

L'anomalia incipitaria del *Giovanni Episcopo*

Ilaria Crotti

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The essay examines the peculiarities, both formal and of content, of *Giovanni Episcopo* (1891), considering its incipit – a mimetically connoted space, compared to those of d'Annunzio's novels that frame him. Particular attention was paid to the debate that was dedicated to the genre of the novel, in its various formulations, also related to the writings of the self (confession, memory, autobiography). This happens in a season marked by restless research, measuring itself against theoretical and aesthetic horizons determined to reread in dialectical terms the lesson already imparted by French Naturalism.

Keywords Italian novel. D'Annunzio. Giovanni Episcopo. Incipit.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2021-02-05
Accepted	2021-05-02
Published	2021-10-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Crotti, I. (2021). "L'anomalia incipitaria del *Giovanni Episcopo*". *Archivio d'Annunzio*, 8, 109-126.

La rilevanza che riveste nell'ambito della narrativa l'incipit, inteso come spazio diegetico le cui valenze sono per eccellenza codificanti, è un dato oramai acquisito nel dibattito critico più avvertito.¹ Detto spazio, persino laddove circoscritto a pochi sintagmi, sembra in grado dapprima di avviare indi di pattuire col proprio lettore convenzioni e clausole destinate a rivelarsi certo non marginali per la esegesi della totalità del testo. Esso contribuisce, insomma, a stipulare ipotesi interpretative atte non solo a confermare ma anche a disattendere le congetture accampate nella *ouverture*.

L'incipit, infatti, se si configura come una sorta di spiraglio dischiuso sul tessuto testuale, che invita o sollecita l'interprete a introdursi, palesemente o di soppiatto, nelle varie stanze che lo compongono, valicandone la cornice, segnala anche un luogo che non va esente da insidie - una regione che potrebbe definirsi, pertanto, come un sito trappola, ubicato com'è tra le increspature di una soglia infida, in bilico tra un 'fuori' e un 'dentro'. Architetto ad arte dapprima allo scopo di catturare l'attenzione della propria preda, indi per depistare le supposizioni già avanzate e indurla a congetturarne di nuove,² ecco che esso invoglia la vittima designata, vale a dire il lettore, a disattendere, in parte o del tutto, il sistema di aspettative formulato in precedenza.³

È per il motivo accennato che Italo Calvino, nel suo saggio *Cominciare e finire*⁴ vagliando criticamente le diverse derive in gioco, chiama in causa, accanto all'idea di illimitato, anche quelle di possibile e, soprattutto, di potenziale, quali fattori interpellati in forme più o meno esplicite da ogni inizio, recepito come quintessenza di dette potenzialità:

Ogni volta l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabili

1 Per quanto concerne la narrativa, la poesia e la storiografia italiane del XX secolo si veda Guaragnella, De Toma 2011.

2 Non è da ritenersi fortuito che Eco abbia scelto proprio un incipit, vale a dire quello del romanzo *The Tooth Merchant* di Cyrus A. Sulzberger, per addurre un esempio probante delle teorie concernenti l'intervento cooperativo del lettore nella interpretazione dei testi narrativi (Eco 1985, 186-93).

3 Si deve alle riflessioni dei teorici della Scuola di Costanza, a partire dalla fine degli anni Sessanta del XX secolo, una disamina compiuta delle varie implicazioni del pensiero ricezionista, volte a indagare, accanto agli ambiti semiotici ed ermeneutici, anche quelli sociologici e ideologici - indagini e ricerche dove proprio la dialettica insita nel concetto di 'sistema di aspettative' risulta focale. Una nutrita cernita dei più rappresentativi contributi metodologici di Iser, Jauss, Naumann, Stierle e Weinrich in Holub 1989.

4 Si tratta del testo, rimasto inedito sebbene datato 22 febbraio 1985, destinato a fungere da conferenza iniziale delle *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, edite postume presso Garzanti nel 1988.

le la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera; [...]

L'inizio è anche l'ingresso in un mondo completamente diverso: un mondo verbale. Fuori, prima dell'inizio c'è o si suppone che ci sia un mondo completamente diverso, il mondo non scritto, il mondo vissuto o vivibile. Passata questa soglia si entra in un altro mondo, che può intrattenere col primo rapporti decisi volta per volta, o nessun rapporto. L'inizio è il luogo letterario per eccellenza perché il mondo di fuori per definizione è continuo, non ha limiti. Studiare le zone di confine dell'opera letteraria è osservare i modi in cui l'operazione letteraria comporta riflessioni che vanno al di là della letteratura ma che solo la letteratura può «esprimere». (Calvino [1995] 2001a, 735)

Ed è ancora Calvino, nei passi conclusivi di un contributo dedicato alla produzione pittorica di Giulio Paolini, particolarmente acuto nel sondare il momento della lettura, cogliendo il significato che vi assumono i bordi, siano essi testuali e non,⁵ ad aver focalizzato il nesso ricorrente, in arte, tra totalità e potenzialità. Ecco che, rimandando, borgesianamente, alle riproduzioni fotografiche confluite nel catalogo sconfinato di una pinacoteca immaginaria, si nota:

Dopo un lungo giro il pittore torna alla tela da cui era partito, la squadratura geometrica messa tra parentesi, il quadro che contiene tutti i quadri. La pittura è totalità a cui nulla si può aggiungere e insieme potenzialità che implica tutto il dipingibile. Le fotografie di questa tela squadrata potranno riempire il catalogo d'una pinacoteca immaginaria, ripetute identiche ogni volta col nome d'un pittore inventato, con titoli di quadri possibili o impossibili che basta aguzzare lo sguardo per vedere.

Lo scrittore guardandole già riesce a leggere gli *incipit* d'innumerabili volumi, la biblioteca d'apocrifi che vorrebbe scrivere. (Calvino [1995] 2001b, 1989-90)

L'artista 'circolare', insomma, una volta sperimentato il proprio vagabondaggio, fa ritorno al punto esatto di partenza non già per tradurlo in un approdo sicuro, interpretabile in termini precisi e univoci, bensì per leggerlo quale spazio del molteplice, se è a partire da qui che si irradiano e si avviluppano tutte le virtualità della propria arte.

Ebbene, questo artista 'in viaggio', cui Calvino saggista allude, sembra evocare un 'fantasma' dannunziano, ovvero l'immagine di un lettore non solo vorace, manipolatore ansioso di una biblioteca

⁵ La relazione che passa tra questo saggio e l'elaborazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* è stata sondata acutamente nelle annotazioni esplicative riservate al romanzo da Falchetto ([1992] 2001, 1381-8).

babelica,⁶ dotato di una facoltà mnemonica singolare, ma anche una sagoma corresponsabile delle metamorfosi architettate, artefice esperto in inganni, pienamente consapevole delle potenzialità creative offertegli dalla tradizione.

