ELENA LANDONI
(Milano)

I NOMI DI MIRANDA DI ANTONIO FOGAZZARO

Abstract. A tale written in verse, *Miranda* is Antonio Fogazzaro's first work, but it already deals with the themes of his more mature novels: faith, science, troubled love. But it's especially the names of the characters that foreshadow an element that will remain central in the later Fogazzaro: the one of the meaning of words, contained in the writing and always available for the interpretation of different readers. Once he has embraced evolutionism, this element will develop into the new one of the evolution of the ability to understand a dogma.

Opera prima di Antonio Fogazzaro, *Miranda* è una novella scritta in endecasillabi sciolti, di ispirazione romantico-sentimentale.¹ La trama è piuttosto esile: Miranda, fanciulla orfana di padre che vive con la mamma in una candida villa di campagna, ama Enrico, nipote del medico del villaggio e grande amico delle due donne. Il giovane è rimasto privo di entrambi i genitori, e per questo motivo lascia spesso la città dove abita per raggiungere lo zio. Anch'egli ama Miranda, ma è contemporaneamente attratto dalla carriera di poeta e dal miraggio di un successo mondano.

Il loro legame è visto di buon occhio dall'anziano dottore e dalla mamma di lei; ma il totale disinteresse della ragazza per i versi di Enrico spinge costui ad abbandonarla e a inseguire il clima effimero e lusinghiero della mondanità cittadina.

La ragazza si lascia consumare dallo struggimento e dalla malattia, a cui inutilmente oppone cure e villeggiature. Durante una di queste incontra Diana, affascinante e intraprendente giovinetta inglese con cui stringe un'amicizia calorosa e per lei inusuale, tanto da finire per raccontarle la sua triste storia. Diana decide allora di scrivere a Enrico, per informarlo del precario stato psicologico e fisico di Miranda. Le notizie giungono a un Enrico ormai noto, ma già amareggiato e disilluso, pentito di aver abbracciato un mondo fatuo e privo di veri valori. Il ricordo di Miranda lo scuote come un richiamo a quella vita più semplice e più autentica che avrebbe potuto essere la sua, se un giorno lontano non avesse scritto una certa lettera d'addio.

¹ Fu pubblicata a Firenze, da Le Monnier, nel maggio 1874. II edizione Milano, Brigola, 1879.

La morte repentina dello zio lo riporta al villaggio. Qui una sera Enrico, contrito e più innamorato di prima, trova il coraggio di ripresentarsi a Miranda, rievocando con passione il loro amore di un tempo e chiedendole perdono. Ma al tocco della mano di lui, il cuore già minato di Miranda cede per sempre. Come si è detto, la novella è scritta in versi. È curioso notare che solo due anni prima Fogazzaro aveva invece promosso l'attualità del romanzo in un discorso dal titolo eloquente *Dell'avvenire del romanzo in Italia*,² dove appunto il romanzo era visto come «la espressione prevalente del sentimento poetico nel nostro tempo», in un'epoca in cui «pochi hanno familiarità colle veneri secrete del verso».

Questa incertezza ispirativa del primo Fogazzaro tra prosa e poesia troverà un'ulteriore conferma nel volume di versi *Valsolda*,³ pubblicato due anni dopo *Miranda* e cinque anni prima di *Malombra*,⁴ il romanzo che con lo strepitoso successo decretatogli dal pubblico e dalla critica indicherà definitivamente al suo autore la via da percorrere.

Eppure in quel discorso del 1872, che avrebbe avuto scarsissima eco nel panorama critico italiano, e che lo stesso Fogazzaro avrebbe escluso, qualche anno dopo, da una pubblicazione integrale di tutte le sue opere,⁵ erano già delineate con grande efficacia le linee del futuro romanzo fogazzariano; linee che già *Miranda* si incaricava poi di realizzare, pur nella sua incerta e scondita versificazione.

