

Il fiore simbolico e i miti della gioventù. *Il garofano rosso* tra Bildungsroman e testimonianza

Un libro è un riflesso più o meno diretto, e più o meno contorto, più o meno alterato, della verità obbiettiva, e molto in un libro, anche all'insaputa dello scrittore, specie in un libro mancato, può essere verità rimasta grezza. Nei miei libri successivi io non l'ho ripresa, dunque non l'ho consumata, ed essa è ancora nel vecchio manoscritto come ve la lasciai. Non mi appartiene, eppure appartiene. A chi appartiene ? Alla società alla quale io appartengo ; alla generazione alla quale io appartengo...

(E. Vittorini, Prefazione all'edizione in volume de *Il garofano rosso*)

Mai si ballò, si viveva di troppo cuore.

Si stava, quegli anni, in ascolto di lei se scendesse le scale.

(E. Vittorini, *Nei Morlacchi*)

Il percorso accidentato che ha portato alla redazione definitiva del *Garofano rosso*, giunto solo nel 1948 all'edizione in volume nella collezione della « Medusa » di Mondadori, non rappresenta soltanto il prodotto delle difficoltà oggettive affrontate dallo scrittore, stretto fra le scadenze di consegna del materiale e l'intervento censorio. Una delle ragioni del prolungato cimento con questo libro « segnato dal non piacere di

scriverlo »¹ andrà riconosciuta nella mutata disposizione dell'autore verso una materia che andava sempre più stingendo i propri colori nell'incombenza di una nuova responsabilità (storica, culturale) da attribuire al gesto scritto ; il palpitante rosso della *fleur*, il garofano di volta in volta simbolo di un *servitium amoris* confinante con evanescenti fantasie regressive da *Mille e una notte* o stendardo di confuse aspirazioni rivoluzionarie, va smorendo di fronte alle avvisaglie del rosso vivo delle bandiere e del sangue dei combattenti repubblicani di Spagna, cui invano Vittorini progettò di aggregarsi². Ricacciato nel limbo dei tentativi acerbi (« mi diventava ad un tratto composito, intermittente, discontinuo ; mi diventava giovanile... »³) *Il Garofano rosso* risentiva dell'uscita di Vittorini da una crisi di cui il romanzo era in qualche modo figlio. La sognante aura che il libro sprigiona, fatta la tara dei residui « selvaggi » di cui ancora risulta infarcita la versione solariana precedente alla riscrittura per la pubblicazione in volume, si addensa nella seconda parte con le accese e un po' improbabili peripezie amorose incentrate sulla figura di Zobeida, odalisca voluttuosa e scaltra trafficante (una Carmen a cui le carte non predicono la morte di coltello in ossequio al binomio romantico di eros e thanatos). Lo scenario da libri d'avventura adolescenziali percorso da figurine di giovanile irruenza (l'ambiente della pensione, i turchi, i giovani scolari scioperanti) e il piglio baldanzoso⁴ che muove le pagine quasi al ritmo di una stendhaliana *chasse au bonheur*⁵ volgono pian piano verso

¹ Questa e le citazioni immediatamente successive sono tratte dalla *Prefazione* stilata per l'edizione in volume, ora in : Elio Vittorini, *Le opere narrative*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », a cura di Maria Corti e Raffaella Rodondi, vol. I, pp.423-450. Il passo sopra riportato è a p.442.

² Il riferimento è alla lettera indirizzata all'amico Silvio Guarnieri in data 25 luglio 1936, ora raccolta in E. Vittorini, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1985, p.58.

³ E. Vittorini, *Prefazione op. cit.*, p.427.

⁴ Aspetto, questo, ben evidenziato da Geno Pampaloni nell'atto di dare positiva accoglienza al romanzo : « La "liricità" del Vittorini, a nostro parere, consiste principalmente nella sua "oltranza", nell'*allegro* con cui puntualizza la realtà in un mito, in un gesto, in un simbolo (...). Più che un contenuto o un motivo, è una disposizione di fronte alla vita, o, per usare una parola letteraria, una disponibilità » (G. Pampaloni, *Rileggendo Il garofano rosso di Elio Vittorini*, in *Il critico giornaliero*, a cura di Giuseppe Leonelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p.25).

