

Logiche della diffrazione: le soglie testuali del *Giovanni Episcopo*

Marco Carmello
Complutense University of Madrid | UCM, Spagna

Abstract The short novel *Giovanni Episcopo* represents an exception in d'Annunzio's fictional production. The beginning and the end of this work are particularly relevant for their innovative technique that points out a deep authorial engagement in literary experimentation. Critics discussed the innovative attitude of *Giovanni Episcopo* and its importance for a complete understanding of d'Annunzio's production. In this article we are going to discuss this work analysing its textual thresholds to demonstrate its relevance for the authorial searching of new expressive ways.

Keywords Giovanni Episcopo. Textual threshold. Subject. Narrativity. Ellipsis.

Sommario 1 Introduzione. 2 Per una piccola dialettica della prefazione. – 3 Importanza di un incipit. – 4 Il crollo dell'ordine: struttura dell'explicit dell'*Episcopo*. – 4.1 Avvicinandosi alla fine: sul cronotopo dell'*Episcopo*. – 4.2 Il ritorno di Giulio Wanzer. – 4.3 Il crollo dell'ordine simbolico e l'emergere della brutalità. – 5 Conclusioni: ellissi di un assassinio.



Peer review

Submitted	2021-02-24
Accepted	2021-05-20
Published	2021-10-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Carmello, M. (2021). "Logiche della diffrazione: le soglie testuali del *Giovanni Episcopo*". *Archivio d'Annunzio*, 8, 127-156.

Tolle filium tuum unigenitum, quem diligis,
Isaac et vade in terram Moira; atque offer
eum ibi in holocaustum super unum montium,
quem monstraverò tibi
Gen. 22, 2

Lapidem quem reprobaverunt aedificantes
hic factus est in caput anguli
Psalm. 117, 22

1 Introduzione

Nello smagliante panorama della produzione dannunziana il *Giovanni Episcopo* rappresenta un cono d'ombra, forse l'unico. Quasi universale nella critica dannunziana¹ è la sostanziale accettazione del giudizio dato dall'autore stesso sulla sua opera: «Ah, mia cara amica, perché ebbi una sì fiera visione e feci una sì debole opera? Perché sulla pagina quel gran flutto di forza si attenuò e si spense?» (d'Annunzio 1988, 1028); quasi universale è anche l'idea che l'*Episcopo* sia solo una tappa nel tormentato percorso che dall'*Innocente* porta al *Trionfo della morte*, come se, perché il ciclo dei «Romanzi della Rosa» potesse trovare una sua conclusione, fosse necessaria una prova diretta di quel *naturalisme* che d'Annunzio si apprestava a congedare dalle pagine della sua narrativa. E appunto questo è il senso della dedica a Matilde Serao che fa da prefazione al testo. L'*Episcopo*, insomma, finisce coll'essere un testo scoria, la prova di una sperimentazione che prelude a un congedo.

Ma, l'*Episcopo* rappresenta un cono d'ombra anche per altre, ben più cogenti, ragioni: si tratta, infatti, di un testo potenziale, di una traccia di quel che avrebbe potuto essere il respiro di un'altra, diversa, prosa dannunziana. Se letta come testo potenziale, la «lunga novella» dannunziana cambia di segno, e il fallimento diventa più dichiarato che reale, più preteso che effettivo. Il testo si rivela così ricco di quel fascino che, per comprensibili ragioni, d'Annunzio ha cercato di negargli.

I modi della narrazione saranno argomento delle pagine che seguono, anche se l'architettura narrativa dell'*Episcopo* sarà discussa a partire dalle soglie testuali che ne segnano i limiti: gli oggetti di analisi saranno, quindi, l'incipit e l'explicit del testo insieme alla prefazione che lo precede. La scelta non è dettata solo da ragioni contingenti, ma è suggerita anche dalla natura dell'opera.

Se è vero che nell'*Episcopo* agisce una logica della ripetizione² e del doppio (vedi Lombardi 2006), se è vero che l'argomento di que-

¹ Per una presentazione generale di d'Annunzio si vedano il classico Bàrberi Squarotti 1982; Pupino 2005; Giammarco 2005. Per quanto riguarda il periodo specifico di scrittura dell'*Episcopo* si veda Traina 1992.

² Si veda Mauro (2012). Per le dinamiche coniugali si veda Danelon 2016.

sto racconto lungo, o romanzo breve, rimanda direttamente all'*Innocente*, del quale viene talora considerato una sorta di studio preparatorio, è, però, anche vero che né la logica della ripetizione, né quella del doppio, né il parallelo fra il *Giovanni Episcopo* e *L'Innocente*, fra la confessione di Episcopo e il memoriale attentamente cesellato da Hermil, riescono a spiegare gli aspetti più peculiari del testo.

Che l'*Episcopo* sia un laboratorio, e precisamente un laboratorio fra le cui mura d'Annunzio conduce un raffinato esperimento di catottrica, è indubbio; che tale esperimento non possa essere inteso se non a partire dalle ragioni del testo, cui deve essere restituita la sua piena autonomia,³ è ugualmente fuor di discussione. Oltre a ciò, bisogna anche riconoscere quanto quest'autonomia piena risponda a una dialettica narrativa di irriducibile complessità.

Centro di questa complessità è il personaggio eponimo dell'opera, Giovanni Episcopo, o meglio, la sua voce.

L'*Episcopo* è dominato da un ascolto il cui campo è definito dall'interazione complessa fra la voce del narratore e il silenzio di un narratore esterno, anonimamente funzionale, ma capace di contenere, fino alla fine, la narrazione entro i binari che la definiscono.

È questa la prima diffrazione operante nell'*Episcopo*, e non è di poco conto: mentre il Tullio Hermil dell'*Innocente* è pienamente padrone di quel che dice, ne è pienamente autore, indipendentemente dall'esistenza di un referente cui rivolgere il suo memoriale,⁴ Episcopo non esiste se non in costante riferimento al narratore cui dirige le sue parole. Ciò implica che Episcopo non possa essere considerato, a differenza di Hermil, l'"autore" della sua confessione: questa, infatti, è frutto del controllo esercitato dal narratore sulla diegesi.

Se tale controllo non intervenisse a mantenere la narrazione di Episcopo entro i limiti della storia che questi deve raccontare, ci si troverebbe davanti a un ostacolo insormontabile, una vera e propria *impasse* della scrittura, poiché la voce narrante non riuscirebbe a organizzare il racconto della sua vicenda, e non potrebbe assolvere alla sua stessa funzione.

La diffrazione fondante alla base dell'*Episcopo* è, dunque, quella che priva Giovanni Episcopo del controllo sulla sua storia, per farne

3 Si sa che era lo stesso d'Annunzio a suggerire l'accostamento fra il *Giovanni Episcopo* e *L'Innocente*, tanto che l'introduzione all'*Episcopo* avrebbe dovuto precedere il volume doppio, *Episcopo* più *Innocente*, che d'Annunzio propose a Treves (cf. d'Annunzio 1988, 1348-9). Il progetto abortì per il rifiuto dell'*Innocente* da parte di Treves.

4 La breve paginetta introduttiva dell'*Innocente*, attribuita, nella finzione romanzesca, a Hermil, come del resto tutto il testo dell'opera, si conclude così: «Eppure bisogna che io mi accusi, che io mi confessi. Bisogna che io riveli il mio segreto a qualcuno. | A CHI?» (d'Annunzio 1988, 360), a riprova di quel che si diceva: Hermil ha il pieno controllo del suo scritto, e dei contenuti che questo esprime, senza che l'assenza di un referente, resa esplicita dalla domanda finale enfaticizzata dal maiuscolo, comporti un'*impasse* della scrittura.

una voce invisibile - del personaggio manca persino una descrizione fisica che vada oltre i pochi tratti stereotipati del «doloroso bevitore» (d'Annunzio 1988, 1025) - coartata all'interno di uno spazio di ascolto non suo. 'Episcopo' è il nome di una voce, ma non quello di un 'io'.

La vera e propria de-soggettualizzazione cui d'Annunzio sottopone il suo personaggio passa dunque da un espediente narratologico semplice, almeno apparentemente, ma molto potente: quello di introdurre un narratore assente, la cui funzione risulta inferibile solo dalle parole di Episcopo, che si rivolge direttamente e in maniera reiterata all'interlocutore assente per riceverne le indicazioni necessarie a orientarsi nella sua coscienza ormai stravolta.

La 'confessione' di Episcopo, quindi, è possibile solo fintanto che sia attiva la dialettica narratore/narratario, nel momento in cui questa viene meno, anche la storia cessa, come appunto accade nel *Giovanni Episcopo*. La parte narrativa dell'*Episcopo* si apre con un riferimento diretto al narratario: «Dunque voi volete sapere... Che cosa volete sapere, signore? Che cosa vi debbo dire? Che cosa?» (1031), e si chiude con un implicito congedo del narratario («Ah, signore, per carità, per carità, non mi lasciate, non mi lasciate solo!»; 1094) che coincide col venir meno di un Episcopo ormai morente («Prima di sera morirò»; 1094) e in preda a un delirio che ne sprofonda la voce in un universo simbolico non più narrabile («Entrò una rondine... | Lasciate entrare quella rondine...»; 1095. Sono le parole conclusive dell'opera).

Questa prima e fondante diffrazione, attraverso cui d'Annunzio genera una sorta di effetto specchio fra narratore e narratario, mette in moto la macchina narrativa dell'*Episcopo* permettendo il delinear-si delle altre diffrazioni che sorreggono il testo, come quella, strutturale, fra le due linee di scrittura alternantesi fra loro lungo tutto il testo: quella propriamente diegetica e quella 'simbolica'. A questa spezzatura fa seguito quella della funzione paterna, che, a sua volta, marca l'interpretazione della relazione matrimoniale fra Giovanni e Ginevra. Perché il complesso sistema catottrico dell'*Episcopo* possa essere accostato con profitto è necessario un avvicinamento al testo e alle sue soglie a iniziare dalla frattura che per prima segna il *Giovanni Episcopo*, quella fra introduzione autoriale e testo propriamente detto.⁵

⁵ Anche se il presente articolo non adotta una precisa metodologia narratologica, guardiamo soprattutto a Genette 1972; 1987; Eco 1979; 1994; Fludernik 1996; Giovannetti 2018.

2 Per una piccola dialettica della prefazione

L'apertura dell'*Episcopo*⁶ corrisponde a una mossa duplice: da una parte vi è l'incipit vero e proprio della 'novella', dall'altra troviamo invece la dedica/prefazione alla Serao, vero e proprio esempio di soglia autoriale,⁷ con cui l'autore determina una distanza fra sé e il suo testo.