Ebbene d'Annunzio si rivelò abilissimo nella pratica di 'ordire' incipiti più o meno depistanti, atti non solo a galvanizzare l'attenzione delle proprie prede e, assieme, l'interesse del mercato editoriale, ma anche a fungere da stimolo della propria creatività, teorizzando tali scelte addirittura in accezione estetica e stilistica.

Non è un caso, infatti, che all'altezza del *Libro secondo* del *Piacere*, in un passo cruciale persino da un punto di vista teorico, sia proprio la maschera pseudoautobiografica sperelliana, convalescente dopo il duello col Rùtolo e rinato a una nuova vita, sia emotiva che artistica, pronta cioè a cogliere la perfetta «oggettività della contemplazione» (d'Annunzio 1988, 134), a ribadire quanto accennato, là dove puntualizza con acribia i propri 'bisogni', dando conto anche delle tecniche formali, retoriche e stilistiche che presiedono alla loro ideazione:

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Cino, del Petrarca, di Lorenzo de' Medici, il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il *la*, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa. Era una specie di topica applicata non alla ricerca degli argomenti ma alla ricerca dei preludii. (146)

Già l'Aneschi, circa una siffatta tensione metacritica, aveva evidenziato: «Come molti scrittori del suo tempo, ma con un suo tono oratorio particolare, come incitamento orgiastico, d'Annunzio tende sempre più a far moralità del suo estetismo, e guarda con attenzione sempre più assuefatta e profonda il suo lavoro d'artista. Il suo scrivere è spesso direttamente una poetica o una metafora della poetica» (Aneschi 1990, 101).

Il *Giovanni Episcopo*, da parte sua, la cui stesura va fatta risalire agli ultimi mesi del 1890 e ai primi dell'anno seguente, per apparire

6 Per una lettura più compiuta del rapporto di d'Annunzio romanziere con i modelli letterari suggeriti dal tema biblioteca e con l'idea non univoca di biblioteca-mondo vedi Crotti 2008.

poi in volume nel gennaio 1892 presso la partenopea Pierro,⁷ unica prova de *Le primavere della mala pianta*, secondo ciclo romanzesco rimasto inconcluso, che interseca cronologicamente la prima trilogia de «I Romanzi della Rosa», può offrire un esempio indicativo di un'attenzione tanto accorta per lo spazio incipitario.

A quella latitudine lo scrittore non poteva non avere contezza delle svariate potenzialità espressive che lo scenario che l'attornia-va offriva alla sua attenzione, sempre straordinariamente allertata. D'Annunzio era, infatti, un recettore avvertito delle molte derive che stavano caratterizzando una stagione narrativa durante la quale aveva già avuto l'opportunità di misurarsi con le risorse, non solo estetiche ma anche formali e tematiche, sia del romanzo psicologico che di quello simbolista. D'altro canto il quinquennio che va dal 1889 al 1894 vedeva «un artefice inquieto», avviato «verso una finale rinnovazione» (d'Annunzio 1988, 1025), come si assicurava nell'incipit della dedica «A Matilde Serao» dell'*Episcopo*, datata «Napoli: nell'Epifania del 1892» (1029). L'insoddisfatto creatore, infatti, riteneva oramai esaurite le parabole già esperite, percorse dalle istanze polimorfe del Naturalismo e dello psicologismo,⁸ dichiarandosi pronto a cimentarsi nella complessa elaborazione della terza prova destinata a concludere la trilogia de «I Romanzi della Rosa», ovvero quel *Trionfo della morte*⁹ che uscirà presso Treves solo nel maggio 1894.¹⁰

7 La prova era apparsa in un primo momento in tre puntate sulla *Nuova Antologia*, il 1°, il 16 febbraio e il 1° marzo 1891.

8 Sondando i risvolti dello sperimentalismo di questa eclettica fase, nelle pagine della dedicatoria, accanto all'interesse per la sfera del *rêve*, allertato grazie alle indicazioni di un Remy de Gourmont, aveva colto «non certo l'elogio della osservazione oggettiva e neutrale, dell'occhio che impassibilmente studia e registra, ma piuttosto la teorica della soggettività che anima il processo creativo» (Pupino 2002, 27).

9 La creatività perturbata che segna detta fase filtra tra le righe di una missiva risalente al 18 gennaio 1893, inviata da Resina (Napoli) al traduttore, l'Hérelle. Ecco che qui, alla ricerca di alternative atte a offrire risposte valide alle opzioni narrative già esperite, e ritenute insoddisfacenti o, addirittura, obsolete, non si fa mistero della propria ansiosa irrequietezza, riferendosi alla ripresa della stesura dell'*Invincibile*, avantesto del *Trionfo della morte*: «Intanto, non potendo seguire un lavoro continuato e metodico, ho ripreso un romanzo incominciato due anni fa e lo sto terminando» (d'Annunzio 1993, 86).

10 Per una messa a punto dei tempi e dei modi della stesura del romanzo, delle suggestioni intertestuali che lo permeavano, dello scenario immediatamente precedente e coevo che lo attornia-va - un contesto molto fertile, per certi versi contraddittorio, offerto dalla produzione narrativa sia francese che russa, animato, inoltre, dall'incalzante dibattito europeo che investì la forma romanzo - per non tacere del rapporto col Treves, particolarmente problematico in quella stagione, rinvio al nutrito apparato di «Note» di Andreoli (d'Annunzio 1988, 1260-97), che si è giovato degli apporti critici, oramai decennali, riservati a detta stagione creativa.

È con lo screziato scenario postnaturalistico¹¹ e la lezione, attualissima, impartita dalla narrativa russa, prontamente mediata dalla francese - moduli che stavano riscuotendo vasto consenso di critica e di pubblico negli anni ottanta e novanta del XIX secolo tra le file dell'Europa letteraria, inoculando nel sostrato pregresso della tradizione quozienti significativi di una morbosità di nuova specie - che prove quali *L'Innocente*,¹² il *Trionfo della morte*¹³ e il *Giovanni Episcopo*, pur nelle loro note distintive, devono misurarsi. Un'anomalia patologica, codesta, che esibisce alcuni stigmi peculiari, il più sintomatico dei quali è l'incombere ossessivo di un personaggio che dice io dalla identità rifratta, la cui psiche pare scossa da impulsi violenti e autodistruttivi, pervasa da pulsioni omicide e suicide incontenibili che il soggetto, vittima inconsapevole e, assieme, candido *puer*, tenta di sottoporre a un esame capillare - un individuo, insomma, indotto a confessare senza remore i propri limiti e, assieme, ad argomentare con sottigliezza le logiche difformi e plurali che, in lui coabitando, lo dominano, mentre lo inducono ad autocondannarsi senza pietà alcuna.¹⁴

11 Le prerogative di un paesaggio estetico siffatto sono già state poste in piena evidenza dal magistero anceschiano - mi riferisco in particolare all'intervento «L'irrazionalismo della 'fine del secolo'» (Aneschi 1990, 77-108), che non cessa di offrire agli studiosi indicazioni metodologiche pertinenti.

