

Una questione di *genitività*. Per una lettura de *L'empio Enea* di Giuliano Gramigna

Luigi Weber
(Università di Bologna)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – The aim of the essay is to analyze Giuliano Gramigna's fourth novel, *L'empio Enea*, published in 1972, especially its function as a bridge-work between a first phase in the writer's narrative, marked by the productivity of some Marcel Proust heritage, and a second phase, where the Joyce model is mainly influential. The focus is to show how the Joycean magisterium is developed by Gramigna with particular attention to the psychoanalytic-linguistic thought of Jacques Lacan, thoroughly meditated by the author both in non-fiction and in poetic or prose production. Drawing on the latest book by prof. Giorgio Ficara *Il padre sulle spalle* (*The Father on the back*), we also focus on the treatment undergone by the virgilian epic palimpsest, which goes through an anti-heroic and contemporary rewriting.

Keywords – Aeneas; Giuliano Gramigna; Jacques Lacan; James Joyce; late modernist Italian fiction.

Abstract – Il saggio offre uno sguardo analitico sul quarto romanzo di Giuliano Gramigna, *L'empio Enea*, pubblicato nel 1972, e ne ricostruisce la funzione di opera-ponte tra una prima fase nella narrativa dello scrittore, segnata dalla produttività del modello Proust, e una seconda fase dove si afferma maggiormente il modello Joyce, tanto quello di *Ulysses* quanto quello combinatorio di *Finnegans Wake*. Si mostra come il magistero joyciano venga utilizzato da Gramigna con particolare attenzione al pensiero psicoanalitico-linguistico di Jacques Lacan, meditato a fondo dall'autore tanto in forma saggistica quanto in sede di produzione poetica o in prosa. Attingendo al recente studio di Giorgio Ficara *Il padre sulle spalle*, ci si concentra inoltre sul trattamento subito dal palinsesto epico virgiliano che subisce una riscrittura antierica e modernizzata, che passa anche attraverso il rapporto con la *Cognizione del dolore* di Gadda.

Parole chiave – Enea; Giuliano Gramigna; Jacques Lacan; James Joyce; romanzo sperimentale.

Weber, Luigi, *Una questione di 'genitività'. Per una lettura de «L'empio Enea» di Giuliano Gramigna*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 21-33.

luigi.weber@unibo.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24867>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2025 Luigi Weber

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

C'è una colpa, dunque, e una storia che torna a ripetersi, su cui ciascun lettore può inscrivere la propria, colpa e storia, puntualmente incespicando su quella stessa parola disseminata e dispersa: come se raschiando un po' la superficie di quel «proteiform graph» (FW 107.8), potessimo farne lo specchio nel quale rifletterci [...]. Alla base motivazionale di un motto di spirito, su questo Lacan era stato tassativo nel suo quinto seminario (*Les formations de l'inconscient. 1957-1958*), vi è sempre del resto un appello all'Altro come luogo della verifica; e se così è, il *Finnegans Wake* è una macchina di chiamate in causa. Il motto di spirito, insomma, e a maggior ragione il pun, è un gesto solidale che convoca l'Altro che dovrà convalidarlo (col proprio piacere), e in quanto tale è innanzitutto un rapporto essenziale fra due soggetti.¹

1. *L'Altro e lo specchio*

Una diffusa superstizione popolare, le cui remote origini richiederebbero la capacità investigativa del Ginzburg di *Storia notturna* per essere ricostruite, vuole che porti sfortuna disporre uno di fronte all'altro due specchi. Ne esiste poi in particolare una variante più tenebrosa, secondo la quale il fronteggiarsi di superfici riflettenti, che genera da una parte e dall'altra una curva galleria apparentemente infinita di doppi, sarebbe in grado di evocare, allo scoccare della mezzanotte, nientemeno che il demonio, come per il dissigillarsi del più cupo degli orridi, l'inferno stesso. Ma se è vero quel che sostiene Roberto Calasso ne *La letteratura e gli dei*, citando la nota frase di Jung «gli dei sono diventati malattie»², e aggiungendovi «gli dei si manifestano innanzitutto come eventi mentali»³; se è vero, inoltre, che il mondo moderno è ancora un luogo di epifanie come l'antico, con buona probabilità in pieno Novecento l'epifania prodotta dal meccanismo di due specchi a sistema non avrà altra natura che psicanalitica, e il diavolo di cui sopra sarà eminentemente contesto di materiale inconscio. Magari sarà l'Inconscio stesso, personificato e maiuscolato. O la sua più vulgata maschera, teatrale e tragica fin dal nome: Edipo. «È nella dimensione di una sincronia che bisogna situare l'inconscio»⁴, afferma Lacan, e direi che non vi sia più puntuale sincronia di quella data dalla riflessione speculare.