Che quest'introduzione vada letta, come suggerisce, nel suo breve commento, Andreoli sulla base della già citata lettera a Treves del 5 agosto 1891, come riferita non solo all'*Episcopo* ma anche all'*Innocente* è indubbio (d'Annunzio 1988, 1348-9); più dubbio è come debba essere interpretata questa comune referenza: si tratta della prova di una reale comunanza fra le due opere o non è piuttosto la traccia di una sorta di strategia di contenimento messa all'opera da un d'Annunzio inquieto rispetto al risultato ottenuto con l'*Episcopo*?

Scrivendo in quella lettera: «Vorrei che questo studio singolare fosse contenuto nel volume perché è prediletto fra tutta quanta la mia opera in prosa dalla persona a cui sarà dedicato il libro. Inoltre ha qualche affinità col romanzo: affinità di forma e di moralità nasosta» (1348), l'autore svela, ben oltre le sue intenzioni,⁸ il senso della sua richiesta. L'*Episcopo* è, a leggere bene il breve passaggio della lettera al Treves, irrisolto sotto il profilo della forma, è infatti «studio» e non «romanzo», ma lo è anche riguardo al contenuto e alla responsabilità autoriale.

Lo 'studio', per usare la parola da cui traspare tutto l'imbarazzo di d'Annunzio, non riesce infatti a trovare una sua collocazione precisa.

Per stile e tecnica narrativa l'*Episcopo* non è certo accostabile ai «Romanzi della Rosa», con cui però condivide tempi di creazione e temi, almeno per quanto riguarda la triade composta da inettitudine alla paternità, adulterio e infanticidio. Allo stesso tempo, però, la vicinanza di impianto alle novelle è solo apparente, a separare lo 'studio' dai racconti sono le tematiche, come già si è notato, e anche il trattamento del racconto che appare affatto peculiare.

La difficoltà di collocazione è segno della terza irrisolutezza indicata: quella autoriale. La richiesta al Treves di fare dell'*Episcopo* la se-

6 Sull'introduzione dell'*Episcopo* e sulla relazione fra l'autore e la sua opera è fondamentale Porciani (2011), da cui in parte ci si discosta.

7 Cf. Genette (1987, 120-46; 240-96). Dal punto di vista genetiano la premessa dannunziana all'*Episcopo* rappresenta la crasi di due tipi di soglia differenti, la dedica e l'introduzione. Non analizzeremo le conseguenze della natura duplice del testo, non essendo direttamente utili al nostro discorso.

8 Come Treves ben comprese negandosi alla richiesta di d'Annunzio: certo, di diniego editoriale si tratta, quindi dettato da ragioni di opportunità commerciale, ma quelle stesse ragioni trovano la loro causa ultima nella constatazione che l'accoppiata non poteva funzionare, poiché il criterio che l'aveva suggerita non poteva giustificare l'accostamento fra due opere incommensurabili, nonostante l'apparente comunanza d'argomento.

conda parte di un dittico il cui punto centrale avrebbe dovuto essere *L'Innocente*, è mediata da un salvataggio esterno dell'*Episcopo* stesso dovuto all'importanza che la dedicataria attribuisce allo 'studio'. Se a d'Annunzio fosse riuscita l'operazione, avrebbe capitalizzato il duplice vantaggio di poter dedicare alla Serao un'opera che egli riteneva di maggior caratura, come *L'Innocente*, riducendo al contempo l'intero *Episcopo* alla funzione, in qualche modo ancillare, di soglia, quasi di *introibo*, al romanzo, così da contenerne le valenze perturbatrici.

Che una simile strategia fosse destinata a fallire, anche se Treves non avesse rifiutato *L'Innocente*, e conseguentemente anche l'idea di una duplice pubblicazione con l'*Episcopo*, è di per sé evidente, ciò non di meno dice molto dell'ambiguità autoriale rispetto all'opera. Rimasto col solo *Episcopo* in mano – lo 'studio' sarebbe stato pubblicato nel gennaio del 1892 dall'editore Pierro – a d'Annunzio non restò che rivedere la funzione della sua introduzione.

Le condizioni di fruizione dell'introduzione, infatti, non permettono al lettore di estendere la funzione prefativa anche all'*Innocente*,⁹ così che d'Annunzio si vede costretto a rinunciare all'originario intento di silenziamento dell'*Episcopo*, essendo, a questo punto, impossibile ridurlo a semplice soglia dell'*Innocente*.¹⁰ L'introduzione è quindi ricalibrata sull'opera che presenta.

Due sono le vie battute dall'autore per distanziarsi dal testo: da una parte vi è il gioco, abbastanza sottile, di d'Annunzio con le 'regole di genere' del racconto naturalistico, a cui, sotto l'autorevole egida della Serao, viene ricondotto l'*Episcopo*, dall'altra c'è l'insistenza sulla difficoltà di scrittura dell'opera.

Una via scoperta, dunque, e una coperta, o almeno più coperta, che passa dalla soluzione di un problema: quello dell'implicazione dell'autore nella narrazione naturalistica in qualità di testimone o di narratario-*reporter*.

Presentato, nel paragrafo iniziale della prefazione, come «semplice documento letterario» privo di «importanza d'arte», da leggersi co-

9 La netta affermazione di Andreoli, secondo cui: «La dedica-prefazione, rivolta a Matilde Serao, va pertanto riferita non solo alla lunga novella, ma anche all'*Innocente*» (1988, 1349), deve dunque essere decisamente moderata sulla base della fruizione del testo, che non presenta elementi di rimando interni all'*Innocente*. Il contatto fra questa dedica ed il romanzo è perspicuo solo per chi sia a conoscenza delle contingenze di scrittura dell'*Episcopo*, ma non per il lettore del testo; d'Annunzio gioca, quindi, sulle modalità di ricezione della dedica-prefazione da parte del lettore.

10 *L'Innocente* sarà pubblicato da Bidieri dopo l'*Episcopo*, l'unica possibilità per il lettore di ricostruire l'originaria duplicità di riferimento della prefazione è dunque data dai tempi di pubblicazione: un lettore particolarmente attento potrebbe intendere la prefazione dell'*Episcopo* come allusivamente riferita all'*Innocente* sulla base dell' analogia di argomento fra le due opere, ma verrebbe comunque meno quell'intento di silenziamento dell'opera dato dal previsto aggioamento dell'*Episcopo* a un'edizione condivisa con *L'Innocente*.

me tappa verso «una finale rinnovazione» (d'Annunzio 1988, 1025), il testo dell'*Episcopo* è riportato alla sua origine di *reportage*. Il «doloroso bevitore» (1025) è presentato come personaggio reale, con cui, complici alcune non meglio chiarite «circostanze bizzarre» (1025), l'autore è venuto in contatto insieme ad Angelo Conti e a Marius de Maria. Il filosofo, Conti, è anzi il tramite dell'incontro, è lui il primo contatto con Episcopo e il più implicato nella vicenda personale del personaggio - d'Annunzio ci informa che è proprio Conti a procurare «la siringa e la morfina per il povero Battista» (1025)¹¹ - è sempre lui a mettere in relazione gli altri due con Episcopo.

Con la presentazione delle circostanze di scrittura dell'opera d'Annunzio ottiene il duplice scopo di ascrivere l'*Episcopo* ai moduli della narrazione naturalistica, a quel bisogno di «studiare gli uomini e le cose DIRETTAMENTE, senza transposizione alcuna» (1028), e di disimpegnarsi rispetto al personaggio di Episcopo limitando notevolmente, e di fatto negando, la sua funzione di interlocutore fittizio del personaggio.

Il fatto che la storia di Episcopo sia stata raccolta da tre differenti interlocutori rende difficile decidere a chi vada riferito il vocativo «signore» (1031) con cui Episcopo inizia il suo racconto, ma, se dovessimo scegliere quale sia il più probabile candidato fra i tre possibili, dovremmo propendere per Conti, piuttosto che per d'Annunzio o de Maria, in considerazione di quella vicinanza fra Episcopo e Conti su cui insiste l'introduzione. La funzione del narratario subisce, così, una diffrazione; d'Annunzio è il testimone, indiretto, secondo, della vicenda; si mantiene a distanza da un coinvolgimento, non sarà lui il «signore» cui è diretta la confessione di Episcopo.

Del resto «il raro materiale, raccolto con la maggior possibile esattezza, era rimasto grezzo in alcune pagine di note», ci dice d'Annunzio (1025). L'annotazione è importante, e ancora una volta doppiamente anticipatrice, perché conferma l'aderenza alla poetica realista e simultaneamente permette di introdurre l'altra via percorsa da d'Annunzio per distanziarsi dal suo testo: quella della difficoltà di scrittura, tema a cui viene dato uno spazio decisamente ampio.

Il corpo centrale del testo della dedica-prefazione alla Serao spiega il perché del ritardo nella lavorazione del materiale grezzo, mettendolo in relazione a due concomitanti fatti della vita di d'Annunzio: la vita militare, il cui strascico causa un vero e proprio impedimento fisico all'immobilità richiesta dalla scrittura, e il ripudio che, rimettendosi faticosamente a tavolino, d'Annunzio prova verso la sua opera passata.

11 Il riferimento è a uno dei passaggi narrativi più importanti dell'opera, quello della morte del suocero Battista, uno dei tanti 'doppi' di Episcopo, come rivela immediatamente la semplice relazione onomastica fra i nomi dei personaggi, Giovanni e Battista appunto, dovuta a un esteso tumore (d'Annunzio 1988, 1079).

L'*Episcopo* è il frutto di questa duplice crisi, artistica e morale, dell'autore. Non a caso il fascicolo con le note «grezze» in cui è raccolta la storia del personaggio capita a d'Annunzio per le mani proprio quando «l'inquietudine si faceva, di minuto in minuto, più forte» (1027). Il ritrovamento del 'dossier Episcopo' rappresenta la risoluzione della crisi: l'autore si getta nella scrittura, in una scrittura che sorge di getto sulla base di una visione. Il dossier, infatti, rievoca l'immagine di Episcopo, che trascina con sé quelle di Giulio Wanzer, di Ciro, di Ginevra, di Battista; a questo punto si potrebbe veramente dire che la storia si scriva da sola, permettendo così all'autore di risolvere positivamente l'alternativa «rinnovarsi o morire» (1029) con cui si chiude l'introduzione.¹²

Eppure, l'opera è, agli occhi del suo autore, debole: «Ah, mia cara amica, perché ebbi una sì fiera visione e feci una sì debole opera? Perché sulla pagina quel gran flutto di forza si attenuò e si spense?» (1028).