⁵ Stendhal, con De Foe e la Mansfield, è uno degli autori cui più di frequente vanno le riflessioni critiche della prima pubblicistica vittoriniana : il prototipo dell'eroe romanzesco alla Julien Sorel impressiona a tal punto il giovane siracusano da fargli sovrimprimere

ambienti reali, resi concreti dal lavoro operaio e artigiano⁶ e verso una più pacata e pensosa resa dei conflitti ideali e sentimentali del protagonista Alessio Mainardi. Questi, ormai disilluso e conscio dell'acquietarsi del suo « grande amico » Tarquinio, ritornato nei ranghi del buon senso farisaico fino al punto di perpetrare un sostanziale tradimento col possesso di Giovanna, approda alla speranza, una speranza nata dalle ceneri della perdita. La struttura del *Garofano*, in misura maggiore se si considera la versione rimaneggiata del 1935⁷, ruota intorno al proprio asse aprendo il modulo narrativo della storia di formazione ad inserzioni eteronome. Convergono in questa direzione numerosi indizi, primo fra tutti il sovrapporsi di soluzioni espressive e di propensioni ideologiche che la disponibilità e il generoso fervore del giovane Vittorini non facevano che assecondare, contribuendo così al sedimentarsi delle incongruenze e dei difetti riscontrati dallo stesso autore in sede prefatoria ; nel dicembre del 1947 il romanzo è sottoposto ad una dura valutazione retrospettiva, da cui esce malconcio, tacciato di « realismo psicologico », ridimensionato a tentativo fallito di inserirsi nella tradizione del romanzo « analitico »,

questa immagine di ambiziosa conquista del successo persino all'inetto sveviano Alfonso Nitti, oggetto di una originale lettura critica (cf. *Svevo come Stendhal. « Una vita » come « Le rouge et le noir »* parzialmente riportato nel *Diario in pubblico* e uscito in collocazione originaria su « Solaria », n.12, 1930).

⁶ Neppure per un momento, però, Vittorini alle prese con il tema operaio sembra aderire agli stilemi e alle topiche in uso da parte degli autori « contenutisti » vicini al « nuovo realismo » degli anni trenta. Non c'è spazio nelle intenzioni compositive del siciliano per quella « parola opaca » che rimprovera, da recensore, al romanzo di Carlo Bernari *Tre operai*, avversato per la sua dura presa d'atto di una condizione di derelizione e miseria diffusa tra il proletariato e i lavoratori. Al Vittorini che firma sul « Bargello » del 22 luglio 1934 questa secca condanna pare che il libro di Bernari eluda il contatto proprio con il pubblico popolare che non « si degna di concedere il proprio interesse a nulla di meno delle *Mille e una notte* o del *Gatto con gli stivali*. Mi fanno ridere - aggiunge - gli illusi che credono di scrivere per il popolo narrando la storia di qualche disoccupato ». Siamo di fronte, come si vede, ad una chiara presa di posizione in favore dell'incantesimo e dei filtri favolosi che stendono sulla realtà amara il velo della consolazione e dell'evasione.

⁷ Gli studi di Raffaella Rodondi e di Anna Panicali accreditano una durata di gestazione della versione corretta per non recare offesa « alle pelose orecchie del funzionario dell'Ufficio Stampa » addetto al controllo e alla censura molto più lunga di quanto dichiarato da Vittorini (pochi mesi a ridosso della conclusione delle puntate accolte sulle pagine di « Solaria » trascinate fino al 1936 - con il numero del settembre-dicembre 1934 - dopo il fulmine a ciel sereno del sequestro del fascicolo del marzo-aprile 1934, data esiziale per la vita della storica rivista fiorentina) giungendo a ipotizzare interventi dell'autore datati ben oltre la svolta segnata dalla guerra civile spagnola.

rifiutato quasi si trattasse solo di una stentata prova di voce a fronte della « musica » e della coesione di *Conversazione in Sicilia*.