Sebbene non contenga alcun tratto soprannaturale o demonico, *L'empio Enea* di Giuliano Gramigna⁵, che nel 2026 ricompare finalmente nel panorama editoriale italiano per i tipi de Il

¹ G. Frasca, *L'uomo con la macchina da prosa*, Roma, Luca Sossella, 2022, p. 146.

² C.G. Jung, *Opere*, vol. 8, *La dinamica dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 4.

³ R. Calasso, *La letteratura e gli dei*, Milano, Adelphi, 2001, p. 141.

⁴ J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Seminario XI (1964), Torino, Einaudi, 2003, p. 27.

⁵ L'editore romano Il ramo e la foglia aveva già riproposto nel 2023 l'opera precedente di Gramigna, *Marvel ritrovato* (Milano, Rizzoli, 1969), anch'essa fuori catalogo e mai più ristampata, sebbene la critica la considerasse il risultato più alto raggiunto dallo scrittore, quanto meno nell'ambito della narrativa. Chi scrive ritiene modestamente che *L'empio Enea*, sotto diversi punti di vista, non sia da meno. Le citazioni dal romanzo presenti nel saggio verranno proposte con i numeri di pagina dell'ormai imminente ristampa.

ramo e la foglia, dopo la sua prima e unica stampa Rizzoli del 1972⁶, sembra sceneggiare sotto forma romanzesca la suddetta superstizione, giacché i tre elementi fondanti della *folia* – nell'ordine: lo specchio, il raffronto, la notte – sono rintracciabili anche al cuore della *fabula*. Il meccanismo del romanzo funziona in un'estrema economia di spazi e mezzi; si svolge infatti quasi tutto in interni e per gran parte nelle ore notturne, grazie a un semplice ingranaggio: un corridoio. Alle due estremità del quale si trovano rispettivamente la camera di un padre anziano e quella di suo figlio, i quali condividono la voce narrante e la soggettiva, spartendosela un capitolo a testa. Entrambi, a turno, parlano dicendo 'io', mettendo così in crisi una delle norme fondanti del *bon ton* narrativo, ed entrambi parlano soprattutto guardando verso l'Altro-io, da cui inevitabilmente dipendono e di cui partecipano, geneticamente e non solo, uno come fattore l'altro come creatura. Per lo più si incontrano, nelle loro notti inquiete o insonni, in una sorta di *no man's land* che è la stanza da bagno dominata da un grande specchio. Si tratta di due monologhi interiori alternati, tangenti, contrapposti.

Motore della vicenda, evidentemente, è la questione dell'identità. Identità declinata però nella più contraddittoria delle sue accezioni: non l'identità che qualifica, il rassicurante sapere chi si è, dove inizia e dove finisce il proprio essere, bensì la somiglianza perturbante, lo sdoppiamento, l'erosione dei confini tra *Innervelt* e *Umwelt*, l'incapacità di dire davvero cosa sia 'io' e cosa sia 'non io'. «La forma essenziale in cui ci appare inizialmente l'inconscio» – afferma ancora Lacan – «come fenomeno è la discontinuità – discontinuità in cui qualcosa si manifesta come un vacillamento»⁷. E a proposito di *stream of consciousness*, vien da pensare, e non in maniera peregrina, allo specchio che Buck Mulligan mette dinanzi a Stephen Dedalus nell'episodio iniziale di *Ulysses*, un gesto – per non dire dell'oggetto, su cui poi si imposterà la celebre metafora dell'arte irlandese come specchio incrinato di una serva⁸ – che muove il giovane alla domanda angosciosa: «Who chose this face for me?»⁹, 'Chi mi ha dato questa faccia?', e forse questo destino? Chi mi ha chiamato a esistere, chi mi ha fondato come soggetto?