La domanda in realtà è retorica, poiché d'Annunzio ha già risposto, e proprio all'inizio di quel lungo *excursus* sulla sua crisi autoriale. Considerando gli effetti della vita militare, l'autore così chiosa:

Compresi allora come sia profonda e inevitabile su noi l'azione pur degli estranei da cui tante diversità ci separano, e come sia più difficile preservare la nostra persona morale che il nostro corpo dai rudi contatti delle moltitudini per mezzo a cui viviamo o passiamo. Nulla, mia cara amica, nulla di quanto crediamo nostro ci appartiene. (1025-7)

L'*Episcopo* è, perciò, l'opera frutto di quest'estraneità: lo è oggettivamente, perché racconta una storia di spossamento e deprivazione, di cui Episcopo è il simbolo, ma lo è anche soggettivamente, *a parte auctoris*, poiché è espressione di una crisi durante la quale d'Annunzio perde il pieno controllo sulla sua scrittura, e di questa perdita l'*Episcopo* è il frutto e la prova. Il depotenziamento soggettuale cui l'autore sottopone il suo personaggio è parallelo al 'depotenziamento' provato dall'autore nel momento in cui riesce realmente a vedere la figura del *Christus patiens*/Episcopo.

È questa l'altra direzione del disimpegno dannunziano: come Episcopo non sarà pienamente narratore della sua storia, così d'Annunzio non può esserne pienamente 'scrittore', i due dovranno vedersela con un'estraneità che darà forma alle voci di entrambi.

Appunto, «rinnovarsi o morire»: solo che, nel momento in cui d'Annunzio affronta la scrittura dell'*Episcopo*, l'alternativa è definita da

¹² Si veda, per la scrittura Goudet (1976, 65) che, nel caso dell'*Episcopo*, parla di un d'Annunzio «stenografo».

un netto *aut*, essendo l'*Episcopo* quel momento in cui la scrittura rivela allo scrittore la dimensione della sua autonomia, mentre, quando la crisi è risolta, si può tornare a leggere l'alternativa come un più accomodante *vel*, riprendendo con Hermil il sentiero là dove Sperelli lo aveva interrotto.

Di quell'*aut* resta una prova scomoda e conturbante che, a questo punto, può essere relegata fra le pietre di scarto.

3 Importanza di un incipit

I modelli cui si ispira l'*Episcopo* sono ben noti, anzi sono forse talmente noti che se la nostra attenzione dovesse concentrarsi solo sulla diegesi, sul kermodeano 'centro' della vicenda (Kermode 2000), si dovrebbe quasi concludere per una minorità irrimediabile dell'opera. Effettivamente protagonista e comprimari, ma anche ambienti e vicende, hanno una marca di provenienza ben chiara.

Vi è non poco Maupassant sia nella costruzione dell'intreccio, sia in alcuni personaggi, prima fra tutti la moglie di Episcopo, Ginevra, che sembra quasi una sorta di prelievo dalla narrativa maupassantiana, insieme al suo amante predestinato, quel Wanzer i cui tratti, nonostante la deformazione fattane da d'Annunzio, continuano a mostrare la loro provenienza dai tanti anteroi volitivi e affascinanti dell'autore francese.

Al *coté* russo, passato attraverso la mediazione francese, appartengono invece i padri crocefissi, i cristi pazienti della storia: Battista riecheggia la stessa morfologia di un Marmeladov, mentre nei tratti di Episcopo i motivi dostoevskiani sembrano fondersi con alcuni echi tolstojani, che fanno del protagonista quasi una sorta di Aleksèj Aleksàndrovič Karènin più inquieto e tormentato. Al mondo dei figli innocenti marcati dalla colpa e dal tradimento dei padri è riportabile il personaggio di *Ciro*.¹³

Insomma, il colpo di genio di d'Annunzio consisterebbe, e se si guarda al centro della vicenda di fatto consiste, in un'abile opera di *contaminatio* fra modelli, grazie alla quale un personaggio costruito guardando a elementi 'russi' - introspezione, patimento, sofferenza e autodistruzione - agisce in un contesto di colore 'francese'.

Inevitabile che per calibrare la fusione d'Annunzio dovesse ricorrere alla deformazione parodica, che dell'*Episcopo* è una non trascurabile chiave ermeneutica. L'abbassamento dell'ambiente sociale della vicenda, l'insistenza sui tratti sgradevoli di Ginevra, sottolineati

13 Per i presupposti russi di d'Annunzio si vedano De Michelis 1981; Bàrberi Squarotti 1982; Maxia 1988. Per la relazione coi francesi si veda Tosi 1981. Per un quadro generale si vedano Raimondi 1988 e Andreoli 1989.

dalla duplicazione della figura della moglie in quella negativa della suocera usuraia, così come l'incanaglimento della figura di Wanzer, permettono l'affiorare in superficie di quelle stesse situazioni sociali che i personaggi di Maupassant si sforzano di mantenere al di sotto del velo, sottilissimo ma sempre operante, del *decor* borghese.

Il fulcro della storia, dunque, in d'Annunzio si sposta dalla rappresentazione dell'ipocrisia come forma di sopravvivenza nella società borghese (Maupassant e il tardo realismo francese), alla rappresentazione di un'inadeguatezza sociale assoluta. Il passaggio era necessario perché l'ambiente potesse essere narratologicamente favorevole a un personaggio 'alla russa' come appunto Episcopo è. Sui tratti russi la parodia pare essere più l'effetto oggettivo di una mediazione imperfetta che il risultato di un preciso lavoro autoriale: Episcopo, Battista, Ciro presentano tratti che suggeriscono una morfologia russa ma non conoscono certo quella dimensione peculiare che definisce personaggi come i Karamazov o Raskòl'nikov.

Tenendo conto di questi elementi, si dovrebbe concludere che non sia poca l'abilità di d'Annunzio nella scrittura dell'*Episcopo*, ma si giungerebbe inevitabilmente anche a concludere che effettivamente questo testo non sia nulla più di uno 'studio' senza «pretesa di arte».

A impedire di accettare questa conclusione sono, però, proprio le soglie testuali, l'incipit e l'explicit del testo: è in questi due movimenti testuali che si concentra tutta la forza dell'*Episcopo* e la sua originalità.

Il romanzo breve, o novella lunga, di d'Annunzio è suddiviso in quindici pericopi narrative non numerate, le prime quattordici delle quali sono marcate da uno spazio bianco di separazione (diverso il discorso per la quindicesima, ma se ne riparlerà). La mossa iniziale dell'*Episcopo* è abbastanza complessa ed estesa, soprattutto in confronto alla brevità del racconto, consiste nelle prime cinque pericopi (d'Annunzio 1988, 1031-42), che hanno il duplice scopo di definire la struttura dialettica dell'opera e di mettere in moto gli eventi.

La scrittura dell'*Episcopo* si articola su due assi che non si integrano fra di loro: quello propriamente diegetico, lungo il quale si snoda la *fabula* della storia, e quello dell'attualità della voce narrante, da cui prende le mosse la confessione, che si risolve così in un continuo *flash-back*.

L'*Episcopo* è reso possibile come opera narrativa solo dal netto distacco fra queste due linee di scrittura, che procedono in alternanza parallela fra di loro; tutte le pericopi narrative dell'opera sono costruite in maniera tale da dare spazio sia all'una sia all'altra linea di scrittura, assicurando a ciascuna uno spazio segregato. Il *Giovanni Episcopo* è, perciò, un'opera ancipite, ambivalente, già nella sua strutturazione: essa è il racconto della vicenda di Giovanni Episcopo, la rievocazione di un incontro da cui seguono una serie di conseguenze di cui Episcopo stesso è il riluttante protagonista, ma è an-

che il momento in cui una voce si fa presente, viene interrogata e fatta parlare nel presente narrativo.

Vi sono perciò due Giovanni Episcopo: il personaggio, legato alla linea diegetica e posto nel passato del ricordo, e la voce, che di quel personaggio si fa coscienza e da cui la narrazione della vicenda è resa presente.

L'incipit dell'*Episcopo* consiste nell'atto di segregazione che divide l'Episcopo voce dall'Episcopo personaggio determinando uno spazio della vicenda differente da quello della sua evocazione. A differenza di quanto, però, avviene nella dinamica del memoriale, che definisce la struttura narrativa dell'*Innocente*, al cui interno è il personaggio stesso a determinare la divisione dominandola così da rendere solo funzionale (e autofunzionale) la divisione fra testimone e protagonista, nell'*Episcopo* il personaggio non è in grado di testimoniare per sé, non è capace di definire uno spazio di soggettività proprio, è necessario un intervento esterno capace di mettere in moto la confessione di Episcopo:

Dunque, voi volete sapere... Che cosa volete saper, 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?

Oh Dio! Ecco... - Aspettate, vi prego aspettate. Abbiate pazienza. Abbiate pazienza. Abbiate un poco di pazienza; perché io non so parlare. Se pure mi ricorderò qualche cosa, non ve la saprò raccontare. (D'Annunzio 1988, 1032)

Quest'inizio chiarisce immediatamente che siamo davanti a una confessione ripresa 'in soggettiva', se si consente l'analogia cinematografica. Il narratorio dell'*Episcopo* resta anonimo, indistinto, narratologicamente funzionale.

Ciò conferisce all'*Episcopo* un carattere affatto particolare, non solo perché, come si diceva, il personaggio Episcopo risulta spossato della sua soggettività, ma anche per via delle conseguenze di questo spossamento sull'ordine del discorso. Bisogna però indagare la causa della dialettica narratorio latitante/narratore passivo che segna l'*Episcopo* facendo appunto emergere le due linee del racconto, quella diegetica della vicenda e quella 'simbolica' del presente narrativo. All'inizio della seconda pericope, quando ormai tutti gli elementi simbolici della storia sono già stati evocati, leggiamo:

Sì; è vero. Non bisogna pensarci.¹⁴ Perdonatemi. Ora andrò dritto alla fine. Dove eravamo rimasti? Avevo incominciato tanto bene; e, subito, mi sono smarrito! Deve essere l'effetto del digiuno; non altro, certo, non altro. Da quasi due giorni non prendo nulla.

Prima, mi ricordo, quando ero a stomaco vuoto, avevo una specie di delirio leggero, tanto strano. Pareva che vaneggiassi: vedevo delle cose...