Il libro viene così forzato ad aggirare l'impostazione da favola dell'infanzia perpetuata (segnale il leit-motiv della madonna a cavallo) per fornire una cartina di tornasole dei rivolgimenti politici e delle aspettative della generazione degli « anni perduti » nelle pericolose mistificazioni di un fascismo bifronte (rivoluzionario e reazionario, corporativo e clerical-borghese)⁸. Interesse non secondario, nel rileggere questo felice frutto

⁸ Si veda in proposito il brano qui in esergo. L'avvertimento che conclude la prefazione al romanzo è indicativo dell'ottica con la quale Vittorini si disponeva a ritrarre la tormentata gioventù del ventennio nero : « lo stato d'animo giovanile rispetto al fascismo non è analizzato nel libro in modo da riflettere storicamente qual esso fu al sorgere della dittatura. Vi si combinano convinzioni che si erano formate, tra i giovani, più tardi, e illusioni molto comuni proprio negli anni in cui scrivevo il libro, il '33 e il '34 ». L'ambivalenza e l'oscillazione emotiva che conduce Alessio Mainardi ad assumere pose ribellistiche alquanto velleitarie (si veda l'episodio della mancata partecipazione alla marcia su Roma) non trovano giustificazione sufficiente nelle confuse certezze che Tarquinio cerca di infondergli quando lo invita a invernare nell'esperienza della « rivoluzione » fascista gli ideali di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht (cap.IV, pp.250 e seguenti). Illuminanti sull'effettiva adesione di Vittorini alla politica culturale del regime, e sui limiti (modi e termini) entro i quali tale militanza si esplicava risultano le testimonianze di due amici e sodali quali Silvio Guarnieri e Romano Bilenchi. Il primo, nello scritto nel volume di ricordi *L'ultimo testimone* (Mondadori, 1989, p.157) ben identifica le spinte contraddittorie e le sterili prese di distanza che contraddistinsero tanta parte della giovanile pattuglia di scrittori che compì la propria educazione letteraria nei caffè fiorentini e nelle riunioni redazionali di « Solaria » o del « Bargello » : « Evidentemente in noi c'era tutto un fermentare di idee, di convinzioni, di intenzioni e di propositi che andavano sempre più articolandosi ed arricchendosi in una graduale presa d'atto della realtà nelle sue più diverse dimensioni ; ma quello che ci sosteneva, quello che per noi restava l'elemento portante e determinante di ogni nostro moto e risoluzione era un gusto dissacrante di quelle che sentivamo come convenzioni ormai scontate, un costume e quindi anche un modo di vedere e di considerare la realtà secondo schemi ormai vecchi, incapaci di coglierla e di restituirla nelle sue dimensioni più nuove, più sollecitanti ; e così in noi c'era il gusto di contestare quelli che consideravamo luoghi comuni, e quindi di assumere un piglio di spregiudicatezza ; che in lui giungeva talvolta ad accenti di ironia sarcastica sino allo sberleffo, mentre in me si irrigidiva in una condanna di principio ; (...) insomma il nostro anticonformismo si manifestava nell'unico modo che ci pareva consentito ma al tempo stesso in esso portavamo una carica che mirava a colpire un termine che stava al di là di quello cui all'apparenza ci riferivamo ». E di rimando Bilenchi, con accentuazione della delusione storica che prelude all'impegno antifascista : « ci confidavamo le impressioni riportate dalle nostre letture, le nostre preoccupazioni, le nostre delusioni : invano ambedue avevamo sperato che il fascismo avrebbe potuto essere una rivoluzione antiborghese, una nuova forma di socialismo. Il 1933 scavò nelle nostre coscienze e fece nascere in noi dubbi

dell'immatùrità vittoriniana (come pure *Erica* e *Giochi di ragazzi*), è costituito proprio dal suo disporsi entro coordinate sfalsate dai nuovi intendimenti che l'autore manifestava di voler perseguire :

« Ero quasi a metà nello scriverlo, dovevo continuare, e mi accadeva proprio ora di riprendere con le cose e col mondo il contatto alla cui mancanza, o alla cui ricerca, ora febbrile, ora incredula, m'ero sempre ispirato nel mio scrivere »⁹.