Tra queste, in primo luogo, la descrizione psicologica, che asseconda la «passione di ritrarsi e di vedersi ritratto» tipica del nostro tempo, motivata dal fatto che «La civiltà progrediente ha steso sulla vita individuale un velo uniforme. È intenso il desiderio di sollevarlo onde indagare il nascoso agitarsi delle passioni, la singolarità dei caratteri che per apparir meno alla superficie non possono tuttavia essere in fondo meno spiccate [...]. Mentre lo scienziato studia con ardore la cellula embrionale che dal fondo dell'oceano gli promette il segreto degli organismi viventi, il pensatore studia con calma come sovr'altri flutti si comporti l'anima umana, *magno deprehensa navis in mare, vesaniente vento*»⁶. In secondo luogo una moralità intrinseca all'arte, che rifiuti la dimostrazione di tesi religiose, morali ed

² Il discorso era stato tenuto all'Accademia Olimpica di Vicenza nel maggio del 1872, e subito pubblicato presso Burato, nella stessa Vicenza. La seconda edizione si ebbe solo nel 1928, presso Ermes Jacchia di Vicenza.

³ A. FOGAZZARO, *Valsolda*, Milano, Brigola, 1876.

⁴ Id., *Malombra*, Milano, Brigola, 1881.

⁵ Lettera a Filippo Crispolti del 12 dicembre 1892, in A. FOGAZZARO, *Lettere scelte*, a cura di T. Gallarati Scotti, Milano, Mondadori, 1940 (vol. XIII di *Tutte le opere*), p. 266.

⁶ Le citazioni dalla conferenza *Dell'avvenire del romanzo in Italia* sono tratte da A. FOGAZZARO, *Discorsi*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942 (vol. XIV di *Tutte le opere*).

economiche preconcelte, ma rispetti l'«assoluta indipendenza dell'arte. L'arte non è ancella di nessuno. Non si può imporre all'artista uno scopo espressamente educativo cui egli subordini il suo amore supremo, dolcezza e tormento dell'anima, l'arte. [...] L'arte, rappresentazione del bello, è una grande educatrice, ma l'artista ne è inconscio; egli nota quando amore spira, quando la mente è accesa per una potenza divina che opera in lui». E poi la materia contemporanea: «Per me il migliore romanzo storico è il romanzo contemporaneo, da cui i nostri posteri trarranno, colla sana critica, molti e gravi elementi del loro giudizio su di noi».

E appunto contemporanea è la storia di *Miranda*, ambientata in una di quelle ville di campagna che resteranno poi sempre il luogo ideale e privilegiato della narrazione fogazzariana. La centralità dell'interesse psicologico è sottolineata dalla stessa struttura dell'opera. Il lettore viene infatti a conoscenza dell'accaduto non attraverso la narrazione dell'Autore, ma attraverso i diari che raccolgono i ricordi e le emozioni dei due protagonisti; e sempre attraverso i due diari si delinea l'esito della vicenda, a sua volta portatrice di una valutazione morale con la sola evidenza dello svolgimento. Per esempio, la campagna è il luogo della fede sentita e vissuta, mentre la città è quello della fede perduta o dimenticata: nella scia, peraltro, della letteratura rusticale in auge già da qualche decennio, nell'interpretazione soprattutto di Giulio Carcano.

Ma se l'architettura complessiva dell'impianto non è priva di ingenuità; se i motivi e lo stile appaiono irrimediabilmente datati; e se la critica successiva ha finito per guardare con sufficienza a questo racconto giovanile e *larmoyante*, è anche vero che *Miranda* presentava un carattere idealista allora decisamente all'avanguardia e che l'impianto complessivo della *fiction* portava simultaneamente tematiche di ardita novità. Non per nulla di *Miranda* avevano parlato in molti dopo la sua pubblicazione: da Giovanni Prati ad Arnaldo Fusinato, da Iacopo Cabianca a Gino Capponi⁷; e la novella aveva goduto di ben ventidue ristampe successive e di traduzioni in quattro lingue diverse. E pur con tutti i limiti appena evidenziati, al lettore moderno non può sfuggire la complessità dell'intervento dell'Autore sulla sua stessa materia. Si pensi all'intreccio: Miranda è il personaggio positivo, che salva Enrico dalla perdizione grazie alla sua fedeltà e alla preghiera. Ma è proprio il suo ostinato disinteresse alla vocazione poetica di lui a rendere impossibile il loro amore sin dall'inizio, e a spingere l'amato nelle braccia di donne facili al plauso e alla lusinga.