Ah, eccomi. Avete ragione. Dicevo dunque che là conobbi Wanzer. (1034)

Il passo, che fa da giunzione fra le due pericopi, oltre a rappresentare l'esempio di una mossa di tipo incipitario rilanciata spesso all'interno del testo, indica anche il passaggio da un primo a un secondo momento di apertura del testo.

Mentre nella prima pericope l'*Episcopo* viene costituito come universo simbolico, la seconda pericope apre la narrazione in senso proprio, a partire dall'elemento che definisce il destino di Episcopo, ossia l'incontro con Wanzer. Vi è così una relazione fortemente prolettica fra le due porzioni del testo.

I nuclei tematici dell'intera storia sono già definiti nella pericope di apertura, in cui è stabilita la relazione fra Episcopo, il figlio e Giulio Wanzer, che forma il centro tematico del testo; si tratta di una relazione di morte, sancita dal suo apparato simbolico: le scarpe di Ciro, la resistenza del suo sguardo - la palpebra che non vuole chiudersi - anche oltre la morte. È da questo universo che proviene la parola, poiché da Ciro, dal figlio, dipende la perdita autonomia di parola di Episcopo («Con *lui* parlavo. Soltanto con *lui*»; 1031), sebbene si tratti di un'autonomia marcata da una sofferenza ineluttabile (la bocca di Ciro «conosceva già le parole amare, quelle che fanno tanto male e che non si dimenticano»; 1032).

Il problema che si pone è come portare questi nuclei tematici a una dimensione discorsiva intellegibile, come passare dalla dimensione simbolica a quella diegetica. La soluzione viene data dall'evocazione del narratario, che, in questo secondo momento della mossa incipitaria, esercita la sua funzione di controllo sull'ordine della storia, operando, per mezzo di Episcopo, il passaggio alla dimensione fattuale.

Episcopo è un tramite, che può farsi testimone della sua stessa vicenda solo grazie alla dialogicità residuale garantita dall'evocazione di un narratario. Il riferimento al narratario, però, non agisce soltanto qui, ma, come abbiamo visto, interviene anche in inizio assoluto

14 Il riferimento è alla conclusione della pericope precedente, in cui viene introdotto il tema simbolico degli occhi di Ciro, in particolare il riferimento alla palpebra sinistra che non si riesce a chiudere. Insieme alle scarpe del bambino, si tratta di uno dei nuclei più importanti dell'*Episcopo*.

di testo, con una funzione simile ma non uguale: in posizione di incipit assoluto, infatti, il riferimento al narratario assume una valenza istitutiva rendendo possibile l'atto di parola da parte di Episcopo.

Il narratario interviene così su due piani: quello istitutivo, che rende possibile la presa di parola da parte di Episcopo, perché permette al personaggio di assumere quel tanto di ordine linguistico sufficiente a iniziare la sua confessione, e quello narrativo, dove il narratario esercita una funzione di richiamo e coartazione del narratore alle necessità del racconto. Questo secondo piano deve essere definito come intradiegetico, poiché l'ordine narrativo è mantenuto dal costante richiamo del narratore al narratario, che svolge una funzione emancipatrice verso Episcopo, evitandogli di ricadere nella dimensione simbolica ed esercitando un controllo indiretto sulla narrazione.

La rilevanza del narratario per il mantenimento dell'ordine narrativo chiarisce anche il motivo per cui Episcopo si riferisca a lui continuamente, sollecitandone l'intervento nel corso dell'intera opera, non a caso la seconda parte della mossa incipitaria, quella con cui si apre la seconda pericope, viene costantemente ripetuta nel corso della narrazione assumendo una valenza intradiegetica e facendo dell'*Episcopo* un oggetto narratologicamente paradossale. Questa struttura trova la sua ragion d'essere nella forte ellissi narrativa della vicenda, il cui centro, la morte di Ciro e l'uccisione di Wanzer, è raccontato in un modo estremamente ambiguo e reticente, degno di alcune delle migliori pagine di James.

L'incipit della prima pericope, invece, è unico dato il suo valore istituyente: lo spazio letterario dell'*Episcopo*, infatti, è saldamente circoscritto da questo movimento iniziale, cui, in explicit, farà da controparte una revoca disistituyente. *L'Episcopo* dura fin tanto che un'istanza esterna, fattualmente, testualmente e ontologicamente esterna, impone alla voce di Episcopo un ordine linguistico, e termina nel momento in cui quest'imposizione viene meno. Ed è a partire da questa considerazione che si è parlato di una desoggettualizzazione di Episcopo.

La conseguenza di questo spossessamento della soggettività sulla scrittura dell'*Episcopo* è chiara: la voce narrante, l'unica cui sia effettivamente dato spazio nelle pagine di questo 'studio', non ha alcun controllo sull'ordine linguistico della vicenda che espone. Episcopo è passivo non solo come personaggio ma anche come narratore.

Il risultato della dialettica fra la voce narrante e l'anonimo silenzio del narratario ha un effetto anche sullo stesso Episcopo, che è ridotto a tramite, ad adito attraverso cui passa una narrazione che, letteralmente, si fa raccontare dal personaggio di cui si è impossessata. La passività di Episcopo è totale, e il personaggio è così pronto a scivolare verso la sua storia, nella quale è immesso dalla ferita che Wanzer gli infligge alla fronte, marcandolo e definendo l'indisolvibilità della loro relazione.

Con questa ferita, che definisce «l'impossibilità assoluta» (1036) come la caratteristica saliente del personaggio, è definita la natura di vittima, di *hostia* del personaggio, ed è anche definita la congiunzione analogica esistente fra le due linee, narratologicamente parallele, dell'opera: ambito simbolico e diegesi trovano in questa ferita il loro punto di giunzione. Solo a questo punto può iniziare lo sviluppo della trama, che passa attraverso l'incontro con Ginevra e la determinazione delle premesse che porteranno al matrimonio fra Episcopo e la ragazza.

Il matrimonio e la relazione fra Ginevra ed Episcopo costituiscono il motore della trama dell'*Episcopo*, ne sono il kermodeano 'centro', ma non appartengono all'ambito simbolico dell'opera, da cui anzi sono esclusi. Messa in moto prima, e successivamente distrutta, da Wanzer, la vicenda matrimoniale dei due inizia dopo la sua uscita di scena e si conclude col rientro del personaggio a dieci anni dall'inizio delle vicende narrate.

La funzione di queste nozze è quella di costruire una storia che possa verosimilmente sorreggere il livello tematico del lavoro. Il matrimonio è il palcoscenico su cui si svolgeranno le vicende che definiranno la reale natura di Episcopo, permettendo al tema profondo dell'opera di operare. Da qui la già notata convenzionalità della trama centrale dell'*Episcopo*, con la sua vicenda di matrimonio, adulterio pubblico, scandalo e caduta sociale del protagonista.

Della relazione fra Ginevra e Giovanni è però interessante l'inizio. Nome di ascendenza cavalleresca, che scopertamente rimanda all'adulterio, alla lussuria, all'ineludibilità di un rapporto,¹⁵ Ginevra, nelle mani di d'Annunzio, è anzitutto l'eco attiva di una vicenda che trova in queste pagine, una sua ennesima, e parodica, rinarrazione, basti leggere la seguente considerazione di Episcopo:

È possibile? È possibile? Un semplice nome¹⁶ di donna, tre sillabe sonore aprono d'innanzi a voi un abisso inevitabile, che voi vedete, che voi sapete inevitabile. È possibile questo?

15 In questo la Ginevra dannunziana è veramente la Ginevra dei romanzi del ciclo arturiano così come questi appaiono nel V dell'*Inferno*, è insomma colei per cui ci si 'prende' d'amore fino all'inevitabile caduta, e veramente Episcopo è vittima dell'eco di questo nome fino all'impossibilità di poter continuare a 'leggervi'.

16 Sui nomi dell'*Episcopo* bisognerebbe soffermarsi più di quanto non sia possibile fare qui, non è infatti gratuito il sospetto che d'Annunzio metta all'opera un vero e proprio sistema onomastico, che coinvolge non solo Ginevra, ma anche gli altri personaggi, a partire dalla coppia, di per se stessa parlante, Giovanni e Battista, fino a comprendere Ciro, il figlio/*kýrios* di Episcopo, e forse lo stesso Wanzer, con un nome significativamente doppio, in cui all'aulico Giulio si affianca un cognome che, con assonanza non si sa quanto voluta, rimanda a *die Wanze*, 'la cimice', intesa gergalmente anche come 'uomo ributtante'. Sebbene non sia il caso di insistere troppo, data la diffusione del cognome in area centro-meridionale, val però la pena di ricordare che 'Episcopo' etimologicamente è colui che 'guarda verso', a sottolineare la passività di un personaggio che pare osservare piuttosto che vivere la sua vicenda.

Presentimento, chiaroveggenza, vista interiore... Parole! Parole! Io ho letto nei libri. (1039)

Ginevra è per Giovanni un destino piuttosto che un amore, a cui deve immolarsi, ed è, alla fine della quarta pericope, lo stesso Wanzer, nella sua qualità di carnefice mitologico, a consegnare Episcopo alla sua carnefice fattuale, con la farsa, abilmente giocata fra Wanzer stesso e il suo doppio Doberti, che obbliga Episcopo a un matrimonio di facciata con la ragazza:

Allora Filippo Doberti fa una proposta buffonesca.

– Cari miei, non c'è altro scioglimento che questo. Uno di noi la sposa... per conto degli altri.

Non dice precisamente così. Dice la parola brutale, indica l'atto la funzione degli altri.

– Ai vóti! Ai vóti! Bisogna eleggere il marito.

Wanzer grida:

– Episcopo!

– Ditta Episcopo e C.

(1042)

A questo punto i contorni della vicenda che seguirà sono chiaramente definiti e chiaramente definito, con una crudezza inequivocabile e irriferribile, è anche il ruolo di Episcopo e degli altri. La vicenda può avere inizio, ma perché la macchina diegetica dell'*Episcopo* inizi veramente a funzionare è necessario che il carnefice simbolico, Wanzer, abbandoni la scena. È ciò che accade nella quinta pericope narrativa, su cui non ci si soffermerà: basti qui solo dire che fissa indelebilmente il grado di abiezione della relazione Wanzer/Episcopo, facendo del primo un ladro e del secondo un imbecille incapace di rifiutarsi a qualsiasi bassezza.¹⁷ L'uscita di Wanzer segna anche la fine della complessa mossa incipitaria dell'*Episcopo*; parallelamente, il suo ritorno marca l'inizio del movimento di explicit, come si dirà nei successivi paragrafi.

