

RICCARDO SCRIVANO

ONOMASTICA FOGAZZARIANA

Toponomastica e onomastica stavano a cuore a Fogazzaro almeno quanto stavano a cuore al suo maestro assoluto, Manzoni. Per quanto riguarda la prima, che è fondata sull'attenzione al paesaggio, anzi all'ambiente naturale in cui i suoi racconti s'inquadrano – anche questo tutto di larga derivazione manzoniana –, basta riandare alla puntualità dei luoghi di Valsolda e di Valdastico nominati con ostinata perseveranza nella quadrilogia dei Maironi fino alla finale fusione che si attua tra di essi nell'ultimo romanzo che la conclude. Ma mentre nella toponomastica si tratta, con l'enunciazione nominale, di sollecitare spirito e fantasia del lettore in concordanza con quelle degli attori nonché dell'autore, circa l'onomastica il discorso da fare sull'impianto che riceve da Fogazzaro narratore è un poco più complesso.

Non v'è dubbio che il problema dei nomi da dare ai suoi personaggi Fogazzaro l'aveva in mente da subito in una forma abbastanza compromettente, secondo la quale i poeti nel raccontare una vicenda sono spinti ad assegnare ai loro personaggi i nomi come più aggrada loro, secondo, al più, una necessità che noi diremmo "diegetica". Così nella lettera *Alla Signora Ernestina V. W.* che nella prima edizione (1874) precede l'intricato poemetto romantico *Miranda* Fogazzaro trovava modo di consigliare alla sua destinataria questa onesta diffidenza verso i poeti che deformano cose e sentimenti secondo le loro esigenze e magari i loro comodi:

Guardatevi da' poeti, signora – raccomandava –. Non uno della razza infida vi verrà accanto, che non sia tentato di rubarvi, onestamente, intera. Quando pensate avergli vòlte le spalle, siete già nel suo taccuino, ideale coi capelli biondi, colle ciarle oziose... Da que' taccuini si esce poi un bel giorno, vestiti di prosa e di versi, a viaggiare il mondo per conto del poeta, che si piglia la libertà di mutarvi il nome.¹

Certo, dal raccontino che precede il testo si può desumere con sicurezza che Ernestina non è Miranda ma solo colei cui la storia della fan-

¹ A. FOGAZZARO, *Miranda*, Milano, Barion 1921, pp. 8-9.

ciulla è raccontata; però anche si ricava che, dato il nome inventato, è dato anche il racconto. Per di più il nome assegnato è un ricordo letterario, come viene esplicitato nel componimento sedicesimo del *Libro di Miranda*, terza parte dell'opera prima di Fogazzaro. Mi permetto di citare questo componimento di un'opera poco frequentata anche dai fogazzaristi più assidui, non tanto perché suona come una dichiarazione di poetica, che qui non sarebbe necessario rammentare, quanto per il gioco di nomi che svela:

Ho letto la *Tempesta* (quella shakespiriana ovviamente).
 Avevo udito
 Tante volte che trassene mio padre
 Il nome mio; ma il libro era vietato.
 Né il divieto pesavami; non fui
 Giammai lettrice molto assidua. Ieri
 Lo scorsi dentro il piccolo scaffale
 Dei libri da mio padre prediletti.
 I vent'anni ho varcati, ed ora è come
 Ne avessi il doppio. Il libro non mi piacque;
 Bizzarre fantasie mi son discare.
 Né somigliar cred'io quella Miranda
 Tanto loquace quando è solo amante
 Di Ferdinando e muta quando è sposa.
 E come mai le restan core e occhi
 Per ammirar sì forte Alonso e gli altri?
 Diverso nome por mi si dovea.²

Si scoprirà tardi che è veramente così, che il nome ha un senso del tutto antifrastico perché Miranda non ama e anzi respinge chi l'ammira, mentre è respinta da Enrico che corteggia infruttuosamente la fama di poeta fino ad un ravvedimento tardivo e vano perché Miranda ne muore. Ma se il tema degli amori infelici e inconclusi resterà per sempre fissato nell'orizzonte di Fogazzaro, che solo nel suo ultimo romanzo farà intravedere ai suoi lettori appassionati un esito positivo possibile, la questione dei nomi da dare ai propri personaggi resterà invece sempre divisa tra impellenti ragioni diegetiche e volontà di disattendere quanto possibile. Questa sostanziale ambiguità si è riflessa naturalmente nelle scelte narrative e continua ad offrire motivazioni per capire tali scelte, che in più di un caso risultano curiose e forse orientative nell'intrico di contrastanti sollecitazioni che la vocazione di narratore di Fogazzaro per lo più contenne.