L'inafferrabilità del presente, pure ansiosamente inseguito, il vacillare del senso di realtà e l'impaniante adescamento dei fantasmi sortiti dalle memorie d'infanzia (una sirena la cui voce appare educata alla scuola dei maestri europei delle scritte di formazione : Alain-Fournier, Radiguet, Cocteau e gli accoliti della N.R.F) contribuivano a donare al libro il carattere di *Bildungsroman*, ora scanzonato ora ripiegato malinconicamente sul mondo storico dell'età breve e dei suoi anni acerbi e tormentati dall'ansia dell'ignoto. Una intera temperie culturale dispiega le proprie possibilità di interrogazione per via narrativa del mito dell'infanzia sperimentando soluzioni divergenti : a volte evasive nel cercare impossibili nicchie e rifugi nei giardini e nei « verdi paradisi » scossi dal tuonare dei cannoni dei due conflitti mondiali, in altri casi focalizzate sulla crisi della crescita come acquisizione di consapevolezza (il pensiero va allo splendido *La mia guerra* in *Piccola borghesia*, ai racconti e romanzi di Quarantotti Gambini, alle raffinate storie di Gianna Manzini, alla fluviale produzione sul tema che stipa le librerie italiane negli anni dell'*entre-deux-guerres* :

più forti, e timori » (R. Bilenchi, *Vittorini a Firenze* in *Amici* in *Opere*, Rizzoli, 1997, p.790).

⁹ E. Vittorini, *Prefazione* op. cit., p.426. Su questo complesso passaggio dell'itinerario vittoriniano si sofferma con precise notazioni Ettore Catalano che puntualizza l'irrisolta tensione ideologica che pervade le pagine del *Garofano* : « Lo stesso Vittorini ammette che *tutta* la sua produzione (il suo modo di formare), fino ad *Erica* compresa, gli sembrò insoddisfacente ed improponibile, sotto le sollecitazioni di un processo di revisione che coinvolgeva, in prima linea, la stessa forma della coscienza, indicando con ciò, che soltanto la precipitazione formale della crisi inaugurava, di fatto, un nuovo modo di essere e di conoscere, e che, inoltre, lo stesso *Garofano rosso* (e, del resto, *Giochi di ragazzi* ed *Erica ed i suoi fratelli*) vanno colti nella loro dimensione unitaria di elementi di una contraddizione (specifica articolazione *narrativa* di essa) e non come fattori, sia pure confusi, di disalienazione e di disillusione nelle potenzialità antiborghesi del regime » (E. Catalano, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo vittorini*, Bari, Dedalo, 1977, p.134).

Sanminiatielli, Bonsanti, Mesirca, Stuparich, Comisso, Dessì, Cialente...). Tale ventaglio tematico, assai più ampio di quanto si sarebbe disposti ad ammettere - come hanno dimostrato le ricognizioni dell'argomento di Gilbert Bosetti - trova la propria cornice ideale in un panorama europeo e internazionale dominato dall'eredità proustiana che si protrae fondendo i propri timbri con quelli delle opere di Gide, Musil, Virginia Woolf, Edith Wharton, la Mansfield.

Gli esperimenti narrativi sono in gran parte intesi al riattingimento di una autenticità vitale da ritrovarsi nella zona d'ombra di ore dissolte e di giorni usciti dal conto deficitario del tempo ; temporalità azzerata come misurazione del quotidiano e percepita come un'essenza impalpabile da decantare, tesoro di giorni perduti rinchiuso in qualche vecchio scrigno, o baule, provvidenzialmente riaperto per lasciar diffondere sensazioni e profumi archiviati nelle scansie della memoria. Comunque, e sempre, nei racconti di formazione si tratta di tempo rimpianto, rincorso, vagheggiato con l'alterazione del respiro e il fiato caldo delle corse dei giorni d'infanzia o, più di rado, riesaminato con il ciglio asciutto e l'impassibilità di chi analizza sul vetrino tessuti morti, brandelli di passato senza più senso e potere di evocazione. Nell'album dei ricordi è l'adolescenza a fare la parte del leone, come si addice a un'età che sperimenta in un ristretto torno d'anni (anche se i suoi confini sono assai labili, variando a seconda delle propensioni dei singoli autori per l'ingenuità di sguardi ancora vergini sulla realtà o per la crudeltà insita in ogni celebrazione dei riti di passaggio) le forme della vita naturale e l'impatto con l'organizzazione sociale e le relazioni interpersonali, così come si manifestano nel piccolo mondo familiare o nello scenario della turbolenta vita cittadina e delle vicende della compagine nazionale negli anni della Grande guerra e dell'avvento del fascismo. Alla sua massima intensità, il culto dell'età breve acquista toni che incrinano la piana elegia che governa la maggior parte di questi prodotti per immergerci in uno spazio assoluto ove l'io-fanciullo, *doppelgänger* dell'adulto, subisce l'oscuramento della propria immagine idillica, solitamente blandita e carezzata dalla scrittura.