17 «– E tu? – mi gridò uno dei feroci – E tu non parli? Non eri il domestico di Wanzer, tu? Non gli hai portate le valige alla stazione? | Un altro mi disse: – Sei stato marcato in fronte da un ladro. Farai carriera. | E un altro: – Al servizio di chi ti metti, ora? Passi alla questura? | Così mi insultavano, per il piacere di farmi male, perché mi sapevano vile» (d'Annunzio 1988, 1044). Si tratta delle reazioni che i conoscenti che frequentano la stessa pensione in cui cenavano Episcopo e Wanzer hanno verso il protagonista alla notizia della fuga di Wanzer resosi colpevole di furto.

4 Il crollo dell'ordine: struttura dell'explicit dell'*Episcopo*

Vi è fra l'explicit del *Giovanni Episcopo* e il suo incipit una simmetria pressoché perfetta: come il secondo procede con un movimento crescente che va dal momento istitutivo in apertura, alla messa in moto della diegesi, il secondo obbedisce a una logica di ricapitolazione, che inizia con un moto di avvicinamento verso l'acme tragica della vicenda, passa per la sua rappresentazione ellittica, e finisce col venir meno di quella dialettica fra narratario e voce narrante che aveva reso possibile la storia.

A questa simmetria strutturale, però, fa da contraltare una narrazione che, ben lungi dal chiarire almeno i fatti, lascia il lettore in sospeso rispetto all'intera vicenda e al suo senso. L'explicit dell'*Episcopo*, infatti, è una sparizione piuttosto che una soluzione. Sparizione reale per quanto riguarda Ginevra, che dopo essere stata picchiata da Wanzer abbandona la casa coniugale per recarsi dalla sorella a Tivoli, senza più riapparire, e sparizione traslata per quanto riguarda i tre personaggi che costituiscono il centro simbolico dell'*Episcopo*: lo stesso Episcopo, Wanzer e Ciro. L'evento centrale della storia dell'*Episcopo*, strettamente connesso con la reale relazione che lega i tre, resta nascosto dietro un cono d'ombra impenetrabile. L'*Episcopo* è insomma un testo frustrato, o meglio costruito intorno alla frustrazione ermeneutica del lettore, che viene messo nell'impossibilità di capire gli eventi.¹⁸

In sintesi, l'explicit dell'*Episcopo* è la definitiva sanzione di quella mancanza di controllo del narratore sulla sua narrazione, e la riprova dell'indipendenza di questa.

Ma procediamo con ordine: anche la soglia finale dell'*Episcopo* occupa uno spazio abbastanza largo, posto che si estende per le quattro pericopi finali, dalla dodicesima alla quindicesima – assumendo, per le ragioni che si diranno, che quest'ultima sia costituita dai cinque frammenti narrativi che chiudono il testo – a queste quattro andrebbe aggiunta anche l'undicesima pericope, o almeno la sua parte finale, con cui si chiude il racconto degli anni del matrimonio di Episcopo.

4.1 Avvicinandosi alla fine: sul cronotopo dell'*Episcopo*

L'explicit dell'*Episcopo* è messo in moto dalla concomitante azione della chiusa dell'undicesima pericope narrativa, in cui viene raccontata la morte di Battista e dell'apertura della dodicesima, nella quale è raccontato il ritorno di Wanzer a Roma e il suo riprendere i rapporti con Episcopo e con Ginevra.

¹⁸ È proprio per questo si era fatto un riferimento al James dei testi brevi, come *The Turn of Screw* o *The Aspern Papers*, che di questi meccanismi di frustrazione è maestro.

Con un ennesimo parallelismo, a riprova di quel meccanismo di diffrazione che presiede a tutta la tessitura dell'*Episcopo*, la dodicesima pericope, con cui ha avvio l'explicit dell'opera, adombra lo svolgersi degli avvenimenti che porteranno alla tragedia finale, così come nella prima pericope di apertura erano adombrati gli eventi dell'intera opera. La pericope iniziale del movimento di explicit funziona come una *mise en abîme* di quel che avverrà di lì a poco, il che non è indifferente considerando la forte ellitticità della chiusa dell'*Episcopo*.

Il momento che demarca il passo dal 'centro' dell'opera alla sua fine è esplicitamente segnalato nel testo, perché, come dicevamo, d'Annunzio costruisce una soglia composita fra la fine dell'undicesima pericope e l'inizio della dodicesima:

Ma basta, basta, Sia pace a quella povera anima.¹⁹ Si tratta, ora, di venire al *punto*. Non bisogna più divagare.

Il destino! – Erano passati dieci anni, dieci anni di vita disperata, dieci secoli d'inferno. E una sera, a tavola, in presenza di Ciro, Ginevra mi disse inaspettatamente:

– Sai? È tornato Wanzer. (D'Annunzio 1988, 1079-80)

La soglia ci dice qualcosa sul kermodeano 'centro' dell'opera: tutto quello che è accaduto fra l'uscita di scena di Wanzer e il suo rientro è 'divagazione'; il tempo di vita di Episcopo va inteso come dilazione in attesa dell'inevitabile, la sua vita matrimoniale è una prefigurazione di quel che deve avvenire, un palcoscenico di ombre che alludono al destino.

Risulta così evidente tutta la complessità di costruzione del cronotopo dell'*Episcopo*. Come è normale nelle finte confessioni o, in genere, nella memorialistica, reale o spuria che sia, la frattura fra il piano dell'adesso, da cui parla la voce narrante, e quello degli eventi e del *flash-back*, determina la selezione dei fatti narrati in funzione dei nuclei tematici utili a definire i tratti salienti della vicenda. Nell'*Episcopo* a complicare le cose interviene la passività della voce narrante, che non è in grado di dare ordine agli eventi determinandone le relazioni temporali. Perciò, la confessione di Episcopo conserva solo la sequenzialità primaria fra i fatti, senza definirne il rapporto.

La narrazione di Episcopo funziona secondo la logica elementare del prima/dopo, senza definire intervalli di tempo, né nessi di causa/effetto, né simultaneità fra gli eventi; ogni aspetto della vita coniugale del protagonista diventa una sorta di quadro, di atto unico, una vicenda particolare, situata in un punto indeterminato della vicenda di Giovanni.

¹⁹ Il riferimento è a Battista, la cui morte è stata appena raccontata. Come sempre i corsivi riproducono quelli del testo originale.

L'unico movimento temporale fortemente marcato dell'*Episcopo* è quello che troviamo indicato in questo passaggio della storia verso la sua fine: sono passati dieci anni, dieci anni di sospensione, di divagazione, durante i quali sono maturate le condizioni necessarie perché quanto era stato iniziato al principio dell'opera possa giungere al suo termine.

Dei dieci anni di matrimonio, l'unica cosa importante è la nascita di Ciro, per il resto possiamo dire che questo tempo è per il personaggio quello in cui matura la sua discesa verso la fine, per l'interprete quello in cui vengono definite le analogie e i simboli utili a comprendere quanto è già stato messo in moto, per l'autore quello semplicemente necessario a definire il suo personaggio.

4.2 Il ritorno di Giulio Wanzer

La fine dell'*Episcopo* procede spedita, le quattro pericopi che la compongono disegnano un ritmo narratologico chiaro: la dodicesima e la quattordicesima sono narrative, la tredicesima e la quindicesima, invece, appartengono all'ordine simbolico della storia. La quindicesima pericope rappresenta il congedo di Episcopo, la sua 'disattivazione', per così dire: il personaggio è rimandato al suo delirio dal venir meno di quel gesto istitutivo, compiuto dal narratario, che gli aveva restituito la facoltà di parola per il tempo necessario al racconto della sua storia.

La tredicesima pericope obbedisce a quella logica di spezzamento della diegesi, per mezzo della quale d'Annunzio atomizza il racconto di Episcopo. Intercalata fra il racconto del ritorno di Wanzer e quello dei fatti che portano allo scioglimento della trama, la pericope crea un effetto dilatorio nella narrazione, grazie al quale d'Annunzio si esime dal compito di definire la relazione fra il ritorno di Wanzer e i fatti raccontati nella penultima pericope del racconto, limitandosi a mostrarla analogicamente.

Il tipo di relazione indiretta che d'Annunzio costruisce, in questo modo, fra le due pericopi narrative dell'explicit, la dodicesima e la quattordicesima, rappresenta una forma di strutturazione all'opera in tutto l'*Episcopo*. Come ormai è chiaro, l'istituzione delle due linee di scrittura fra loro alternantesi ha la funzione di evitare la costruzione di una trama che imponga una luce interpretativa agli eventi, conservando così alla storia di Episcopo tutta la sua ermeticità.

La scelta di ridurre l'articolazione narratologica dell'opera al suo minimo – si dovrebbe, nel caso dell'*Episcopo*, parlare di una vera e propria 'trama di servizio' – e la conseguente convenzionalità di molta parte del materiale narrativo, obbediscono perciò a quella necessità di conservare tutta la potenza del 'fatto', qualunque esso sia, cui tutto il tessuto dell'opera porta.

Per comprendere la natura di quest'evento, bisogna analizzare più da vicino il ritorno di Giulio Wanzer.

La pericope vede sulla scena Ginevra, Ciro, Giovanni e Wanzer; la narrazione si divide in cinque tempi: l'annuncio del ritorno di Wanzer, la visita di Wanzer a casa degli Episcopo, *l'a parte* fra Giovanni e il figlio nella camera di quest'ultimo, il congedo di Wanzer e l'uscita di Episcopo per procurargli una carrozza, il rientro precipitoso di Episcopo. Tutti i fatti si svolgono nell'arco temporale di una sola serata.

La vera e propria partizione da atto unico teatrale che d'Annunzio conferisce a questo passaggio ha come scopo quello di stabilire una progressione che è, allo stesso tempo, fattuale e simbolica. La pericope descrive il ritorno di Episcopo sotto il dominio di Wanzer, ribaltando il movimento con cui, alla fine dell'incipit Wanzer aveva offerto Episcopo a Ginevra: qui è la moglie a restituire il marito al suo antico 'padrone'.

Il ristabilimento della relazione Wanzer/Episcopo comporta anche l'affiorare di quella complicità fra la moglie e l'amico di Giovanni, che nell'incipit era rimasta allusa al di sotto del riferimento costante alla sensualità di Ginevra e all'appetito di Wanzer: Ginevra diventa apertamente l'amante di Wanzer.