² Ivi, p. 97.

Un caso singolare fu l'ultimo romanzo di Fogazzaro, *Leila* (1910), che si aggiungeva dal di fuori alle vicende dei Maironi prendendo il titolo da un'eroina il cui nome anagrafico era Lelia. Mi pare questa una interessante testimonianza del modo di lavorare di Fogazzaro e della sua stessa ispirazione: preciso, puntiglioso nella ricerca di una immersione totale di sé e di conseguenza del suo lettore nelle contingenze del reale con esiti generalmente efficaci e assai felici talvolta, come nella descrizione di paesaggi e di ambienti naturali, s'è detto, ma anche in quella di certe situazioni sociali, quali la conversazione dei salotti o magari le piccole riunioni politiche di provincia (per esempio, in *Piccolo mondo moderno* dove costituiscono diversioni gustose dalla monodicità del racconto), introducendo con abilità quelle battute dialettali che magari gli sono state rimproverate, ma che in fondo si sentono piacevolmente e, comunque, sono un segno importante del suo stile. Certo, è abbastanza vero e non s'è mancato mai di sottolinearlo, i suoi personaggi dall'uno all'altro romanzo un po' si assomigliano, specialmente quelli femminili sicché nella trafila che costituiscono Elena, Miranda, Marina, Violet, Luisa, Jeanne, Leila, condividono più di un elemento a cominciare da quell'idealizzazione fisica e spirituale dalla quale sono investite. Si assiste così ad una sorta di metamorfosi affidata in buona misura ai casi diversi nei quali ciascuna di quelle figure si viene a trovare, ma sotto la quale il modello fantastico primordiale si può agevolmente riconoscere. Gli stessi nomi diversi sono effetto di tale metamorfosi e vorrei mostrarlo soffermandomi un poco su *Leila*.

Questo libro e questo titolo e nome l'ho presenti fin dall'infanzia o almeno fin dall'adolescenza perché era nella non abbondantissima biblioteca di mia madre insieme a *Malombra*, al *Daniele Cortis*, a *Piccolo mondo antico* e *Piccolo mondo moderno*:³ mancava *Il santo*, forse per il clamore perdurante della scomunica ovvero dell'iscrizione tra i libri proibiti. In questa piccola biblioteca fogazzariana *Leila* mi colpiva forse solo per la rarità del nome che diveniva automaticamente più seducente degli altri, come del resto doveva essere parso allo stesso Fogazzaro.

Grave fu dunque la delusione, quando dalla contemplazione del titolo passai alla lettura del libro e scopersi che *Leila* è in realtà *Lelia*, nome senza fascino, d'uso comune, deliberatamente opposto all'altro

³ Il *Cortis* e *Piccolo mondo antico* qui citati sono ambedue pubblicati da Baldini e Castoldi, rispettivamente nel 1904 (33ª edizione) e nel 1916 (61° migliaio, che per non essere prime edizioni sono per i tempi non cattive tirature); *Piccolo mondo moderno* è invece una edizione Hoepli 1923 (senza indicazione di numero di copie).

nel progetto narrativo di Fogazzaro, il quale illustra il passaggio da Lelia a Leila in brevissime righe, un poco misteriose e comunque non esplicative, del terzo paragrafo del primo capitolo. È una scena abbastanza patetica: Marcello Trento suona al pianoforte una melodia di Schuman commosso nel ricordo del figlio morto che è stato il fidanzato di Lelia.