Lo stesso Vittorini aveva posto al centro del dibattito italiano sul romanzo la linea francese riconducibile alla descrizione non edulcorata del mistero dell'adolescenza :

« Essendo destino ormai che tocchi a degli eroi fanciulli la parte di risolvere i problemi spirituali del secolo, riesce legittimo per un'impresa simile il

titolo stesso di *Enfants terribles* che almeno ha la grazia di esplicitare la materia con una assonante sinonimia »¹⁰.

Al di là di alcuni insistiti accostamenti, più d'atmosfera che non portatori di significati specifici, le emergenze nel *Garofano* di situazioni derivate da *Le Grand Meaulnes* (tutte connesse alla figura di Tarquinio Masseo e ai suoi vaghi ricordi del paese utopico e arcaico di Quero) sono piuttosto limitate e non configurano una adesione alla poetica delicatamente tardosimbolista di Alain-Fournier. Prevale, a mio avviso, nella spartizione degli spazi narrativi appaltati a illustri modelli più o meno fedelmente riecheggiati, la linea ribelle, acutamente nemica del mondo adulto, identificabile nel binomio Cocteau-Radiguet, scrittore, quest'ultimo, che « men che ventenne, squillava in piena favola borghese spaventando la quiete di una famiglia provinciale... »¹¹.

¹⁰ E. Vittorini, *Gli inferni intimi. Da De Maistre a Cocteau*, « La Stampa » 24 febbraio 1930 ora in E. Vittorini, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino Einaudi, 1997, p.158. Quanto sia decisivo questo scritto nell'elaborazione di alcuni punti centrali della riflessione vittoriniana degli anni trenta lo ha giustamente sottolineato Giuseppe Langella nella sua ricostruzione delle dinamiche letterarie e delle polemiche sul romanzo lette attraverso la chiave degli apporti solariani al genere narrativo. Per lo studioso si tratta di « un articolo tra i più pensati e impegnativi di quei mesi, un nuovo “scarico di coscienza”, o piuttosto una coraggiosa enunciazione di programma, appoggiata al disegno di una tradizione narrativa, esile, forse, ma enormemente suggestivo : un manifesto da cui non può prescindere chi voglia calcolare le coordinate dell'area entro cui si sarebbe maturata, negli anni a seguire, una parte consistente della narrativa solariana, a cominciare proprio dal *Garofano rosso* » (G. Langella, *Il romanzo a una svolta. « Solaria » e dintorni*, in *Dai solariani agli ermetici*, a cura di Francesco Mattesini, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp.247-248).

¹¹ E. Vittorini, *Gli inferni intimi* op. cit., p.157. Del resto possiamo far risalire allo stesso Cocteau, padrino letterario dell'autore del *Diable au corps*, una ferma distinzione di valori e carature (e, quel che più ci interessa, di campi di azione delle loro opere) tra l'Alain-Fournier vezzeggiato dai sodali di Rivièr (« la N.R.F. era la rivista dei professori. Ha fatto adottare dai professori *Le grand Meaulnes* ») e il misconosciuto scrittore scomparso in giovanissima età : « È quasi incredibile. Vent'anni che la stupidità, la pigrizia e il sistema degli “enciclopedisti” lo lasciano in ombra e orchestrano il successo di Alain-Fournier. Può dormire tranquillo. La sua opera avrà un'eterna giovinezza. La gloria della Francia. Non c'è niente da fare contro libri come *Le diable au corps* e *Le bal du comte d'Orgel*. Di certo i sonni delle opere hanno una necessità profonda. Opere come quelle di Radiguet si rivelano improvvisamente con scandalo, ricadono nell'oblio, e devono aspettare l'occasione buona. La moda non le tocca. È la luce delle stelle. Radiguet comincerà ora a vivere e non morirà