A far saltare la simmetria perfetta fra fine dell'inizio e inizio della fine è, però, la presenza di Ciro, che viene segnalata fin da subito, la notizia del ritorno di Wanzer è infatti data da Ginevra «in presenza di Ciro» (d'Annunzio 1988, 1079).

È, perciò, pienamente comprensibile che l'annientamento simbolico del padre da parte della madre davanti agli occhi del figlio abbia luogo prima dell'ingresso di Wanzer:²⁰

– Te ne sei dimenticato di Wanzer? E pure, ti ha lasciato in fronte un bel ricordo...

Allora anche gli occhi di Ciro si fissarono su la mia cicatrice. E io gli lessi in volto le domande ch'egli avrebbe voluto rivolgermi. Avrebbe voluto chiedermi:

– Come? Non mi raccontasti una volta che t'eri ferito cadendo? Perché mentisti? E chi è quest'uomo che t'ha sfregiato.

Ma riabbassò gli occhi, e tacque. (1080)

Il tentativo è quello di isolare la solidarietà fra padre e figlio per restituire il padre alla sua posizione di sottoposto e vittima. È, però, interessante la funzione dello sguardo di Ciro, che sarà ribadita poche righe dopo: «Ciro di tratto in tratto mi gittava uno sguardo; *ed io sentivo che egli mi sentiva soffrire*» (1080). Gli occhi di Ciro, che

20 Il riferimento è a d'Annunzio (1988, 1035-6). Episcopo ha la fantasia di attribuire la sua ferita a uno scontro in duello (1045).

resistono a chiudersi anche dopo la morte, hanno infatti la capacità di scorgere la verità: Ciro 'vede' realmente suo padre, quindi comprende la portata degli eventi che si preparano.

Quello che per Ginevra è un tentativo di sottrarre a Giovanni la sua autorità simbolica di padre, diventa agli occhi di Ciro una conferma di quell'autorità: Episcopo è il padre che permetterà il sacrificio del figlio. In questo senso è notevolmente interessante il breve intermezzo che separa la cena di famiglia dall'ingresso di Wanzer; Episcopo, riconsiderando gli eventi di quella serata, dice:

E persi d'un tratto il senso della realtà, e fui circondato da quell'*atmosfera isolante* di cui vi ho già discusso una volta, e riebbi profondissimo il *sentimento dell'anteriorità di ciò che accadeva e stava per accadere*. Mi comprendete? Credevo ancora di assistere alla ripetizione inevitabile d'una serie di avvenimenti già avvenuti, Erano *nuove* le parole di Ginevra? Era *nuova* quell'ansietà dell'attesa? Era *nuovo* quel malessere che mi davano gli occhi di mio figlio, rivolti troppo spesso, involontariamente forse, alla mia fronte, a questa maledetta cicatrice? *Nulla era nuovo*. (1081)

Come all'inizio dell'*Episcopo*,²¹ anche qui la voce del narratore fa riferimento a una capacità di presentire, di pre-vedere cose grazie a una specie di delirio, che si esprime come *déjà-vu*.

Contemporanea alla scrittura dell'*Episcopo*, è l'indagine, sia psicologica che filosofica, sulla natura del *déjà-vu* e della ripetizione; sebbene in questa sede non si tratti di stabilire una relazione provata fra le pagine dannunziane e quegli studi, va però detto che il senso di ripetizione cui si riferisce Episcopo ha a che vedere con quella profonda angoscia dell'esistere che il dibattito contemporaneo su *déjà-vu* definisce;²² ed è sulle tracce di quell'angoscia che diviene possibile tracciare una linea ermeneutica. Perché a questo punto preci-

21 «Prima, mi ricordo, quando ero a stomaco vuoto, avevo una specie di delirio leggero, tanto strano. Pareva che vaneggiassi: vedevo delle cose» (d'Annunzio 1988, 1034).

22 Quindi nulla a che vedere con l'eterno ritorno nietzschiano, piuttosto un legame al campo della ripetizione come angoscia di derivazione kierkegaardiana (mentre si veda la matrice nietzschiana *sui generis* dell'*Innocente*, cf. Oddo De Stefanis 1986). È non solo probabile, ma quasi certo, che d'Annunzio avesse, almeno di seconda mano, un'informazione sulle teorie del *déjà-vu* in area francese, quindi Taine, Binet, Dugas, Lalande, gli ultimi tre interverranno nel dibattito sul tema che, a partire dal 1893, due anni dopo la pubblicazione dell'*Episcopo*, inizierà sulle pagine della *Revue philosophique de la France e de l'Étranger* (Bodei 2006, 56-62). Non si può neppure escludere che a d'Annunzio sia giunta un'eco dal coevo pragmatismo italiano, che discuteva in quegli anni i *Principles of Psychology* di W. James. Certo, l'argomento è nell'aria in Italia (basterebbe citare Pirandello): si consideri solo il seguente passaggio da *Decadenza* di Luigi Gualdo, di appena un anno successivo all'*Episcopo*: «E d'un tratto ebbe, in modo vivissimo, quella impressione che tutti abbiamo qualche volta provato, di ricordarsi improvvisamente, luminosamente, d'aver già *vissuto* un momento identico. La sua prima visita a Silvia» (Gualdo 1981, 89).

so della storia Episcopo esprime un senso di ripetizione così intenso? Perché in quest'unico punto di tutto il testo gli assi diegetico e simbolico convergono intersecandosi fra loro?

La risposta dipende dal prosieguo del testo: subito dopo le parole con cui Episcopo esprime il senso di ripetizione che prova davanti agli eventi che stanno per accadere, reduplicando così nel tempo della narrazione la stessa situazione di *déjà-vu* provata nel momento in cui gli eventi accaddero, assistiamo al rientro in scena di Wanzer e all'immediato riavvicinamento fra questi e Ginevra.

Il riannodarsi della relazione Ginevra/Wanzer passa attraverso la determinazione di una dura opposizione fra Wanzer stesso e Ciro, che si risolve in una scena di sacrificio traslato dello stesso figlio di Episcopo:

– Ti somiglia abbastanza, questo figliuolo – seguì colui [*scil.* Wanzer]. – Somiglia più a te che alla madre.

E stese la mano per accarezzargli i capelli. Ma Ciro diede un guizzo, evitò quella mano con una mossa del capo così fiera e così violenta che Wanzer rimase interdetto.

– Tieni! – gridò la madre – Screanzato!

Lo schiaffo risonò forte. (1082)

La somiglianza fra Ciro e il padre, notata immediatamente da Wanzer, unita all'assoluta diversità di comportamento fra i due, che lascia, per l'unica volta, attonito Wanzer e viene sanzionata dallo schiaffo materno, anticipo di quello scontro fisico con Wanzer cui sono destinati sia Ginevra sia Ciro, ci permette di comprendere la natura della ripetizione paventata da Episcopo.

A ripetersi sarà, ancora una volta, la liturgia vuota del sacrificio, ancora una volta Episcopo, acclive alla sua natura di *hostia*, sacrificherà la sua parte migliore, l'unica che abbia la capacità di opporsi, alla negatività assoluta rappresentata da Wanzer per il solo fatto che questa è abbastanza forte da imporre il sacrificio. Episcopo lascerà che gli eventi arrivino laddove è ormai chiaro che debbano giungere, senza essere in grado di proteggere il figlio e sé stesso.

Si spiega così *l'a parte* fra padre e figlio quando, lasciando campo libero a Wanzer e a Ginevra, Giovanni accompagna il figlio in camera sua. È una scena in cui domina il silenzio opposto da Ciro alla tenerezza delle cure paterne di un Giovanni che ha svelato tutta la sua debolezza.

Il rifiuto di rispondere agli interrogativi paterni, l'espressione dura, nuova in Ciro, e quel rimprovero implicitamente rivolto al padre senza però esplicitarlo: «– Papà, papà – rompe egli all'improvviso, afferrandomi alle tempie. E aveva nella bocca la domanda angosciata. | – Ma parla, dunque! Ma parla! – io lo supplicai, ancora là ai suoi piedi» (1083), indicano che Ciro è conscio del suo destino.

A rimarcare il lutto che incombe su *Ciro* è l'irruzione di un «grido acutissimo, lacerante» nel silenzio della stanza; quel grido, che sembra ai due «di una persona assassinata» (1084) è, in realtà, l'urlo di una partoriente. Le circostanze della nascita di *Ciro*, richiamate dal grido della partoriente (1075-6) sono così riconnesse al suo omicidio.

La parte fra padre e figlio si conclude con una vera e propria convocazione di *Giovanni* da parte di *Ginevra*, che spedisce il marito a cercare una vettura pubblica per *Wanzer*. *Giovanni* accetta il suo ruolo di subalterno: «Crudeltà inconcepibile. Ma che dovevo fare? Rifiutarmi? Cominciare proprio in quel momento una ribellione? Avrei potuto dire: – Mi sento male. – In vece tacqui; presi il cappello, presi un ombrello, e uscii» (1085), ma viene richiamato indietro prima dal senso «reale» di una risata, poi da alcuni rumori, che lo inducono a rifare di corsa le scale, eludere le domande della moglie, e precipitarsi in camera del figlio, per verificare se *Ciro* lo abbia cercato.

La pericope si chiude con una considerazione del bambino riguardato a *Wanzer*: «Non se n'è andato ancora» (1086).

L'accettazione del vassallaggio seguita dall'immediato rientro in casa per precipitarsi dal figlio prefigurano la dialettica dell'ultimo movimento narrativo dell'*Episcopo* in cui il ritorno del protagonista verso la sua abitazione si trasformerà in un vero e proprio calvario verso il precipizio dell'inevitabile.

4.3 Il crollo dell'ordine simbolico e l'emergere della brutalità

Passata la tredicesima pericope, che rallenta la narrazione degli eventi dilazionandola, in maniera da rendere ancor più intenso e pressante quel senso di ripetizione, di predestinazione che aleggia sulla vicenda, la storia dell'*Episcopo* trova il suo scioglimento nella penultima pericope, con cui si chiude il racconto dei fatti.

I personaggi sono gli stessi quattro della dodicesima pericope, con cui quest'ultima ha un forte rapporto analogico, anche se *Ginevra* non appare direttamente nell'azione, ma è prima protagonista della narrazione con cui *Ciro* racconta al padre il pestaggio cui l'ha sottoposta *Wanzer*, e quindi oggetto della ricerca degli altri tre.