Lelia trasalì – continua il testo –. Le parve che il signor Marcello le dicesse colle note dolcissime: parlami pure di lui. Egli tolse gli occhi da lei, li alzò come se cercasse le note nella memoria, mentre le grandi mani ossute dicevano con subita passione:

*In estasi spasimando
Contenta allor morrò.*

Ella ne trepidò, gli posò dolcemente una mano sulla spalla, mormorò piano piano:

“Basta, papà! Lei si commuove troppo. È tardi. Vada a letto”.

Marcello smise di suonare, prese la mano che si veniva ritraendo dalla sua spalla, la tenne affettuosamente fra le proprie, gelate.

“Sto bene sai, Leila” diss’egli. “Sto tanto bene”.

Negli ultimi due mesi della sua vita, dopo un piccolo litigio con Lelia, il povero Andrea l’aveva chiamata quasi sempre “Leila”. Per Marcello, che lo aveva saputo dalla sua povera moglie, dire “Leila” era quasi un dire “Andrea”, quasi un pronunciare un nome ch’egli non sapeva udire senza soffrirne come di una profanazione, il nome che si diceva nel cuore sempre, colle labbra soltanto nel segreto della sua camera, quando nessuno poteva, non che udirlo, vederlo.

“Leila sì, Leila” soggiunse, sorridendo dello smarrimento di lei che si domandava cos’avvenisse in quella mente di cui si veniva scoprendo il più chiuso profondo.⁴

E se lo domanda anche il lettore, in verità, dinanzi a questa minuziosità della narrativa fogazzariana che lascia dietro di sé qualcosa di non detto, di non veramente dicibile: l’atto, il gesto colto nella sua concretezza sottintende un orizzonte sentimentale complicato e sfumato. E Lelia torna ad essere Leila solo verso la fine del romanzo, quando nel penultimo capitolo, il XVI, Lelia e Massimo, l’antico amico di Andrea, si sono confessati il loro reciproco e fino ad allora combattuto amore. Scena brevissima anche questa che direttamente rinvia a quella che ho appena citato. Massimo vorrebbe sfilare dal dito di Lelia un anello, ma

Lelia curvò il dito “resistendo” ed egli lo lasciò. Ella si pentì, lo pregò di prenderlo. Perché egli esitava, se lo levò, glielo porse, triste in viso e grave. Il giovine vi lesse “A Leila”. Impallidì. Ricordava che il suo povero amico Andrea gli aveva raccontato della disputa colla fidanzata per il nome “Leila”, del dono. Le ripose

⁴ Cito da A. FOGAZZARO, *Leila*, introd. di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori 1980, pp. 23-4.

l'anello nel dito, tacendo.⁵

Da questo momento Lelia diventa quasi stabilmente Leila ed è lei ad affermarlo in una sorta di confessione a se stessa che ha il suo centro nell'esaltata dichiarazione, «Ah, sono ancora Lelia, Lelia, Lelia! Ma sarò Leila, lo prometto».⁶

Se ne può dedurre che Leila è per Fogazzaro e per i suoi personaggi, dunque, un nome salvifico, metamorfico, capace di trasformare il quotidiano e il mediocre in eccezionale ed esaltato: soprattutto il mutamento vuol essere lo strumento rivelatore d'una creatura più vera, più autentica, destinata a riscattare una dimensione oscura.

L'ideale di donna che Fogazzaro ha inseguito di romanzo in romanzo finalmente si è realizzato.

Ma, sia pure un po' casualmente, mi sono trovato dinanzi, da ultimo una coincidenza almeno curiosa, forse da non accantonare. Nel suo libro recente su D'Annunzio, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, precisamente nel capitolo *Nomen atque omen*, Angelo Pupino rileva una battuta che nel *Forse che sì forse che no* Isabella Inghirami rivolge a Paolo Tarsis: «Conosci gli amori di Leila e di Madschnun? Madschnun significa il Folle, folle in estasi di passione. Vuoi che ti chiami così?»⁷ In nota Pupino rinvia ad una pagina del *Libro segreto* dove la storia di Maghnun e di Leila (la forma dei nomi è assai variabile e fantasiosa in D'Annunzio, ma nel caso lo è anche nella tradizione della leggenda, dove Leila compare anche come Laila) è brevemente riassunta, anzi semplicemente accennata dentro un contesto che richiama la ceramica del primo scià Abbas e altre vicende e figure dell'antica storia della Persia fino, appunto, alla favolosa vicenda dei due amanti arabo-persiani, chiedendosi poi, con uno di quegli indugi caratteristici del diario che è il *Libro segreto*:

perché tanto m'indugio nell'interpretare il capolavoro di Bahzadè che rappresenta appunto la storia di Maghnun e di Leila gareggiando con l'ode insigne del poeta Anveri?⁸

In verità la risposta alla domanda resta oscura: ché i due amanti so-

⁵ Ivi, p. 338.

⁶ Ivi, p. 343.

⁷ G. D'ANNUNZIO, *Forse che sì forse che no*, in *Prose di romanzi*, II, Milano, Mondadori 1978², p. 1034; e vd. A. PUPINO, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Salerno 2002, p. 200.

⁸ G. D'ANNUNZIO, *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto*, in *Prose di ricerca...*, II, Milano, Mondadori 1966⁴, p. 893.

no visti, forse in una delle ceramiche cui prima D'Annunzio ha accennato, delusi e disperati, «accosciati entrambi nel pianoro di una rupe ignuda»,⁹ circondati da belve tutte a coppia «fuorché il pavone il cane e il coccodrillo»,¹⁰ senza alcuna ricerca di significato particolare da parte di D'Annunzio: la leggenda deve parlare da sé.

Mi pare che non si possa negare la singolarità, quanto meno, della coincidenza, specialmente quando si pensa che *Forse che sì forse che no* e *Leila* sono apparsi ambedue nel 1910, sia pure il primo al principio dell'anno e l'altro nel novembre, che sono tempi che escludono che vi possa esser stata una derivazione, un qualsiasi rapporto tra l'uno e l'altro.

Tuttavia la coincidenza si fa meno oscura e in qualche modo spiegabile se si azzarda una qualche ricostruzione della fortuna letteraria della leggenda di Leila e Maghnun (o Madschnun). Francesco Gabrieli, che ne ha tracciato le linee in vari testi e anche in diverse voci del *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi*,¹¹ ne ricorda l'origine da un racconto arabo in cui «il semistorico poeta beduino Qais ibn al-Mulannah soprannominato Magnun (“il pazzo” d'amore)» si ritira nel deserto tra le fiere per la disperazione di non poter ottenere l'amore di Leila destinata per sposa ad altri. La leggenda araba ebbe molta fortuna e versioni ne nacquero in urdu, turco e persiano. E persiano era Nizami di Gangiah, vissuto tra 1140 e 1203, che la comprese nel poema *I cinque tesori* arricchendola di particolari e di invenzioni e dandole una forma classica della letteratura persiana. Oltre due secoli dopo un altro poeta persiano, Giami di Harat (1414-1492), la riprende e le dà «un colorito spiccatamente mistico», facendo dei due amanti un simbolo dell'amore divino e adombrando nelle loro vicende «l'anelito dell'anima a congiungersi con la divinità».

Negli ultimi anni dell'Ottocento il dotto orientalista lucchese Italo Pizzi, gran conoscitore della letteratura persiana in tutta la sua storia, aveva proposto molti materiali affascinanti nella loro esoticità, oltre che rarità, e si può ricordare una sua *Antologia persiana* del 1877, un suo *Manuale di letteratura persiana* del 1887 e finalmente, oltre ad altre opere su Firdusi e l'epopea, una *Storia della poesia persiana*, pubblicata a Torino nel 1894 in due volumi, dove le vicende esposte sono distribuite per età e per generi e a ogni capitolo è allegata una discreta anto-

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Del *Dizionario* si può vedere alle voci il vol. IV e il vol. VIII, Milano, Bompiani 1961. E vd. anche di F. GABRIELI, *Sguardo alla letteratura persiana*, in AA.VV., *Persia antica e moderna*, Roma, s.e., 1935, pp. 57-78.