Di « teneri e insolubili agguati sentimentali » - come l'autore siciliano scrive a proposito di Radiguet - è intessuta anche la storia d'amore, o meglio d'amorosa devozione infranta alla vista di un fazzoletto sporco di sangue (e di realtà) esibito dall'amico inseparabile, tra Alessio e la compagna di scuola Giovanna. La ragazza, vagheggiata e aureolata di mitologiche grazie (Diana è il suo nome cifrato in questo romanzo fitto di invenzioni onomastiche in ossequio al codice della giovanile vocazione settaria¹²) finisce per dissolversi come *imago* del desiderio in tutta la parte centrale del romanzo sostituita dall'antitetica e complementare Zobeida, le cui procacità e altere attitudini sono magnificate da Tarquinio in maniera tale da contagiare l'amico con le lusinghe del suo sogno di lusso e voluttà. Siamo in presenza di un tipico fenomeno di « desiderio secondo l'altro » come recita la formula coniata da René Girard per esemplificare il meccanismo (il desiderio triangolare, titolo del saggio in questione) che gioca un ruolo decisivo nelle strutture del romanzo e trova riscontri particolarmente probanti nelle opere di Flaubert e di Stendhal, autore verso il quale il primo Vittorini ha più di un debito da saldare. Lo studioso nota come

« nella maggior parte dei desideri stendhaliani, anche il mediatore desidera l'oggetto, o potrebbe desiderarlo : è appunto questo desiderio, reale o presunto, che rende l'oggetto immensamente desiderabile agli occhi del soggetto ; la mediazione fa nascere un secondo desiderio perfettamente identico a quello del mediatore. Si tratta sempre, insomma, di due desideri *concorrenti* »¹³.

Fin dalle sezioni iniziali del romanzo nelle fantasie di Alessio si era insinuata l'idea (destinata a trovare riprova) di un avvicinamento tra Giovanna e Tarquinio : un pensiero sopportabile solo facendo retrocedere il compiersi del possesso della ragazza da parte dell'amico nella zona del già accaduto, difatti una tale circostanza sembrerebbe aumentare il pregio della

più » (le accalorate parole di Cocteau provengono da due annotazioni del *Diario 1942-1945*, Milano, Mursia, 1993 che compaiono rispettivamente alle p. 278 e 275).

¹² Roberto Bugliani, nel suo recente contributo sul *Garofano rosso (Di allegorie nuove e inconsulte. Sul Garofano rosso di Elio Vittorini*, in « Allegoria », XVII, 2005, n.49, pp.53-67) offre una originale lettura del proliferare nella prima parte del libro di un discorso allegorico costantemente impostato e lasciato cadere producendo una miriade di riferimenti e di schematiche attribuzioni.

¹³ R. Girard, *Il desiderio triangolare*, in *Struttura e personaggi nel romanzo moderno*, Milano, Bompiani, 1965, p.11.

persona amata. La funzione di traino esplicita da Tarquinio sia nel campo dell'orientamento politico che in quello dell'iniziazione sentimentale si rivela determinante, tanto quanto la posizione gregaria di Alessio trova origine nel viluppo dei rapporti interpersonali impostati nell'età favolosa dell'infanzia. Nell'episodio delle vacanze nella campagna paterna il ricostituito legame con la sorella Menta si mostra depotenziato, viziato dal riconoscimento dello staccarsi della compagna dei giochi d'infanzia da quella condizione, sino allora condivisa, di prolungamento del limbo della parte iniziale della vita. Il ritrarsi del protagonista di fronte a possibili confidenze della sorella, come l'avvertimento in lei dell'odore nuovo che aveva imparato a percepire in presenza di Giovanna sono segnali del ripiegamento verso una sessualità ancora indirizzata alle rassicuranti gioie di un grembo materno vicario.

La figura di Giovanna diviene sempre più evanescente fino ad essere soppiantata pienamente da una Zobeida capace di condividere con il ragazzo un mondo favoloso lontano negli anni, quello da serraglio orientale della sua misteriosa infanzia. In primo piano è portata l'indecisione di Alessio che contamina i due modelli di bellezza muliebre (la fanciulla e la donna vissuta) così come compara la felicità possibile a quella sognata, a tutto scapito del primo termine :

« “Oh, Giovanna ! ”, pensavo, ma sentivo che Giovanna non poteva essere fuga, l'invocazione diventava in qualche modo, dentro al cuore : “Oh, Zobeida”. »¹⁴

« Zobeida. Zobeida. Zobeida. Me la figuro grassa e bianchissima ; distesa sempre nuda su un sofà di velluto azzurro quasi nero con alberi di fichi attorno, e la testa bionda in un piccolo turbante. E non capisco come mai ogni volta che si dice il suo nome, sento che vorrei infinitamente più bene a Giovanna, e che sarei assai più felice di volerle bene, se Giovanna fosse una specie di questa Zobeida, una mia Zobeida. »¹⁵

Tutto il diario di Mainardi è punteggiato di simili autodenunce di indeterminatezza nel costruirsi l'immagine del proprio oggetto d'amore. Giovanna gli appare troppo concreta, troppo poco ragazza (« Tarquinio non

¹⁴ E.V, *Il garofano rosso*, op. cit, cap.VII, p.310.