A differenza della dodicesima pericope, la cui struttura quadripartita ricordava la rappresentazione teatrale piuttosto che il racconto, questa presenta una struttura tripartita tipicamente narrativa con un inizio, che ci presenta *Giovanni* al lavoro nel retrobottega di una drogheria raggiunto dal figlio venuto a raccontargli la violenza di *Wanzer* contro *Ginevra*; un centro, coincidente col percorso di padre e figlio dalla bottega a casa; e una fine, in cui assistiamo alla constatazione dell'assenza di *Ginevra* dalla casa maritale, al malore di *Ciro*, al ritorno di *Wanzer* e alla scena finale del confronto fisico fra i tre protagonisti: *Giovanni*, *Wanzer* e *Ciro*.

La tripartizione strutturale corrisponde a una ben precisa segmentazione spaziale, grazie alla quale passiamo dallo spazio estraneo della bottega a quello familiare della casa grazie all'attraversamento di uno spazio aperto neutrale, ma l'aspetto interessante di questa logica spaziale è l'inversione di senso che l'opposizione estraneo/familiare subisce, poiché lo spazio ostile è quello casalingo, e il passaggio dall'interno estraneo all'interno familiare definisce un *climax* di crescente ostilità.²³

La pericope si apre, in un lento pomeriggio romano, nel retrobottega di una drogheria con Episcopo intento ad aggiornare i libri contabili, mentre vicino, sui sacchi di spezie che occupano il piccolo magazzino, dorme un garzone. La scena in ombra è però illuminata: «Da uno spiraglio» dal quale «sopra il mio capo scendeva *la striscia di sole*» (1088). L'uso dell'articolo determinativo rimanda al valore luttuoso che la luce solare ha nell'*Episcopo*: secondo il racconto di Giovanni, infatti, la luce solare è legata alla morte della sorella di Episcopo, ultimo legame di questi con la famiglia d'origine; il fatto che la perdita della sorella sia avvolta di luce spiega la ragione per cui l'illuminazione solare rappresenti per Episcopo un segno mortifero (cf. 1072-3).

A pendere sopra il capo di Giovanni è un destino di morte, verso il quale viene a chiamarlo *Ciro*, che impone al padre di allontanarsi dalla bottega e seguirlo senza spiegargli il perché: «– Vieni, papà, vieni. | – Ma che è successo? | – Vieni, vieni con me. | Aveva la voce rauca ma risoluta. | Io lasciai là tutto, dicendo: | – Tornerò fra poco. | E uscii con lui, sconvolto, vacillando su le gambe che mi si piegavano» (1089).

Solo una volta che i due sono nel «lago di fuoco bianco» (1089) della Via del Tritone, diretti verso casa, *Ciro* spiega al padre la ragione della sua venuta, raccontando l'aggressione di *Wanzer* alla madre, avvenuta alla presenza del bambino che si avventa sull'uomo per difendere *Ginevra*.

Torna, nel racconto di *Ciro*, il riferimento al registro sottaciuto, osceno, già usato da *Doberti* al momento della farsa matrimoniale con cui vengono stabilite le nozze fra *Giovanni* e *Ginevra*. Quel registro, ellitticamente escluso dalla narrazione, pur aleggiandovi sempre, è chiaramente evocato nel racconto di *Ciro*, è, anzi, la prima cosa che il racconto evoca:

– L'ho veduto io – riprese – Dalla mia camera ho sentito che gridavano; ho sentito le parole... *Wanzer* l'ha coperta di vituperii, l'ha chiamata con tutti i nomi... Intendi? E io l'ho veduto quando le si è gettato addosso con le mani alzate, urlando... «Prendi! Prendi! Prendi!» Su la faccia, sul petto, su le spalle, da per tutto, ma for-

23 Non sarebbe fuor di luogo parlare di una narrazione dell'*Unheimliche*, se il riferimento al ben noto concetto freudiano non ci portasse troppo fuori strada.

te, ma forte... «Prendi! Prendi!» E la chiamava con tutti i nomi...
Ah, tu li sai. (1089)

L'affioramento del registro osceno, proprio di Wanzer e Ginevra, ma condiviso anche da Episcopo, come la chiusa della battuta di Ciro svela, segna il venir meno di ogni regime simbolico svelando un concreto, che non può più essere nascosto dietro le pretese di affetto di Episcopo, o la mitizzazione delle figure parentali: Ciro è destinato a soccombere al regime della violenza di cui sono egualmente correi Wanzer ed Episcopo.

Da qui il patimento fisico del bambino, che è letteralmente distrutto dal racconto della violenza subita dalla madre. Episcopo, trascinato dal figlio, cerca di usare la debolezza di questi per ritardare il momento del rientro a casa: «Férmati, férmati un poco, Ciro! Fermiamoci un poco qui, all'ombra. Tu non ne puoi più» (1090). Il figlio però rifiuta, trascinando il padre verso casa per impedire la fuga materna verso Tivoli:

Bisogna arrivare in tempo. La lascerai partire tu?

Egli si soffermò, soltanto per guardarmi bene in faccia per ottenere la mia risposta. Io balbettai.

– No... no...

– E *lui* lo lascerai rientrare in casa? Non gli dirai nulla? Non gli farai nulla?

Io non risposi. Ed egli non s'accorse che stavo per morire di vergogna e di dolore. Non s'accorse, perché dopo un intervallo di silenzio, mi gridò all'improvviso, con una voce diversa da quella di prima, tremante d'una commozione profonda.

– Papà, papà, tu non hai paura... tu non hai paura di *lui*; è vero? Io balbettai:

– No... no... (1090-1)

Il disperato tentativo di salvare quell'unità familiare che rappresenterebbe l'unica salvezza per Ciro, rendendo effettivo un ordine simbolico che impedirebbe a «*lui*» di spezzare quei legami della genitorialità da cui il figlio risulterebbe protetto, è in realtà già fuori tempo: all'arrivo dei due la casa è vuota, Ginevra si è già eclissata, e in questo vuoto la nudità di Ciro è chiara.

Risuona la domanda di Ciro: «– Già partita – disse Ciro – *Che farai?*» (1091); nell'assenza definitiva della madre, il padre e il figlio sono l'uno davanti all'altro senza possibilità di mediazione e di nascondimento: il legame di paternità, esposto in tutta la sua nudità, è descritto con la stessa domanda di Isacco ad Abramo.²⁴

²⁴ «Dixit Isaac Abrhamae patri suo 'Pater mi'. Ille respondit: 'Quid vis, fili?' 'Ecce, inquit ignis et ligna: ubi est victima holocausti?'» (*Gen.* 22,8). La domanda di Isacco

Davanti alle sedie reverse della sala, indizio dell'avvenuta violenza, però Ciro sviene, ed Episcopo lo porta in camera sua accudendolo con un affetto sollecito ma chiaramente intaccato dalla viltà del personaggio, che, invece di agire, si macchia di un'omissione irreparabile:

Secondo le indicazioni di Ciro, io non dovevo lasciarlo rientrare, gli dovevo dire e gli dovevo fare una qualche cosa. Ebbene, io avrei potuto chiudere la porta da dentro, col chiavistello, Wanzer, non potendo aprire con la chiave, avrebbe tirato il campanello, avrebbe strepitato, furiosamente. E *allora?*

Noi aspettammo. (1093)

Episcopo, appunto, omette: omette di chiudere la porta per paura di dover affrontare la reazione del suo aguzzino, e lascia il figlio solo in camera sua, abbandonandolo così a quel destino a cui lui, Episcopo, ha permesso di entrare.

5 Conclusioni: ellissi di un assassinio

La fine dell'*Episcopo* va considerata in tutta la sua portata, perciò è necessario citarla quasi per esteso, a partire dalla fine della quattordicesima pericope dell'opera:²⁵

La cucina era attigua alla saletta d'ingresso. Mi giunse all'orecchio, distinto, il rumore d'una chiave girata in una serratura. Rimasi impietrito, *nell'impossibilità assoluta di muovermi*. Ma udii aprire la porta, riconobbi il passo di Wanzer.

Costui chiamò:

– Ginevra!

Silenzio, fece altri passi. Di nuovo chiamò:

– Ginevra!

Silenzio. Altri passi. Evidentemente, egli ora cercava per le stanze. *Impossibilità assoluta di muovermi*.

D'improvviso, udii il grido di mio figlio, un grido selvaggio che disciolse immediatamente la mia rigidità. Gli occhi mi corsero a un lungo coltello che luccicava su la madia; e, nel tempo medesimo, la destra mi corse ad afferrarlo, e una forza prodigiosa m'investì il braccio; e mi sentii trasportato su la soglia della stanza di mio figlio, come da un turbine; e vidi mio figlio avviticchiato co-

ad Abramo resta implicita, ma è chiaramente ricavabile dal testo biblico, considerando che sulla scena ci sono solo il padre e il figlio più tutti gli strumenti atti al sacrificio; quindi, Isacco, come Ciro, domanda a suo padre «*Che farai?*».

25 Sull'importanza dell'ellissi in letteratura si veda Gardini 2014.

me una furia felina al gran corpo di Wanzer, e vidi su mio figlio le mani di costui...

Due, tre, quattro volte gli confissi il coltello nella schiena, sino al manico.

Ah signore, per carità, per carità, non mi lasciate solo! Prima di sera, morirò: vi prometto che morirò. Allora ve n'andrete, mi chiuderete gli occhi e ve n'andrete. No, neanche questo vi chiedo: io, io stesso, prima di spirare, li chiuderò.

Vedete la mia mano. Ho toccato quelle palpebre; e s'è ingiallita... Ma io le volevo abbassare, perché *Ciro* ogni tanto si drizzava sul letto e gridava:

– Papà, papà, *mi guarda*.

Ma come poteva fare a guardarlo, se era coperto? I morti guardano a traverso i lenzuoli, forse?

E la palpebra sinistra resisteva, fredda fredda...

[...]

Entrò una rondine...

Lasciate entrare... quella rondine... (1093-5)

Con il rientro di Wanzer e l'eco dei suoi passi in cerca di Ginevra per l'appartamento degli Episcopo, la storia è arrivata al suo culmine e la minima organizzazione del cronotopo, che riduce la temporalità del racconto alla semplice relazione di precedenza, viene meno, tanto che nel passaggio dalla quattordicesima alla quindicesima pericope il lettore perde l'orizzonte, non essendo più in grado di riordinare in sequenza le allusioni di Episcopo, né di capire se, e in quale misura queste siano frutto dello sconvolgimento dell'uomo o una descrizione dell'accaduto.