⁷ Sulla critica degli esordi fogazzariani si veda, riassuntivamente, G. CAVALLINI, *Fogazzaro ieri e oggi*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 11-13.

[...] Dagli altri ottenni
 facile plauso; muta ella rimase.
 Sdegnosa forse. Mai non mi favella
 de' versi miei, né sola una parola
 ebbi da lei di lode.

Così come la decisione di Enrico di dedicarsi esclusivamente al successo poetico decreta non solo il destino di sofferenza di Miranda, ma anche la propria definitiva infelicità. Sicché l'iscrizione dei personaggi rispettivamente nel registro dei buoni e dei cattivi risulta impossibile; e ognuno dei due si accolla la propria, non scontata dose di responsabilità e di dolore.

A relativizzare lo stereotipo della novella sentimentale tardoromantica c'è poi la *Prefazione*, scritta sotto forma di lettera alla signora Ernestina v.W. È qui che l'Autore rievoca in modi ironici e dettagliati i motivi che hanno dato origine alla scrittura della novella: durante un'ascesa in montagna, l'aristocratica e volubile Ernestina aveva chiesto al suo compagno di passeggiata se pensasse che «un'anima possa influire direttamente sopra un'altra anima, senza la parola, senza lo sguardo e senza artifici magnetici». Per tutta risposta, l'Autore aveva raccontato la triste storia di Enrico e Miranda, appresa dai rispettivi diari casualmente capitatigli tra le mani. La signora ne era rimasta turbata, e aveva chiesto al Fogazzaro di metterla in versi. L'esile racconto veniva così ad acquisire improvvisamente uno spessore scientifico. Certamente estrinseco, considerato che senza le indicazioni della *Prefazione* gli eventuali risvolti parapsicologici della vicenda restano talmente labili da sfuggire anche alla lettura più attenta; ma pure a questa vicenda legati sin dall'inizio per volontà dello stesso Autore, quasi a voler percorrere sin da subito due strade parallele: quella del racconto facile e quella dell'impegno a carattere scientifico. È la *Prefazione*, insomma, il "cantuccio" che l'Autore si riserva per pilotare in modo consistente la ricezione della sua stessa opera, deviandola in direzione imprevedibile.

Il Fogazzaro interviene poi direttamente anche nella nota alla seconda edizione, invitando modestamente a lasciar «appassire in pace» quel suo giovanile lavoro, dato che va ormai «perdendo naturalmente il verde». La consapevolezza dell'obsolescenza stilistica, però, nulla toglie all'impegno profuso nella realizzazione dell'opera.

Che invece *Miranda* sottintendesse un'*intentio auctoris* di lunga portata è indubbio, con un tasso ideologico atto a suggerire problematiche che resteranno costanti in tutta la produzione successiva del Fogazzaro e convogliato soprattutto nell'onomastica.

Della quale va sottolineata innanzi tutto l'estrema parsimonia. Sono solo tre i nomi dei personaggi principali espressi per esteso: Enrico, Miranda e la madre di costei, Maria; e uno quello di contorno: Diana. Includendo

nel repertorio anche l'Ernestina dedicataria della *Prefazione*, di per sé appartenente a un settore esterno alla narrazione vera e propria, si deve rilevare un'ulteriore limatura nella redazione definitiva: la sostituzione del cognome con la sola iniziale. Una tale economia contribuisce a convogliare un cospicuo apporto di senso sui pochissimi nomi utilizzati.

Si è detto che per tutta la novella il personaggio di Miranda resta insensibile all'attività poetica di Enrico. Ma più latamente, Miranda è colei che non comprende mai la poesia. Tutte e tre le volte che è ritratta a leggere, viene sottolineata la sua incapacità di capire il testo. Dapprima quando finalmente prende in mano la *Tempesta* di Shakespeare, da cui il padre aveva tratto il nome da darle. Il libro le era stato vietato in passato, ma il divieto non le pesava: «...non fui / giammai lettrice molto assidua», confessa. Una volta letto, il libro non le è piaciuto, e nella sua omonima protagonista la ragazza non si è riconosciuta.