logia di testi tradotti in italiano e in versi.¹² V'è compreso anche, forse in forma antologica, il poemetto di Leyla e Meg'nun, secondo dei *Cinque tesori* o *Quintetto* di Nizami.¹³ Ho detto forma antologica perché del poemetto compaiono tre brani che sembrano tra loro staccati: il primo narra di Meg'nun che libera un cerbiatto catturato nella trappola di un cacciatore ed esalta la naturale dolcezza d'animo dell'eroe; il secondo racconta invece la pazzia di lui, che si ritira nel deserto circondato da fiere e «serbando nella mente il nome e l'aspetto» della fanciulla amata; il terzo espone infine il sogno di un Zeyd che dopo la morte di Meg'nun e di Leyla ne contempla la felicità raggiunta e vede lei quale «fulgida luna, d'ogni bel cor delizia». L'opera, collocata tra la produzione romanzesca, è segnalata dal Pizzi anche per i suoi esiti misticheggianti, che sono quelli più ampiamente sviluppati da Giami, il cui poemetto su Leila è compreso in un'opera che ne raduna sette (*Heft Aureng*) senza peraltro essere inserito nell'antologia nell'intero capitolo dedicato a Giami.¹⁴

L'ipotesi che mi pare proponibile è che sia D'Annunzio che Fogazzaro attingessero a quest'opera di storia letteraria le loro informazioni sulla vicenda di Leila, l'uno accennandone gli elementi sommari, l'altro valendosi del nome, che fin dall'origine si legava ad una tradizione di amore spirituale, fatto di vagheggiamento e impastato di un'atmosfera che ha del mistico. È vero che D'Annunzio rinvia nella sua citazione ad Anveri come autore d'un'ode sul tema; e il poeta Anvari (la labilità della forma dei nomi ricorre ancora, come si vede) fu effettivamente contemporaneo di Nizami e famoso come autore di *qasidu* ovvero panegirici, anche se allo stato della mia ricerca non risulta aver toccato il tema dell'amore di Leila. Circa il nome Bahzadé non m'è riuscito di realizzare alcun riscontro; ma dato che D'Annunzio ha accennato nel luogo indicato alla ceramista persiana nel periodo del suo maggior splendore, il XII secolo, quando le officine di Kâshân, di Ray, di Sâwa operavano nello stile di miniatori loro contemporanei,¹⁵ non si può escludere che alludesse a una qualche immagine di un pezzo visto o addirittura posseduto.

Sia quel che sia di queste vicende fortunate non mi par dubbio che nell'insieme la figura che Fogazzaro ha voluto disegnare della sua Lelia che diventa Leila per la via dell'amore prossima a quella della spiritua-

¹² I. PIZZI, *Storia della poesia persiana*, Torino, Loescher 1894.

¹³ Ivi, II, pp. 269-72. Del poemetto si parla anche nella parte storica, pp. 178-9.

¹⁴ Ivi, pp. 382-411, partic. pp. 389-91.

¹⁵ Indicazioni puntuali anche se generali si vd. in *L'arte iranica*, a c. di U. Monneret de Villard, Milano, Mondadori 1954, special. pp. 146-7.

lità, del vagheggiamento e dell'idealizzazione sia abbastanza vicina a quella dell'antica leggenda esotica, che peraltro, com'è stato detto da parecchi studiosi, appare parallelizzabile con quella di Giulietta e Romeo sotto più di un aspetto.

