La ricerca letteraria*, a.c. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996;
- R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida Editore, 2005;
- C. Muscetta, *Metello e la crisi del realismo*, in C. Muscetta, *Letteratura militante*, Napoli, Liguori, 2007;
- E. Zinato, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario: la letteratura come antropologia economica*, in *Letteratura come storiografia? Mappe e figura della mutuaione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.