12 L'impianto teorico e narrativo che pervade le prove di questa stagione, interrelandole e, assieme, cadenzandone le diversità, si presenta molto articolato. Un sistema che deve confrontarsi con la sospensione della stesura dell'*Invincibile* e il suo insistito dialogare con *L'Innocente*, per un verso, mentre, per un altro, eccolo non perdere di vista le teorie afferenti all'«arte totale», interessate non solo al Simbolismo ma anche al wagnerismo. I paesaggi critici ed estetici che entrano in gioco in questa fase, infatti, risentono sia dell'*Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris 1891) di Jules Huret, sia delle teorie del romanzo dell'ascoltatissimo Wyzewa. Né va sottaciuto che proprio l'*Enquête* fu determinante per la stesura de «Il romanzo futuro», apparso sulla *Domenica di Don Marzio* il 31 gennaio 1892 - saggio in cui si liquidava la moda narrativa «alla slava», tacciata di una condoglianza ritenuta eccessivamente pietosa. Per una rassegna circostanziata dell'incidenza di queste scelte si vedano le «Note» di Andreoli che, per il versante francese, hanno fatto tesoro delle capillari ricerche di Guy Tosi (d'Annunzio 1988, 1240-51).

13 Proprio *A Francesco Paolo Michetti*, sintomatica lettera di dedica del *Trionfo*, data 1° aprile 1894, cui si fa precedere una indicativa epigrafe allografa (Genette [1987] 1989, 147-51), tratta da *Jenseits von Gut und Böse* - paratesti che descrivono attorno alla prova un paesaggio artistico ed estetico librato tra Wagner e Nietzsche - può andare letta come una rilettura sincretica degli snodi più rilevanti delle teorie dedicate al romanzo, già formulate tra le pagine dei periodici partenopei lungo una fase cruciale, decorrente dal 1888 al 1893 - stagione durante la quale la riflessione riservata al genere era stata particolarmente sentita. Per un'analisi delle prospettive più salienti si veda Ricorda 2005.

14 Maxia ha colto con acume le derive di detta plurivocità non solo individuando i possibili modelli dostoevskiani, contrassegnati dalla forma allocutiva, ma interpretandone anche gli assunti grazie alle teorie bachtiniane (Maxia 2012).

L'esibizionismo di segno negativo che permea il personaggio, infatti, è non solo pernicioso ma anche invasivo.¹⁵ Eccolo giungere, dunque, a contaminare altri 'fantasmi', ovvero le immagini riconducibili in ipotesi sia all'autore che alla sua opera, tracciando attorno a loro una sorta di triangolo semantico animato da corrispondenze e da specularità.

Si tenga presente, infatti, che d'Annunzio, scrivendone il 18 gennaio 1893 all'Hérelle, nell'intento di pianificare un'auspicabile traduzione francese e spingendosi a suggerire un titolo *ad hoc*,¹⁶ così la designa: «Quel povero *Giovanni Episcopo* è disgraziato in tutto! Se riuscite a farlo accettare dalla *Revue de famille*, io consentirei alle piccole soppressioni. Penso però che non sia bene lasciare a quella novella il titolo italiano che non è attraente. Intitolatela così: '*L'humble assassin*'» (d'Annunzio 1993, 84).

E poche righe prima è lo stesso mittente, impossessatosi prontamente delle vesti del 'povero', nonché 'disgraziato', Giovanni, che cerca di muovere a pietà l'amico Georges, avvalendosi, guarda caso, di una retorica confessionale. Inoltre, al fine di mettere a punto ulteriormente il campo semantico di riferimento, egli era ricorso a una ennesima maschera d'autore, chiamando in causa l'"immortale" protagonista del romanzo di Benjamin Constant. Così: «Imaginate ora dunque, mio caro amico, le condizioni del mio spirito. Sono in uno stato assai più grave di quello in cui si trovava *Adolphe*, l'immortale *Adolphe*; perché mi dibatto vanamente in torture morali e materiali, forse senza scampo. Questa confessione fraterna basterà per giustificare le mie tristezze» (85-6).

¹⁵ Così potenzialmente invasivo il suo soggetto, saturo com'è di un amaro farsesco, da aver ispirato un film del 1947 diretto da Alberto Lattuada, musicato da Felice Lattuada e dal grande Nino Rota - pellicola che ebbe tra gli sceneggiatori Suso D'Amico, Aldo Fabrizi, Federico Fellini, Alberto Lattuada e Piero Tellini, mentre il comico romano Fabrizi nel ruolo drammatico-candido di Episcopo e il futuro 'vitellone' Alberto Sordi in quello del Doberti (Borin 2017, 125-37). Circa la funzione di Fellini, si precisa: «La presenza del giovane Federico Fellini è coerente con il fatto che tra le attività precedenti il suo debutto nella regia, insieme alle storielline, ai raccontini, alle scenette, ai disegni, alle caricature e all'attività alla radio, c'è stata una certa pratica di scrittura e di collaborazione pure con l'amico Fabrizi, che Fellini conosceva perché scriveva battute per i suoi spettacoli e andava a trovarlo a teatro dove l'attore recitava nel varietà» (126). Si deve a Paolo Puppa una riscrittura 'drammaturgica' del romanzo che ha saputo cogliere ulteriori crittografie tra le sue pieghe narrative (Puppa 2005).

¹⁶ I desiderata di d'Annunzio, tuttavia, non troveranno accoglienza presso l'Hérelle. Infatti la traduzione francese, col titolo *Episcopo et Cie*, uscirà in volume nel 1895 da Calmann-Lévy, il medesimo editore presso il quale *L'Intrus* era già comparso due anni prima. Sulla radicale discrepanza di opinioni tra autore e suo traduttore si leggano i rilievi di Sanjust in d'Annunzio 1993, 86-7. Il titolo francese cita, e non incidentalmente, una battuta già pronunciata dal vocante Wanzer («Ditta Episcopo e C.»), anticipata dalla proposta laida di Filippo Doberti, che allude al matrimonio 'comunitario' di Giovanni e Ginevra: «Uno di noi la sposa... per conto degli altri.» (d'Annunzio 1988, 1042). Protrattosi per un quarantennio, il carteggio serrato col proprio traduttore attesta la rilevanza dialettica del dialogo intercorso (Cimini 2004).