Mi scuso di essermi dilungato forse più del necessario, ma spero che il caso di Leila sia abbastanza indicativo del modo di Fogazzaro di affrontare il problema dell'onomastica dei suoi personaggi. Che certo non è simile in nulla a quella unitaria manzoniana così come l'ha presentata Contini e neppure a quella dantesca, si può aggiungere, con la sua logica delle situazioni concrete e singole o invece col suo fondo ecclesiale tradizionale. Certo, se fosse vero che i nomi di certi personaggi fogazzariani, specialmente, ancora una volta, quelli femminili, fossero da connettere a figure della vita dell'autore, per le quali egli dunque doveva trovare un livello accettabile di adeguamento come nel caso di Ellen Starbuck che diviene Violet Yves nel *Mistero del poeta*, o di Yole Moschini Biaggini che suggerisce la Jeanne Dessalle di *Piccolo mondo moderno* e del *Santo* e perfino, sia pure molto fuggacemente, di *Leila*, mentre Luisa Venini può diventare molto più pianamente Luisa Maiorni Regey,¹⁶ un fondamento essenziale dell'onomastica fogazzariana sarebbe illuminato sufficientemente. Ma è ugualmente certo che almeno il caso di *Malombra* uscirebbe dallo schema.

All'indagine che sui nomi di questo primo romanzo fogazzariano ha svolto esaustivamente Davide De Camilli¹⁷ mi sentirei unicamente di aggiungere la sottolineatura di un passo brevissimo, ma non casuale, che si trova nel terzo capitolo della prima parte. Vi sono, seduti sull'erba, nei pressi del palazzo De Ormengo, Steinegge e Silla che contemplano il buio d'una notte senza luna né stelle, quando si avvicinano alcuni uomini reduci dall'osteria per invitare a chiacchierare la cameriera Angiolina e i discorsi vertono presto su Marina Malombra, scivolando subito dall'aspetto caratteriale di lei a quello che di lei fa supporre il suo nome. Uno dei sopravvenuti accenna ai forestieri che sono arrivati al Palazzo e un altro lo conferma, sollecitando Angiolina alle sue maligne osservazioni:

“Sì, c'è un giovinotto di Milano – dice dunque una voce –. Ci deve essere per aria di combinar qualche cosa con la signora donna Marina.”

¹⁶ Si vd. in proposito R. CAVALLUZZI, *Fogazzaro: i romanzi. Contraddizioni e forma di una "passione azzurra"*, Bari, Graphis 2000, p. 146.

¹⁷ D. DE CAMILLI, *I nomi dei personaggi in «Malombra» di Antonio Fogazzaro*, «il Nome nel testo», II-III (2000-01), pp. 49-60.

“Stia allegro chi la toglie, quella lì, che toglie un bel balocco, sì!” disse la donna. “Ha detto così la signora Giovanna alla Marta del signor curato, che hanno attaccato lite anche oggi e che lui, il vecchio, le ha sbattuto giù il libro dalla finestra, e lei allora ha fatto il demonio. La signora Giovanna tiene dal suo padrone, ma già sono matti tutti e due. Solo per il nome non la vorrei quella lì, se fossi un uomo. Ha un gran nome da strega, sapete, Malombra!”

“Oh, sì, sì, come ha ragione questa donna, da strega!” disse piano Steinegge. “Questo è divertente.”

“È mica Malombra, è Crusnelli.”

“Malombra!”

“Crusnelli!”

“Malombra!”

Si riscaldavano, gridavano tutti insieme.¹⁸

De Camilli ha giustamente messo in evidenza che nei primi appunti del romanzo *Marina* era ancora Eva e si può perciò dedurre che il nome definitivo dell'eroina maturò nella considerazione di Fogazzaro in tempi non brevi, connesso com'è – è ancora sottolineazione di De Camilli – al luogo detto Val Malombra, «vallone deserto» e «ultimo feudo di Marina, diceva lei».¹⁹

Retrosцена di questo tipo si potrebbero, probabilmente, ipotizzare per molti altri nomi di personaggi fogazzariani, specialmente per certi riaffioramenti insistenti di omonimie come sono in opere diverse i nomi Fedele e Elena: ma veramente non vorrei essere costretto a rovesciare il motto consueto in un *Res* (nel caso *dramatis personae*) *sunt consequentia nominum*.

¹⁸ A. FOGAZZARO, *Malombra*, a c. di A. M. Moroni, Milano, Mondadori 1984, p. 65.

¹⁹ DE CAMILLI, *I nomi...*, cit., pp. 53-4.