La stessa incomprendione affiora in seguito, quando legge un'altra storia un tempo proibita: quella della goethiana Margherita, personaggio molto diverso da lei, ma a cui pure si sente vicina per certi aspetti della personalità:

Ritrosa e bionda al par di Margherita,
da due giorni il volume or lascio, or tolgo.
Nol comprendo, mi turba e mi fa male;
non so come. Il mio cor per Margherita
batte ed insieme ne rifugge.

Da ultimo quando si decide ad acquistare il libro di versi di Enrico:

[...] Avidamente
lessi. Suonavan via di torre in torre,
ad una ad una l'ore della notte,
e suonar mi pareano ogni momento;
allor leggeva con angosciosa lena.
Eran pitture d'un paese ignoto
dove i monti ed il mar, la luna, il sole,
ogni pietra, ogni fior vive, favella,
scherza e sorride, s'innamora e piange;
tutte le voci arrivano al poeta.

Anche in questo caso la natura parla, ride, piange; ma le voci arrivano al poeta, non a lei, a cui anzi il paese resta irrimediabilmente «ignoto». Inizia a farsi trasparente la strategia onomastica della novella. L'incomprensione reciproca dei due protagonisti è infatti scritta nei rispettivi nomi, che sono poi i nomi dei personaggi principali delle due opere letterarie, la

Tempesta e il *Faust*, che Miranda legge e non capisce. Era stato il padre, che «amava tanto i poeti» e che molti ne aveva raccolti in biblioteca, a impedire che Miranda cercasse di comprenderli:

Poco li intendevo un tempo.
 Mestier non era intenderli; soltanto
 Ammirarli dovevo e li ammirai,
 siccome agli altri piacque, docilmente.
 Le lodi e il tedio ne rammento appena.

Miranda non doveva intendere i poeti, ora non intende Enrico. E l'incomprensione è reciproca: infatti, all'inizio del suo diario, la ragazza nota «Non m'ha conosciuta». È proprio il nome della fanciulla a lasciare le tracce di questa non-comprensione. Miranda rimanda alla radice *mir-* di *miror*. È la ragazza da guardare con stupore, e non a caso Enrico nell'ultima e tardiva sua dichiarazione d'amore insiste sui particolari visivi dell'immagine di lei. Ma come a lei era stato chiesto di ammirare i poeti senza comprenderli, il poeta [Enrico] ammira lei senza comprenderla. Senza, cioè, capire il perché del suo disinteresse per la poesia, che invece a lui sta tanto a cuore. Miranda non si emancipa dai divieti paterni; non esce dal suo ruolo di figlia per andare incontro al suo uomo, e in questa non – crescita sta la sua responsabilità. Nella novella, ciò che condanna la protagonista a un infantilismo affettivo è precisamente l'arresto ad una lettura disinteressata al significato, e colpevolmente indifferente al deposito di senso costitutivo del testo scritto.

Ebbene: uno dei temi centrali di tutta la produzione fogazzariana, artistica e teorica, è proprio quello legato alla responsabilità della comprensione del testo, come punta emergente del dramma moderno della difficoltà a decifrare i segni della realtà.⁸ Il motivo percorre come un ininterrotto filo conduttore l'opera creativa degli anni '90. Nella raccolta di liriche *Valsolda* la natura è descritta come custode del mistero, che però resta «ignoto» anche dopo essere stato affidato alla poesia. In *Malombra* la riflessione sul linguaggio è cospicua; il romanzo prende l'avvio dalla lettera inviata a Corrado Silla da Cesare d'Ormengo, le cui parole hanno un «doppiofondo» che resta celato, ma che mostrerà il suo potenziale esplosivo esattamente come il doppiofondo dello stipo scoperto da Marina di Malombra. Dal canto suo il *Daniele Cortis* si apre all'insegna dell'indecifrabilità del reale. Spazio e tempo non sono descritti dall'Autore, ma pre-

⁸ A questo proposito mi si consenta di rimandare al mio *Antonio Fogazzaro e i Cavalieri dello Spirito. Ascesa di un opinion leader tra Otto e Novecento*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2004, dove questo argomento è svolto relativamente alla produzione fogazzariana sino al 1894.

sentati attraverso la percezione dei diversi personaggi. Persino un dato evidente come il tempo atmosferico viene interpretato in modo antitetico rispettivamente da Elena e dal conte Lao. Il *Mistero del poeta* è costruito come una macrocitazione della *Vita nova* dantesca, eletta a modello di poesia che riscrive se stessa per approfondire un significato che cresce insieme al suo autore. E la rassegna potrebbe continuare, senza eccezioni.