Insomma, il 'fantasma' di quel Giovanni sembra iperdotato, anche se i superpoteri di cui si avvale sono di segno negativo, ovvero sterminatori all'ennesima potenza. Infatti, nell'andare oltre il proprio statuto di personaggio, eccolo farsi 'vivo' anche nel campo semantico selezionato dalla voce dell'epistolografo – come esemplifica la menzione di «torture morali e materiali», «confessione fraterna», «tristezze» – giungendo persino a colonizzare gli esiti, sfortunati o temuti tali, di un parto 'infelice', poiché non recepito dal mercato editoriale con l'attenzione che meriterebbe.

Nella lettera di dedica *A Matilde Serao*, del resto – sorta di micro manifesto estetico, volto a mettere a fuoco programmaticamente detta stagione¹⁷ – compaiono assunti teorici che 'confezionano' ad arte una esemplare 'formazione di compromesso', grazie al cui strabismo, destramente pianificato, ci si prefigge di visualizzare in simultanea più versanti. In essa, infatti, convivono nozioni ancora riconducibili alla lezione impartita dal Naturalismo, riletta alla luce de *L'uomo delinquente* lombrosiano, sebbene vi si avverta la già menzionata ansia insoddisfatta «di un artefice inquieto; il quale è tanto appassionato dell'Arte che non può rassegnarsi a morire» (d'Annunzio 1988, 1029), come si asserisce perentoriamente in clausola – chiusura in cui si riprende alla lettera l'immagine che campeggiava nelle prime righe («il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto verso una finale rinnovazione»), istituendo una palese circolarità, sia formale che semantica, tra inizio e fine.

I sintagmi che concorrono a connotarla in accezione naturalistica, accreditandone non solo il quoziente documentale ma anche il laborioso cantiere artigianale soggiacente, e *pour cause* la mano operosa di un accorto artigiano, non sono di poco conto. Essi sono centellinati tra le righe di un tessuto testuale che, pur recependo detta *lectio*, ne finalizza il senso in tutt'altra direzione. Eccone alcuni stralci: «Ma il raro materiale, raccolto con la maggior possibile esattezza, era rimasto grezzo in alcune pagine di note» (1025); «Una sera di gennaio, stando solo in una grande stanza un poco lugubre, io sfogliavo alcune raccolte di note: – materiale narrativo in parte già adoperato e in parte ancora vergine» (1027); «con più rigore di metodo, esattezza di analisi, semplicità di stile» (1028); «Tutto il metodo sta in questa formula schietta: – Bisogna studiare gli uomini e le cose DIRET-

17 Circa il rapporto non solo di lavoro ma anche amicale e relazionale con Serao, come sulla stagione partenopea di d'Annunzio, forniscono lo spunto per nuovi punti di vista le lettere inedite, ora pubblicate, introdotte e puntualmente commentate, in Trevisan 2019. Del resto, fu l'avvertita Matilde a pubblicare prontamente sui fogli de *Il Mattino* di Napoli alcune traduzioni da Balzac, Maupassant e Dostoevskij, concorrendo a una larga circolazione di opere che contribuì alla formazione di un innovato orizzonte ricettivo.

TAMENTE, senza transposizione alcuna» (1028);¹⁸ «dedico dunque un documento pubblicato a indicare il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto» (1029).

Quest'ultimo sintagma merita almeno una postilla. Infatti, per rifarmi alle locuzioni metodologiche elaborate da Jacques Le Goff, quel rimarcare il risvolto 'documentale', già magnificato in accezione positivistica dal Taine nella sua *Histoire de la littérature anglaise* (1863), che caratterizzerebbe l'operosità inesausta dell'artigiano, a detrimento delle potenzialità 'monumentali' afferenti all'artista, contribuisce a creare una ulteriore *liaison* con la Serao: 'donna' alla quale viene riconosciuto il merito di una operosità 'virile' («A voi, signora, a voi che ricercando il meglio date in Italia l'esempio di una operosità così virile, dedico dunque un documento pubblicato a indicare il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto»; 1029). Insomma, alla laboriosità esemplare di Matilde si giustappone, ma in termini dialettici, l'inquietudine istintiva dell'artefice.

La prima occorrenza in cui il pubblicista d'Annunzio menziona il nome di Matilde nelle vesti di autrice - l'occasione gli è offerta dall'articolo dal titolo «Lo 'sfumino' perseguitato», apparso sul *Fanfulla* del 27-28 giugno 1885,¹⁹ tra le cui righe, polemizzando con arguzia pungente col Mannucci e con un pedante del *Capitan Fracassa*, si smascherava la esiguità delle somme corrisposte dagli editori ai vari Carducci, Capuana, Fogazzaro e Verga a remunerare adeguatamente le loro fatiche letterarie e critiche - è la seguente: «E Matilde Serao, forse la più popolare romanzatrice d'Italia, una scrittrice laboriosa ed infaticabile, quali rendite ha dell'opera sua? E Antonio Fogazzaro? E Giovanni Verga? E Giuseppe Chiarini?» (d'Annunzio 1996, 63).

In sostanza, uno dei meriti più rilevanti riconosciuti alla «popolare romanzatrice», a detta altezza, sarebbe l'essere una 'sgobbona', mirabolante ma sempre 'sgobbona', che supplisce a carenze d'ingegno (implicitamente 'femminili'), grazie a una singolare prestanta lavorativa; tanto è vero che poi, nella dedicatoria dell'*Episcopo*, evocando ancora una volta detta operosità, si corregge parzialmente il tiro, attribuendole 'virilità'.

¹⁸ Il carattere maiuscoletto è originale; lo stesso dicasi per i corsivi presenti nei passi citati.

¹⁹ Pochi mesi prima, vale a dire il 3 marzo 1885, d'Annunzio aveva pubblicato su *La Tribuna* un articolo decisamente voyeuristico, dal titolo «Nuptialia» (d'Annunzio 1996, 267-70), riservato alle cerimonie del matrimonio, sia civile che religioso, tra Edoardo Scarfoglio e Serao - occasione propizia per indugiare non solo sugli abiti della sposa e degli ospiti ma anche sugli interni della dimora coniugale, dalle scale d'ingresso allo studio, dalla camera da letto ai due saloni, soffermandosi a descrivere nel dettaglio arredi, stoffe, paraventi, soprammobili! Ed ecco che, anche con i propri ospiti, «Donna Matilde [...] si espandeva dovunque in un'attività instancabile» (270).