La quindicesima pericope non conserva neppure la compattezza narrativa delle altre, ma è costituita da quattro momenti testuali, sempre più brevi, fino a giungere al brevissimo frammento che chiude simbolicamente il testo, lasciando definitivamente 'entrare' all'interno delle pagine dell'*Episcopo* quella rondine che era già stata evocata dal cinguettio degli uccelli, nell'assoluta giornata - il Sole, come gli uccelli, sono presagio di morte - in cui Episcopo ricevette la notizia della gravidanza di Ginevra (1072-3).

I quattro frammenti possono essere legittimamente analizzati come una pericope, solo a partire da due considerazioni: tutti sono caratterizzati dallo scivolare di Episcopo verso la dimensione simbolica del delirio, da cui il personaggio era stato emancipato dall'iniziale intervento del narratario. Sono, quindi, tutti frammenti post-narrativi che occupano la breve soglia interposta fra la fine della narrazione dei fatti e la sparizione del protagonista/narratore di questi.

Ma in cosa consiste la vicenda?

La narrazione che Episcopo dà dei fatti è alquanto lacunosa. Dal testo possiamo ricavare incontrovertibilmente le seguenti informazioni: Episcopo rimane immobile fino a che non è troppo tardi; quando ode il grido «selvaggio» del figlio, si risveglia, afferra un coltello a portata di mano, si precipita nella stanza del figlio e vede Ciro avvinghiato al corpo di Wanzer e le mani di quest'ultimo «su mio figlio». A questo punto Episcopo «gli confi[gge] il coltello nella schiena» più volte. Poi sappiamo solo che la mano di Episcopo si è «ingiallita» perché Episcopo ha toccato le palpebre del figlio per abbassarle. A mo' di conclusione Episcopo chiosa chiedendosi come facciano i morti a guardare da sotto i lenzuoli e constata l'impossibilità di chiudere l'occhio sinistro di Ciro.

Da queste informazioni non si riesce a capire come si siano svolti i fatti.

Certo, la prima lettura di superficie, quella che d'Annunzio ci mette davanti semplicemente sfruttando la sequenzialità della scrittura, è quella secondo cui prima Episcopo avrebbe ucciso Wanzer per salvare il figlio, e poi, ma in un 'dopo' non meglio specificabile cronologicamente, Ciro sarebbe morto nel corso di un delirio, se sia stato breve o lungo è impossibile dire, durante il quale il bambino avrebbe avuto l'allucinazione di essere guardato dal cadavere di Wanzer.

Le incongruenze di questa versione sono però troppe, e non tengono conto di due cose: lo stato d'animo di Episcopo sia nel momento in cui accadono i fatti sia nel momento in cui la voce narrante parla e il salto di linea che comporta il passaggio dalla penultima all'ultima pericope dell'*Episcopo*.

L'ultima pericope si apre con la stessa invocazione diretta con cui si era aperto l'*Episcopo*, l'allocuzione cioè a quel «Signore» che rappresenta il riferimento vuoto a un narratario esterno all'opera, ma la situazione qui è invertita: mentre all'inizio Episcopo parla per rispondere all'ingiunzione di raccontare, qui lo fa per supplicare il «Signore» perché questi non se ne vada, ma lo assista fino alla sua morte ormai vicina.

Episcopo a questo punto non ha più nulla da offrire al narratario, al lettore, al confessore, poiché veramente tutto è compiuto, il fatto è stato detto, quindi quel referente che lo aveva restituito all'ordine del discorso, mantenendo costantemente Giovanni entro i limiti della storia che doveva attraverso di lui raccontarsi, può e deve a questo punto lasciarlo andare. La morte di Episcopo è anche una morte narrativa: al di fuori degli eventi della storia che lo ha coinvolto, Episcopo non ha più ragion d'essere.

Quel che Episcopo dice una volta passata questa soglia non appartiene più all'ordine della diegesi, ma a quello del simbolico, in cui il piano fattuale viene meno, perso in una serie di simboli allusivi che non si sa se riferire a eventi reali oppure a stati allucinatori. Ciro, il

«giglio» privo di sangue, in contrapposizione all'altro cadavere, che invece contiene un «mare di sangue» (1094-5), come e quando è morto? Il *Ciro* cui *Episcopo* deve chiudere assolutamente gli occhi è un vivente o un fantasma?

- a. Queste domande ci rimandano allo stato d'animo di *Episcopo* al momento dell'assassinio: *Giovanni* è immerso in una *trance* che non gli permette di testimoniare né a favore né contro di sé, è «trasportato» da una «forza prodigiosa» a brandire il coltello, contro *Wanzer*? Certamente. Ma solo contro *Wanzer*? Il testo dice: «Due, tre, quattro volte gli confissi il coltello nella schiena...», ma chi è il referente di questo dativo? «Gli», a lui, chi? Perché *Ciro* muore? Chi lo uccide? In fin dei conti il testo si limita a dire che *Wanzer* aveva le mani su *Ciro*, il quale gli si era «avvicchiato con una furia felina». Ma, della morte di *Ciro* non ci viene detto alcunché e nulla possiamo venire a saperne dal testo.

È questa l'ellissi fondamentale, mostrata solo a conclusione dell'intera vicenda, su cui tutto l'*Episcopo* è costruito: l'impossibilità di comprendere le cause dirette della morte del bambino, che riverbera su tutti i personaggi dell'opera, così che ognuno di loro diviene, in qualche misura, partecipe della colpa di quest'uccisione, ognuno diventa una diffrazione dell'assassino di *Ciro*, che è, non a caso l'unico personaggio che si sottrae alla logica della reduplicazione e dell'ombra.

È il fascino di quest'ellisse narrativa che d'Annunzio potenzia nella maniera più forte facendo di *Episcopo*, il supposto narratore, un elemento assolutamente passivo, che, proprio con la sua passività, permette che la storia proceda fino al suo *climax* finale.

Il *Giovanni Episcopo* racconta l'antica storia del generato ucciso dal generatore, dell'infanticidio per mano dei genitori, del reciproco terrore dei padri verso i figli e dei figli verso i padri, ma lo fa da un punto di vista puramente fattuale: d'Annunzio astrae il tema da tutti i suoi portati mitici, filosofici, religiosi e lo fa semplicemente 'funzionare'. Il *Giovanni Episcopo* nega qualsiasi spiegazione, anche quella più elementare che consiste nell'indicare il 'colpevole' del misfatto, veramente, quindi, siamo davanti a un 'documento': il 'documento' di qualcosa che accade e che impone il suo accadere muto alla nostra attenzione, sfidando la nostra capacità di parola.

Bibliografia

- Andreoli, A. (1988). «Note al *Giovanni Episcopo*». D'Annunzio, G., *Prose di romanzi*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1348-9. I Meridiani.
- Andreoli, E. (1989). «D'Annunzio e il romanzo europeo di fine secolo». Valesio, P. (a cura di), *D'Annunzio a Yale*. Gardone: Fondazione il Vittoriale degli Italiani, 85-92.
- Bàrberi Squarotti, G. (1982). *Invito alla lettura di d'Annunzio*. Milano: Mursia.
- Bibliorum sanctorum. Nova vulgata editio. Editio typica altera* (1998). Roma: Libreria Editrice Vaticana.
- Bodei, R. (2006). *Piramidi di tempo. Storie e teorie del déjà vu*. Bologna: il Mulino.
- D'Annunzio, G. (1988). *Prose di romanzi*, vol. 1. A cura di A. Andreoli e N. Lorenzini. Milano: Mondadori. I Meridiani. [Il *Giovanni Episcopo* si legge alle pp. 1023-95].
- De Michelis, E. (1972). «Dostoevskij nella letteratura italiana». *Lettere italiane*, 24(2), 177-201.
- Danelon, F. (2016). «Abissi e orrori coniugali nella narrativa dannunziana: *Giovanni Episcopo* e *L'Innocente*». Gibellini, C. (a cura di), *'Io ho quel che ho donato' = Convegno di studi su Gabriele d'Annunzio nel 150° della nascita* (Verona, 20-21 marzo 2013). Prefazione di R. Bertazzoli. Bologna: CLUEB, 209-32.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1994). *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University Norton Lectures (1992-1993)*. Milano: Bompiani.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London; New York: Routledge.
- Gardini, N. (2014). *Lacuna. Saggio sul non detto*. Torino: Einaudi.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions de Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions de Seuil.
- Giammarco, M. (2005). *La parola tramata*. Roma: Carocci.
- Giovannetti, P. [2012] [2018]. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci.
- Goudet, J. (1976). *D'Annunzio romanziere*. Firenze: Olschki.
- Gualdo, L. (1981). *Decadenza*. Milano: Mondadori.
- Kermode, F. (2000). *The Sense Of An Ending*. Oxford: Oxford University Press.
- Lombardi, E. (2006). «Scar Narrative – Sore Narrative. The Liquidation of Realism in D'Annunzio's *Giovanni Episcopo* and *L'Innocente*». *Quaderni d'italianistica*, 27(2), 107-38.
- Mauro, C. (2012). «*Giovanni Episcopo* e la ripetizione come destino». Lambert, E. et al. (a cura di), *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi*. Avellino: Edizioni Sinestesie, 19-41.
- Maxia, S. (1988). «Un monologo 'alla Dostoevskij' nell'Italia di fine Ottocento». *Le forme e la storia*, n.s., 11(1-2), 172-3.
- Oddo De Stefanis, G. (1986). «*L'Innocente* il mito del superuomo e il mondo della 'trascendenza deviata'». *Forum Italicum*, 20, 83-9.
- Oliva, G. (1997). *L'operosa stagione: Verga, d'Annunzio e altri studi di letteratura postunitaria*. Roma: Bulzoni.
- Porciani, E. (2011). «*Giovanni Episcopo* vs. *Gabriele d'Annunzio*». *La modernità letteraria*, 4, 73-85.
- Pupino, A.R. (2005). *D'Annunzio. Letteratura e vita*. Roma: Salerno.
- Puppa, P. (1990). «*Giovanni Episcopo* e *Mattia Pascal* scrittura del dolore e scrittura sul dolore». *Autografo*, 7, 45-69.

- Raimondi, E. (1988). «Alla ricerca del romanzo 'moderno'». D'Annunzio, G., *Prose di romanzi*, vol. 1. Milano: Mondadori, XIII-XLII. I Meridiani.
- Traina, G. (1992). *Dal Piacere all'Innocente*. Pescara: Edians.
- Tosi, G. (1981). «Incontri di d'Annunzio colla cultura francese (1879-1894)». *Quaderni del Vittoriale*, 29, 5-63.