La stessa tematica riemerge anche nei racconti meno impegnati. Un esempio particolarmente evidente è costituito da *Eden Anto*, incluso in *Fedele e altri racconti*.⁹ l'avvocato Vasco Zanetto si è interrogato tutta la vita sul significato della scritta *Eden Anto*, presente sul frontespizio di un raro esemplare dell'*Orlando Furioso* da lui posseduto. Si assesta finalmente sull'interpretazione che gli sembra più corretta: «arse con fiore». Di fronte al rischio di perdere l'adorato volume, però, Vasco lo brucia, «reificando» quindi la sua stessa interpretazione: «arse». Ma così facendo la assolutizza, colpendo il testo proprio nella sua facoltà di creazione infinita di significato. Infatti l'interpretazione approfondita nel tempo, come insegna il Dante della *Vita nova*, è possibile solo nella persistenza del testo e nella sua disponibilità a essere continuamente riletto. Bruciando il libro, Vasco ha reso impossibile la verifica della lettura e quindi dell'interpretazione.¹⁰

Per il Fogazzaro, il significato è una presenza inesorabile nelle cose e nella letteratura; un significato che si offre alla responsabilità e alla libertà del lettore, così come di chi vive. Non a caso, quando la sua adesione all'evoluzionismo porrà seri interrogativi sulla giusta interpretazione da dare al racconto biblico della Creazione, lo scrittore vicentino suggerirà a Gaetano Negri di esaminare «se anche dentro il cattolicesimo non il dogma, bensì l'intelligenza del dogma, non segua un processo di evoluzione continua»;¹¹ e a Monsignor Geremia Bonomelli parlerà di una «evoluzione nella intelligenza del dogma che i tempi domandano».¹²

Nella novella del '74, Fogazzaro allude allo stesso nodo problematico proprio attraverso la scelta dei nomi dei personaggi, che quindi si arricchisce di implicazioni progettuali tutt'altro che secondarie. Altri segnali portano in questa direzione. Miranda è il nome della protagonista della

⁹ Milano, Galli, 1887.

¹⁰ Nel caso specifico, lo sviluppo della vicenda chiarisce che a essere errata era stata appunto, prima dell'interpretazione, la stessa lettura: infatti i caratteri sbiaditi del frontespizio non riportavano *Eden Anton* ma F. De Nanto, il nome dell'intagliatore. Gettando il libro sul fuoco, Vasco aveva impedito la verifica della lettura con l'ausilio di una lente d'ingrandimento, e quindi la sua comprensione.

¹¹ Lettera del 26-11-1893, in T. GALLARATI-SCOTTI, *Vita di Antonio Fogazzaro*, Milano, Baldini e Castoldi, 1920, p. 223.

¹² Lettera del 27-12-1902, in *Corrispondenza Fogazzaro-Bonomelli* a cura di C. Marcora, Milano, Vita e Pensiero, 1968, p. 63.

Tempesta di Shakespeare. Come lei la fanciulla fogazzariana è dolce, buona, incline ad abbandonarsi all'amore. Anche la Miranda shakespeariana è «da guardare» (tra l'altro, è bellissima), e l'innamorato Ferdinand lo dice esplicitamente: «tutte queste afflizioni e le minacce di quest'uomo al quale io son costretto a cedere, non sarebbero nulla, per me, s'io potessi contemplare almeno una volta al giorno questa giovane». Ma le analogie fanno saltare subito all'occhio le differenze: alla Miranda shakespeariana i libri sono serviti per farla crescere. Confinata nella dimensione spaziale angusta dell'isolotto in cui ha trovato rifugio insieme al genitore, ha goduto di una dimensione temporale dinamica, che l'ha accompagnata dall'infanzia all'età adulta, dall'ignoranza alla cultura, sino a renderla capace di trasgredire lievemente qualche imposizione paterna per rivelarsi all'innamorato.