Nel processo dialetticamente cadenzato tra un laborioso documentale e un istintuale, invece inquieto e visionario, esposto in modi alterni e contraddittori nella dedicatoria, è il secondo polo ad avere la meglio. Rilievi e propositi di tale fatta contraddicono proprio il processo ideativo descritto - un fermento auscultato con acribia passo dopo passo, che guarda non già al documentale bensì a territori scarsamente 'documentabili', quali il sogno premonitore, il presentimento inesplicabile, la *rêverie*, la intuizione enigmatica, la visione rifratta²⁰ - plaghe incerte e mutevoli che allegorizzano una condizione esistenziale per certi versi epifanica e, soprattutto, una limaccio-psicologia del profondo. Come attestano i sintagmi seguenti: «attività misteriose e prodigiose che a poco a poco elaborano la materia quasi amorfa ricevuta dall'esterno» (d'Annunzio 1988, 1027); «Incominciavo a vedere, in sensazione visiva reale, le apparenze immaginate» (1027); «per non so qual comprensiva intuizione che non mi parve promossa soltanto dal risveglio repentino d'uno strato della memoria ma dal segreto concorso di elementi psichici non riconoscibili ad alcun lume d'analisi immediata» (1027).

Tanto è vero che in un passo cruciale del romanzo la voce 'maieutica' del demente/lucido Giovanni, personaggio in grado di mettere in scena la comprensione irrisolta del dicibile e dell'indicibile,²¹ rinvia al fattuale proprio per additarne l'intima insignificanza. Ciò dinanzi a un interlocutore silente, disposto addirittura alla fuga pur di sottrarsi alla verifica, il quale reclamerebbe una narrazione che si attenesse al grado zero dei fatti:²²

Ascoltatemi bene, perché questa che vi dico è la verità; la verità scoperta da uno che ha passato anni ed anni a guardare dentro di sé continuamente, solo in mezzo agli uomini, solo. Ascoltatemi bene, perché questa è una verità assai più importante dei fatti che volete conoscere. Quando...

20 In accenni di tale tenore si colgano, pur *in nuce*, alcune idee afferenti alla 'teoria del visivo', del resto strettamente connesse alla 'teoria del creativo', destinate a trovare nel futuro *Notturmo* una delle loro epifanie più eloquenti. Si veda in merito Crotti 2016.

21 Circa il conflitto che alberga nella 'doppia intenzionalità' della confessione di Giovanni, ricondotta non solo al contenuto del discorso ma anche alle procedure medesime del narrare, rimando alla perspicace lettura di Maxia 2012, 28.

22 Una defezione della voce dell'interprete-autore dinanzi al personaggio 'infestante' che lo assilla, esigendo di essere 'narrato', codesta, che sembra annunciare quella, pirandelliana, della celebre 'trilogia dei personaggi'. Come per eccellenza pirandelliana si rivela l'asserzione dell'inopportuno Giovanni, precedente di poco il passo citato: «Tutto è stato provato, tutto è accaduto. La vostra anima si compone di mille, di centomila frammenti d'anime che hanno vissuta tutta la vita, che hanno prodotto tutti i fenomeni ed hanno assistito a tutti i fenomeni. Capite dove voglio giungere?» (d'Annunzio 1988, 1040)

Un'altra volta? Domani? Perché domani? Non volete dunque che io vi spieghi il mio pensiero?

Ah, i fatti, i fatti, sempre i fatti! - I fatti non sono nulla, non significano nulla. C'è qualcosa al mondo, signore, che vale assai più. (1040)

Le cadenze anaforiche che ritornano con una petulanza addirittura molesta, qui come altrove, così da configurarsi come una delle cifre stilistiche più distintive del testo,²³ inducono quella figura laconica di destinatario, la cui attenzione si intende catturare tra le panie del discorso, per poi travolgerla nel vortice delle proprie allocuzioni iterate,²⁴ a oscillare tra turbamento, disgusto e attrazione morbosa.²⁵

Ma a chi potrebbe corrispondere questa sagoma silente di interlocutore azzerato, il quale viene chiamato in causa tramite una congerie di martellanti 'voi' e 'signore' - appelli talmente assillanti da rendere la funzione conativa, iterata a dismisura, in grado di alterare la decodifica del senso! Non solo blandito e ringraziato melensamente, dinanzi a lui ci si accusa e, soprattutto, ci si umilia, a iterare in forme palesemente masochistiche quei medesimi contegni già 'recitati' ad arte dinanzi ai restanti personaggi della vicenda, dal Doberti al Wanzer, dalla sensala a Ginevra!

Detto 'assente', infatti, molto dostoevskianamente, si fa carico di ruoli disparati, se si trova a essere, nel contempo, ascoltatore pietoso, detective attento e giudice rigoroso, veicolando così la polifonia delle loro alterne voci. Inoltre egli, quasi da anatomopatologo, svol-

23 Come noto, le retoriche anaforiche e analogiche erano state tra le scelte stilistiche più operanti nel *Piacere* - opzioni che l'*Episcopo* ripropone puntualmente, pur dotandole altrimenti. Infatti il lettore che nel romanzo del 1889 veniva blandito da una musicalità suadente, pronta a tradurre nel dettato narrativo ritmi e melodie di una prosa prossima alla poesia - come l'analisi linguistica e stilistica di Beccaria (1975) ebbe già modo di cogliere, mentre quella condotta da Guarnieri Corazzol praticò sul versante musicale («Elemento determinante della musicalità della pagina in prosa dannunziana è senz'altro la costruzione motivica, l'uso di *idées fixes* e temi ricorrenti: in uno stesso scritto, e anche in ripresa da un volume all'altro». Guarnieri Corazzol 1990, 59) - quel medesimo lettore, assillato da iterazioni così fastidiose, recepisce, qui, tale 'disturbo' come una sorta di sfida molesta, se suscita in lui una sorta di dis-piacere fonico.

24 Mi limito ad addurre un solo esempio ulteriore, che riconduce al figlio Ciro, in quanto vittima sacrificale 'innocente': «Quante volte quel pensiero mi strazios prima *c'egli* nascesse! Comprendete? Il pensiero della contaminazione... Comprendete? Non tanto l'infedeltà, la colpa mi affliggeva per me, quanto per il figliuolo non ancora nato. Mi pareva che qualche cosa di quell'onta, di quella bruttura gli si dovesse attaccare, lo dovesse macchiare. Comprendete il mio orrore?» (d'Annunzio 1988, 1072).