¹⁵ Ibid., cap.IV, p.249.

era *più* un ragazzo e Giovanna così risoluta, così chiusa come la sapevo, non lo era stata *mai*»¹⁶), e quindi estranea a quel mondo di vaporose e incerte reminiscenze legate a quella Madonna a cavallo vista un tempo remotissimo in una fiera di paese e ritrovata nella figura di Zobeida, la sola cui gli sia possibile sottomettersi quasi assecondando un rigurgito d'infanzia. Quella sua prima età con la quale egli ha un rapporto di continua colluttazione : fin dall'incipit lo cogliamo mentre fa gruppo con i ragazzi più grandi rinnegando la propria condizione « anfibia », il proprio ancora irrisolto e conflittuale riconoscersi adulto, da cui discenderà come un corollario la sua malintesa fede fascista, con l'impulso all'agire violento che è sentito come lo strappo definitivo dal mondo repressivo e ipocrita dei padri, del padre (la Morale) ex socialista fattosi padrone.

L'ora delle scelte si approssima ma il ragazzo consuma la propria irresolutezza tra precipitose fughe in avanti e momenti di staticità assoluta (il soggiorno, un sogno febbricitante, nella stanza di Zobeida). Le facce del giovane si sdoppiano, mentre variano e diventano sempre più flessibili le tecniche e gli strumenti espressivi attraverso i quali ci sono offerti i suoi pensieri e comportamenti. Il diario, come poi le lettere di Tarquinio, sono più che espedienti per mandare avanti la narrazione, costituiscono la spia più evidente del dissidio che si instaura all'interno del laboratorio dello scrittore tra le istanze moderne, europee e il troncone del realismo psicologico da cui il libro prendeva le mosse. Questi strumenti tecnici spianano la via attraverso la quale si fa spazio l'analisi condotta per vie estranee ai vecchi principi del romanzo ottocentesco, e sono quindi necessari alla ricerca del sé più autentico intrapresa da Alessio, come ha messo in rilievo Bosetti :

« Mainardi est trop immature pour se réconcilier avec son enfance non encore suffisamment décantée dans le souvenir. Il est significatif que le narrateur éprouve parfois le besoin de prendre ses distances par rapport à ce qu'il était lui-même en publiant (selon la technique des *Faux-monnayeurs*) des extraits de son journal et des lettres de son « grand ami » Tarquinio. »¹⁷

¹⁶ Ibid., cap.IX, p.334. I corsivi sono di Vittorini.

¹⁷ G. Bosetti, *Vittorini. Des yeux de l'enfant à la quatrième dimension du souvenir*, in *L'enfant dieu et le poète*, Grenoble, Ellug, 1997, p.245.

Il garofano che intitola questa storia di formazione passa di mano in mano (da Giovanna ad Alessio e da questi a Zobeida tra le insidie della congrega di ragazzi che vuole impadronirsene per farne un trofeo) rivestendo la funzione di amuleto, pegno, coccarda, vessillo di un improbabile Codice d'Amore. Davvero questo simbolico fiore assomma nel suo sgargiante colore le passioni, gli amori, le ferite, i turbamenti adolescenziali e il sangue che richiama la realtà (il fazzoletto sporco, il Rana picchiato da Alessio cui si sovrimprime il fotogramma della morte di Matteotti) ; esso è l'emblema affatturato che governa l'andamento ondivago della trama e il trepido interrogarsi di Alessio Mainardi : « se non lo riavevo forse non avrei saputo mai più a chi volevo bene. C'era un incantesimo, sul mio garofano»¹⁸.

Andrea GIALLORETO

¹⁸ E. Vittorini, *Il garofano rosso* cit., cap. XII, pp. 368-369.