La Miranda fogazzariana invece viaggia, va in villeggiatura, si muove nello spazio. Persino la sua sensibilità parapsicologica attraversa lo spazio e influisce sull'animo altrui a distanza; ma il tempo per lei è stato inerte, fermanola all'età dell'incomprensione dei libri. La stessa dinamica di analogie e differenze si ha col nome del protagonista maschile.

Enrico è lo pseudonimo usato da Faust nella sua storia con Margherita, quando cioè sceglie consapevolmente di essere prigioniero dello spirito di menzogna. La storia è narrata proprio in quel libro che Miranda legge e non riesce a capire. Entrambi, l'Enrico fogazzariano e Faust, hanno usato la loro libertà, perché, come dice Dio nel dramma di Goethe, «Finché cerca, l'uomo è esposto all'errore».¹³ Entrambi rifiutano la vita normale per dedicarsi alla loro vocazione professionale: la poesia, da una parte; l'alchimia e la medicina, in una parola la scienza, dall'altra. Sono, sia detto per inciso, anche le due grandi vocazioni del Fogazzaro scrittore: la letteratura e la scienza. Entrambi sanno che il confronto con la realtà li inchioda a una *défaillance*: le poesie di Enrico hanno un valore illusorio e momentaneo; i pazienti di Faust sono morti in seguito alle sue cure magico-mediche. La scienza corrotta dall'alchimia nella pretesa irragionevole di saziare la sete di verità produce morte e paradossalmente incatena alla menzogna.

È già messo a tema il rapporto problematico con la realtà e con i suoi segni che sarà evidente nel Fogazzaro successivo. Nel *Faust* goethiano, lo scrittore vicentino trova il prototipo del suo personaggio ideale: psicologicamente ed esistenzialmente complesso, incline all'errore e alla confusione, arriva alla chiarezza come esito di un cammino («Anche se egli mi serve confuso, io lo condurrò presto alla chiarezza» dice il Dio goethiano); in

¹³ Qui e in seguito il *Faust* è citato nella traduzione di Vittorio Santoli, Firenze, Sansoni, 1970.

cui la sconfitta del male è resa possibile dal fatto che un uomo dabbene, come ancora una volta sostiene il Signore nel *Faust*, «nel suo oscuro impulso, resta tuttavia consapevole della diritta via». È quello che salva Faust, ma anche l'Enrico fogazzariano; e che ha una declinazione particolare nel ricordo della fede di fanciullo, che riemerge sia in Enrico sia in Faust: «Io non oso sollevarmi alle sfere donde risuona la buona novella; eppure, familiare con esso fin da fanciullo, questo suono mi richiama ancora alla vita» dice Faust; ed Enrico:

[...] Non ho pregato;
da lungo tempo la preghiera ignoro.
Ma pure uscendo tra le turbe, ancora
nell'anima ho sentito la dolcezza
dei di perduti, quando, pio fanciullo,
m'inebbriavo della fede ardente.

L'assillo di Faust è quello di riempire di senso le vuote parole:

Per questo mi son dato alla magia, per veder se per virtù e bocca dello Spirito mi riesca di scoprire certi misteri sicché non parli più, con acre sudore, di ciò che non so; venga a conoscere il principio unificatore del mondo, veda tutte le forze attive e i semi, e non traffichi più con vuote parole.

La sua auto-consegna alla magia è determinata dal disperato tentativo di non parlare più di ciò che non sa. La sua scelta è radicale. L'unica alternativa possibile a una ricerca di verità consapevole del limite in cui è immersa è la non accettazione del limite, cioè la menzogna. Faust non accetta il limite e piomba nella contraddizione, affidandosi a chi assolutizza la parola scompagnata dal concetto. Teorizza infatti Mefistofele:

là dove mancano i concetti c'è una parola che viene a proposito. Con parole si può disputare a meraviglia, con parole costruire un sistema, a parole creder benissimo, a una parola non si può levare un iota.