25 Vale a dire sentimenti affini a quelli che Giorgio Aurispa, nella scena iniziatica del *Trionfo della morte*, prova dinanzi al suicidio di uno sconosciuto, mentre passeggia al Pincio accanto all'amante. Ippolita, infatti, avvertendo il senso allegorico insito nell'accaduto, lo implora: « - Giorgio, andiamo! - supplicò Ippolita, turbata, un poco pallida, scotendo l'amante che si sporgeva dal parapetto, in vicinanza del gruppo, attratto dall'atrocità della scena» (d'Annunzio 1988, 646).

ge un compito ulteriore, nel fare le veci del probante testimone oculare dello stato in cui è ridotto non solo il cadavere di Giulio Wanzer, ma anche la mente perturbata del sopravvissuto – un Giovanni «Christus patiens», come viene evocato nel paratesto della dedicataria,²⁶ reo confesso di un duplice assassinio, poiché avrebbe causato, pur involontariamente, il decesso del figlio Ciro:

Voi... vedeste... il cadavere? – Non vi parve che ci fosse qualche cosa di straordinario in quel viso, negli occhi? – Ah, ma gli occhi erano chiusi... Non tutt'e due, però; non tutt'e due. Io lo so. Debbo morire, almeno per levarmi dalle dita l'impressione di quella palpebra che resisteva... La sento, la sento, qui, sempre; come se mi si fosse attaccata qui un poco di quella pelle. Guardate. Questa non è una mano che ha già incominciato a morire? Guardatela. (1034)

Insomma, ci troviamo dinanzi a una sagoma anonima che, provocando col proprio silenzio 'assordante' il fiume inarrestabile del monologare scomposto di Giovanni, diventa anche risolutiva per dare voce alla 'parola altrui',²⁷ altrimenti indecifrabile.

Potremmo quindi accordare un attributo ulteriore a questo 'signore', assimilandolo proprio al pubblico giudicante di un teatro sulle cui tavole sta andando in scena un processo intentato a un soggetto, il quale, una volta sottoposto a interrogatorio, non riesce o non intende decifrare compiutamente la sequenza degli accadimenti occorsigli, nonostante si sforzi di comprenderne le dinamiche di causa-effetto²⁸ – una sinopia, codesta, che pare rimandare a un futuribile *Der Prozess*.

Il codice teatrale fornisce, pertanto, alcune coordinate utili a interpretare la prova; e nel passo che segue, ambientato nel luogo di lavoro, eccone 'narrato' un tassello rivelatore, dove l'effetto scenico assume il rilievo di un farsesco connotato metateatralmente:

Un giorno, nell'ufficio, due «giovani di spirito» simularono un interrogatorio. Il dialogo era tra un giudice e Giovanni Episcopo. Al-

26 Ecco il passo, dove la silhouette del personaggio sembra fondersi con l'immagine del presunto io autoriale, autorizzando il destinatario a formulare alcune ipotesi sincretiche circa i loro rispettivi statuti – congetture interpretative che contribuirebbero a supportarne la veridicità reciproca e il patto narrativo che ne consegue: «Allora quell'uomo dolce e miserabile, quel Christus patiens, si mise a vivere (innanzi a me? dentro di me?) d'una vita così profonda che la mia vita stessa ne restò quasi assorbita» (d'Annunzio 1988, 1027).

27 Circa la natura endemicamente plurivoca della parola, interpretata grazie alle teorie non solo di Bachtin ma anche di Terracini, vedi Mortara Garavelli 1985, 88-103.

28 Porciani, da parte sua, si è soffermata sull'inattendibilità del narratore – dato che procederebbe «di pari passo con l'instabilità del programma autoriale» (Porciani 2012, 55) e che, secondo la studiosa, motiverebbe non solo i cedimenti della struttura ma anche le contraddizioni del personaggio.

la domanda del giudice: «Di professione?», Giovanni Episcopo risponde: «Uomo a cui si manca di rispetto». (1067)

Una delle peculiarità strutturali dell'*Episcopo*, dove a prevalere è il discorso diretto - opzione stilistica che concede al personaggio Episcopo l'opportunità di presentarsi dinanzi al lettore nelle vesti di un monologante compulsivo, offrendosi come una maschera 'nuda', ovvero privata del filtro e della mediazione della istanza vocale del narratore, inoltre mettendo a disposizione dell'interprete delle «*performances* di significato piuttosto che formulare realmente i significati stessi»,²⁹ limitando così drasticamente la distanza tra il lettore e gli eventi narrati³⁰ - è data dalla compresenza di più generi letterari: tipologie svariate tra le quali è il mimetico, portato a prevalere nettamente sul diegetico, il codice destinato a informarne il discorso.

Del resto, l'oscillazione attributiva della prova a un unico genere letterario, precisato una volta per tutte, conferma quanto accennato. Infatti, se nel paratesto della dedicatoria dapprima viene detta «piccolo libro» (1025) indi «dramma» (1028), ci si riferisce a essa etichettandola «*farsa tragica*» (1050), mentre, nella versione apparsa sulla *Nuova Antologia* tra i mesi di febbraio e marzo 1891, eccola introdotta col sopratitolo «*Dramatis Personae*». Novella I. Ancora, scrivendone il 18 gennaio 1893 all'Hérelle, in occasione di una missiva già menzionata per la sua rilevanza, è appunto la novellistica a campeggiare nuovamente («Penso però che non sia bene lasciare a quella novella il titolo italiano che non è attraente»; d'Annunzio 1993, 84).³¹

Fluttuazioni, codeste, che vanno lette alla luce di una fase creativa ritenuta 'inquieta' dallo stesso 'artefice', come assicura il motto imperativo « - O rinnovarsi o morire» (d'Annunzio 1988, 1029), risuonante senza appello tra le ultime righe della dedicatoria. Stagione certamente complessa, che va situata tra le quinte di uno scenario europeo di inizio secolo percorso da innovate proposte estetiche, senza tuttavia porre in subordine la caparbia ricerca di soluzioni editoriali prestigiose e remunerative, come proprio la missiva all'Hérelle accerta.

La natura mimetica dell'incipit mi pare a questo punto dirimente.

Infatti un esordio come il seguente, dove l'altrui volontà di sapere si scontra in termini con una recisa professione di 'non sapere', incalzata ossessivamente da forme interrogative, mentre un io e un

29 Come noterebbe Wolfgang Iser (Lombardi 2004, 36).

30 Condotta alla luce dei rispettivi sistemi semiotici, Segre ha operato una verifica serrata, cui rimando, delle differenze e delle intersezioni ricorrenti tra i due campi generici che afferiscono rispettivamente al romanzo e al teatro (Segre 1984).

31 Per una disamina delle dinamiche, sia formali che estetiche, che investono questa stagione novellistica e dei rapporti con l'Hérelle, pronta a cogliere altresì le proiezioni biografiche e autobiografiche in gioco in detta fase creativa, si veda *Ritratto del prosatore da giovane* (Pupino 2002, 32-91).

tu, obbedendo a modalità non dialettiche, si fronteggiano sullo sfondo di un torbido dramma familiare e coniugale,³² designa, e per antonomasia, una situazione teatrale:

Dunque, voi volete sapere... Che cosa volete sapere, signore? Che cosa vi debbo dire? Che cosa? - Ah, *tutto!* - Bisognerà dunque che io vi racconti tutto, fin dal principio.

Tutto, fin dal principio! Come farò? Io non so più nulla; non mi ricordo più nulla, veramente. Come farò, signore? Come farò? (D'Annunzio 1988, 1031)

In un incipit di tale tenore ecco una prima persona che si vede catapultata sulle tavole impietose di una ribalta indecifrabile, e là esposta come 'carne da macello', appunto confessarsi, nell'impellenza di impadronirsi della parola 'scenica'. Ella, inoltre, si sarebbe riproposta di ricomporre un intreccio che obbedisse a criteri temporali consequenziali («Tutto, fin dal principio!»), portando così a interagire il paventato caos, sia formale che contenutistico, determinato dagli eventi con l'assetto logico e coerente di una fabula - si arrogerebbe, insomma, un intervento di riordino che, in quanto operazione spettante al destinatario, assurge anche a scelta metanarrativa di non poco conto, proprio assimilando detto intervento a quello che competerebbe a quest'ultimo.

Poche pagine dopo, del resto, il conflitto insanabile tra l'aspirazione a una consequenzialità spazio-temporale del racconto e la propria impotenza affabulatoria, induce a risolvere nel silenzio quel caos che incombe tra i poli di inizio e di fine («Ah, è vero. Avete ragione. Siamo ancora al principio e io vi parlo della fine! Voi non potrete capire se prima io non vi racconterò tutto. E pure, sono già stanco; mi confondo già. Non ho più nulla da dire, signore. Ho la testa leggera leggera, come una vescica piena d'aria. Non ho più nulla da dire. Amen, amen»; 1037).

Se ponessimo a confronto l'incipit dell'*Episcopo* con quelli ideati per le prove romanzesche che immediatamente lo precedono e lo seguono, la sua tipologia risulterebbe desueta. Alla medesima altezza testuale ne *Il Piacere* domina, come noto, un diegetico esterno, che si attiene a coordinate spazio-temporali inclini a descrivere una sta-

32 Lo stato civile di coniugati del Giovanni dell'*Episcopo* e del Tullio Hermil de *L'Innocente*, come ha avuto modo di osservare Danelon «unici protagonisti sposati nella narrativa lunga di d'Annunzio» (Danelon 2014, 151), che ne legge le derive nell'orizzonte teorico di Cesare Lombroso e del suo allievo Scipio Sighele, rappresenta, del resto, una condizione sia sociale che antropologica atta a parafrasare le patologie di varia specie infestanti il dominio tematico della famiglia nella narrativa europea del secondo Ottocento - anomalie e disfunzioni che il narratore d'Annunzio seppe recepire prontamente persino nei loro risvolti più truci.

gionalità mortuaria, tradotta in sintagmi brevi e cadenzati, privi di subordinate («L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma. Tutte le vie erano popolate come nelle domeniche di maggio»; 5).³³ Nel *Trionfo della morte*, d'altro canto, è il personaggio femminile a venire focalizzato dapprima da un narratore esterno, per poi acquisire voce, veicolando così un mimetico di secondo grado, formulato interrogativamente («Ippolita, quando vide contro il parapetto un gruppo di uomini chini a guardare nella strada sottoposta, esclamò soffermandosi: - Che sarà accaduto?»; 645).

È invece *L'Innocente* a suggerire la tipologia di incipit³⁴ più prossima a quello dell'*Episcopo*. Infatti nella prova edita nel 1892³⁵ l'autodenuncia di un infanticidio premeditato, peraltro professato con tutte le aggravanti del caso, supporta la voce di un narratore interno che dice io, mentre, confessandosi «con una perfetta lucidità di coscienza» (360), monologa con un proprio doppio.

L'Hermil, difatti, è in preda a una brama raziocinante 'superomistica' intimamente perversa, poiché antifrastica: 'espellere' verbalmente la propria colpa tramite un'ammissione totale, pertanto liberatoria. Così il suo incipit, connotato da una voce verbale all'infinito, non può non ostentare una ferma ed esibita risoluzione:

Andare davanti al giudice, dirgli: «Ho commesso un delitto. Quella povera creatura non sarebbe morta se io non l'avessi uccisa. Io Tullio Hermil, io stesso l'ho uccisa. Ho premeditato l'assassinio, nella mia casa. L'ho compiuto con una perfetta lucidità di coscienza, esattamente, nella massima sicurezza. Poi ho seguito a vivere col mio segreto nella mia casa, un anno intero, fino ad oggi. Oggi è l'anniversario. Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatemi. Giudicatemi». (360)

A differenza del 'folle' Giovanni, *Christus patiens* omicida per impeto, Tullio è un loico infanticida invece *impatiens*, il quale non esita a lanciare una sfida, peraltro degna di un suo autorevole modello, Don Giovanni, alla «giustizia degli uomini» (360) e all'ordine che do-

33 Prendendo in esame detto incipit, Oliva ne ha colto altresì con acume la singolare costruzione temporale, secondo cui «il presente traslittera nel passato e viceversa in un andamento circolare senza sfogo» (Oliva 2011,129).

34 La lettura narratologica di Nay, da parte sua, ha individuato nella prova, accanto all'affiorare di una triplice stratigrafia di incipit, «un procedimento a 'cannocchiale rovesciato'» (Nay 2011, 140), volto a depistare le congetture dell'interprete.

35 Nel vagliare le peculiarità della 'prosa sinfonica' dannunziana, Guarnieri Corazzol (1990, 59-60) osservava come il ricorso al *Leitmotiv* - procedimento mediato per l'appunto dai drammi wagneriani - divenga risolutivo per la narrativa proprio a partire da *L'Innocente*.

vrebbe governare quei loro tribunali terreni, tanto disprezzati («La giustizia degli uomini non mi tocca. Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi»; 360).