Fogazzaro era affascinato dal problema del senso della scrittura. Deve essere stato per lui di grande impatto leggere nel *Preludio in teatro* del primo *Faust* la domanda dell'*Impresario*, di fronte a un pubblico che «ha letto molto»: «Come fare, dunque, perché tutto riesca fresco e nuovo?», nella certezza che «ciò che ha valore autentico si tramanda intatto ai posteri». Va ribadito il fatto che la rilevanza dei nomi dei protagonisti di *Miranda* è sottolineata proprio dall'isolamento in cui vengono lasciati nella novella. Nell'anonimato resta lo zio di Enrico, il vecchio dottore del villaggio. Al contrario, chiarissimo nella sua significatività è il nome della madre di lei,

Maria, evocativo di maternità, di dedizione e di innocenza.¹⁴ Maria è la Madre per eccellenza, che riflette col suo amore incondizionato il ruolo sacrificale del Figlio; specularmente, la Maria della novella dà consistenza alla funzione salvifica della figlia nei confronti di Enrico, smaccatamente sottolineata nel racconto quando Miranda intuisce che l'amato è precipitato in una «cattiva via»:

Non so qual è questa cattiva via;
 ma, se talor di Voi non si ricorda,
 Signor, siate pietoso più del mondo
 maligno e delle donnicciuole stolte
 che vanno giudicando in Vostro nome.

[...]

Io pregherò per lui.

[...]

Io notte e giorno pregherò per lui.

[...]

Pregherò, pregherò [...]

Mi veniva un proposito occupando:

offrir la vita misera all'Eterno

perché gli sia clemente.

Ma all'origine il racconto registrava tangenzialmente un'altra Maria, che ha poi subito un destino particolarmente eloquente. Il nome era stato inizialmente scelto e scritto a tutte lettere nell'autografo originale, datato 25 novembre 1873, per la stravagante dedicataria della lettera prefativa, significativamente soppiantato nell'edizione definitiva da un meno connotato Ernestina e da un cognome solo puntato: V.W.¹⁵ Il Fogazzaro divaricava, in questo modo, il sacro nome primitivo da una personalità disinibita come quella dell'occasionale compagna di passeggiata, e assottigliava ulteriormente, mediante la sottrazione del cognome per esteso, il già scarno inventario dei nomi.

Che resta quindi poi rappresentato solo da fuggevoli comparse: un'Adele, una Lucia, una Rosa, donne del villaggio appena nominate e del tutto esterne alla vicenda. E poi una Diana, la caparbia amica inglese incontrata in villeggiatura da Miranda. Non possiamo ignorare che la narrativa tedesca, vivacemente investigata dal Fogazzaro due anni prima nel discorso venticino sul romanzo, aveva appena prodotto un esemplare di grande suc-

¹⁴ Maria sarà anche il nome della bimba di Franco e Luisa Maironi in *Piccolo mondo antico*, (Milano, Galli, 1895), morta in tenera età.

¹⁵ Si legga a questo proposito quanto dice P. NARDI, *Antonio Fogazzaro*, Milano, Mondadori, 1938, p.105.

cesso nel romanzo *Diana* di Alexander von Ungern-Sternberg, uscito nel 1842; vicino nell'ispirazione all'amatissimo Dickens. Proprio in quel discorso Fogazzaro aveva osservato che «I romanzieri tedeschi sono tutti sulla breccia». Ma in fondo, a ribadire una volta per tutte l'importanza strutturale dei nomi nella prima novella fogazzariana basterebbe la constatazione più ovvia: che, cioè, il racconto stesso ha per titolo il nome della protagonista, a sua volta tratto dal nome della protagonista di un'altra opera, citata e discussa all'interno dell'opera presente.

All'inizio della carriera narrativa del Fogazzaro, *Miranda* ne anticipa con sicurezza i futuri romanzi: storia d'amore e di fedeltà, capacità di sacrificio sorretta dalla fede, vocazione letteraria ostacolata, fenomeni parapsicologici. È già presente il duplice binario tipicamente fogazzariano: la creazione estetica e l'impegno con problematiche scientifiche.

Ma soprattutto *Miranda* celebra l'importanza del nome come emblema di significato, e ancor più come valenza progettuale, che non verrà più disattesa nella lunga stagione operativa del Vicentino.