Proclamandosi colpevole, senza infingimento alcuno, ecco che l'Hermil si appella a strategie incipitarie affini a quelle di cui si era già avvalso il Giovanni dell'*Episcopo*. Nelle prime righe dell'*Innocente*, infatti, si registra uno stile per eccellenza mimetico, che ricorre puntualmente al monologo in prima persona nella forma della confessione, pur con la differenza che si provvede a trasformare quella miriade assordante di 'signore' e di 'voi', là infestanti le formule allocutorie del discorso, nel fantasma di un 'giudice' che in precedenza era stato lasciato inespresso («Posso andare davanti al giudice, posso parlargli così? Non posso né voglio»; 360).

In ultima analisi, l'interpretazione delle affinità incipitarie ravvisabili tra i due testi diviene più cogente qualora la si effettui alla luce delle dinamiche che ricorrono tra i poli di genere letterario, intreccio e personaggio, nel convincimento critico che d'Annunzio abbia inteso condurre la ricerca pervicace di una gamma di romanzesco potenzialmente in grado di veicolare una parola 'totale'.

Così la definizione che si riserva ai personaggi creati dalla «figura fine e seducente dello scrittore» (400) Filippo Arborio, uno dei deuteragonisti più persuasivi dello stesso Hermil – vale a dire il creatore di romanzi che «pieni d'una psicologia complicata, talora acutissima, spesso falsa, turbavano le anime sentimentali, accendevano le fantasie inquiete, insegnavano con suprema eleganza il disdegno della vita comune» (400) – può anche attagliarsi, metanarrativamente, ai modelli cui aspirava il loro comune autore: «Ciascuno dei suoi personaggi combatteva per la sua Chimera, in un duello disperato con la realtà» (400).

Bibliografia

- Anceschi, L. (1990). *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*. Nuova edizione accresciuta e aggiornata a cura di L. Vetri. Venezia: Marsilio.
- Beccaria, G.L. (1975). «Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana. L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio». Torino: Einaudi, 285-318.
- Borin, F. (2017). «Il delitto di Giovanni Episcopo. Tragedia filmica di un uomo (ridicolo?)». *Archivio d'Annunzio*, 4, 125-37. <http://doi.org/10.14277/2421-292X/AdA-4-17-10>.
- Calvino, I. [1995] (2001a). «Cominciare e finire». *Saggi 1945-1985*, t. 1. A cura di M. Barengi. Milano: Mondadori, 734-53.
- Calvino, I. [1995] (2001b). «La squadratura (per Giulio Paolini)». *Saggi 1945-1985*, t. 2. A cura di M. Barengi. Milano: Mondadori, 1981-90.

- Cimini, M. (a cura di) (2004). *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*. Lancia: Carabba.
- Crotti, I. (2008). «Il dis-Piacere del Libro». *Mondo di carta. Immagini del libro nella letteratura italiana del Novecento*. Venezia: Marsilio, 55-118.
- Crotti, I. (2016). «Per una retorica dello sguardo». *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*. Avellino: Edizioni Sinestesie, 105-35.
- Danelon, F. (2014). «Abissi e orrori coniugali nella narrativa dannunziana. *Giovanni Episcopo e L'Innocente*». *Rivista di letteratura italiana*, 32(1), 149-61.
- D'Annunzio, G. (1988). *Prose di romanzi*. Vol. 1. Edizione diretta da E. Raimondi. A cura di A. Andreoli. Introduzione di E. Raimondi. Milano: Mondadori.
- D'Annunzio, G. (1993). *Lettere a Georges Hérelle 1891-1913*. A cura di M.G. Sanjust. Bari: Palomar.
- D'Annunzio, G. (1996). *Scritti giornalistici 1882-1888*, vol. 1. A cura e con una introduzione di A. Andreoli. Testi raccolti e trascritti da F. Roncoroni. Milano: Mondadori.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Falchetto, B. [1992] (2001). *Italo Calvino: Romanzi e racconti*, vol. 2. Edizione diretta da C. Milanini. A cura di M. Barengi e B. Falchetto. Milano: Mondadori, 1381-401.
- Genette, G. [1987] (1989). *Soglie. I dintorni del testo*. A cura di C.M. Cederna. Torino: Einaudi.
- Guaragnella, P.; De Toma, S. (a cura di) (2011). *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Il Novecento*. Lecce: Pensa MultiMedia Editore.
- Guarnieri Corazzol, A. (1990). *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di d'Annunzio*. Bologna: il Mulino.
- Holub, R.C. (a cura di) (1989). *Teoria della ricezione*. Torino: Einaudi.
- Lombardi, C. (2004). *Lettura e letteratura. Quaranta anni di teoria*. Napoli: Liguori.
- Maxia, S. (2012). «Un monologo 'alla Dostoevskij' nell'Italia di fine Ottocento. Il *Giovanni Episcopo*». *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*. Venezia: Marsilio, 19-34.
- Mortara Garavelli, B. (1985). *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*. Palermo: Sellerio.
- Nay, L. (2011). «Gabriele D'Annunzio, *L'Innocente*». Guaragnella; De Toma 2011, 135-41.
- Oliva, G. (2011). «Gabriele D'Annunzio, *Il piacere*». Guaragnella; De Toma 2011, 127-33.
- Porciani, E. (2012). «Giovanni Episcopo vs. Gabriele d'Annunzio. Inattendibilità del narratore e intenzione dell'autore». *L'autore nel testo. Sette episodi di finti diari, implicature e autofinzioni*. Roma: Giulio Perrone Editore, 31-56.
- Pupino, A.R. (2002). *D'Annunzio letteratura e vita*. Roma: Salerno Editrice.
- Pupino, A.R. (a cura di) (2005). *D'Annunzio a Napoli*. Napoli: Liguori.
- Puppa, P. (2005). *Episcopus. Molto liberamente tratto dal romanzo "Giovanni Episcopo" di Gabriele d'Annunzio*. Salerno: Plectica Editrice.
- Ricorda, R. (2005). «Gli anni di Napoli e la poetica del romanzo». Pupino 2005, 277-94.
- Segre, C. (1984). *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi.
- Trvisan, A. (2019). «'Vogliatemi bene': lettere di Matilde Serao a Gabriele d'Annunzio». *Archivio d'Annunzio*, 6, 9-25. <http://doi.org/10.30687/AdA/2421-292X/2019/01/001>.