2. L'«affetto» Lacan

La presenza di Lacan qui non è difficile da subodorare, e peraltro gli *Écrits* erano stati pubblicati nel 1966, immediatamente letti e assimilati da Gramigna. Nella legione di passi lacaniani che si potrebbero scegliere a chiosa, a parte il seminale saggio sullo *Stadio dello specchio come formatore dell'io*¹⁰, ne basterà un altro tratto dal Seminario XI, *I quattro concetti fondamentali della*

⁶ La collana era la prestigiosa «La Scala», che aveva accolto negli anni precedenti opere come *Il male oscuro* e *La cosa buffa* di Giuseppe Berto, *La vita agra* e *Aprire il fuoco* di Bianciardi, *Le armi l'amore* di Tadini, *Registrazione di eventi* di Roversi, e lo stesso *Marcel ritrovato*.

⁷ J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit., p. 26.

⁸ «The cracked lookingglass of a servant», cfr. J. Joyce, *Ulysses*, trad. it. di Enrico Terrinoni, edizione con testo a fronte, Milano, Bompiani, 2022, pp. 10-11.

⁹ Ivi, p. 8.

¹⁰ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore dell'io* (1949) in *Scritti*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 67-94.

psicoanalisi (1964): «L'Altro è il luogo in cui si situa la catena del significante che comanda tutto quello che potrà presentificarsi del soggetto»¹¹. E se in qualcuno sorgesse l'obiezione – ragionevole – che quel seminario viene stampato solo nel 1973, cioè a romanzo già scritto ed edito, si potrebbe rispondere con l'utilizzo, a posteriori, certo, ma profondamente sintonico, che Gramigna ne fa nel suo volume di saggi *La menzogna del romanzo*, per esempio nel seguente passo, che muove dalla pagina freudiana della *Traumdeutung* sul sogno del bambino che brucia:

Ma eccoci a chiedere: qual è il desiderio, il desiderio profondo che il racconto ha adempiuto in quanto racconto? Insomma, qual è *il desiderio del racconto*? Quello di essersi svincolato totalmente dal referente, meglio: di aver annullato il proprio referente; di avere – se sia lecito metaforizzare in modo così inurbano – consumato nel proprio fuoco di significanza (ma la macchina, con lapsus saviniano, aveva battuto prima: di sognificanza) il fuoco acceso dalla candela nella stanza vicina? di avere abolito all'infinito, ossia senza mai abolirla completamente, quella *beanza*, quella spaccatura fra narrato e *narranté*? Di cosa brucia il figlio, perché ne bruci anche il padre, e ne bruci il racconto, ossia il racconto emerga nella sua realtà totale? Risponde Lacan proprio riferendosi a questa pagina freudiana: dei peccati del padre; e richiama in campo un testo letterario, ovviamente l'*Amleto*.¹²

L'*Amleto* di Stephan Dedalus, quantomeno, dove il virtuosistico gioco delle tre carte imbastito dal giovane relatore nella National Library of Ireland, e dall'autore dietro di lui, converte il non innocente William Shakespeare nello spettro del padre di Amleto, e Amleto nel figlio del tragediografo, Hamnet, mentre Simon Dedalus e Leopold Bloom danzano a loro volta, senza saperlo, con i loro peccati e le loro virtù intorno a questo figlio renitente o in potenza. In sostanza, *L'empio Enea* si configura come una matura meditazione in forma romanzesca, sospesa in perfetto equilibrio tra Joyce e Lacan, sui modi di presentificazione e insieme di crisi del soggetto, in particolare nella sua relazione fondativa con il padre. Gramigna, già intento da alcuni anni a una lettura sistematica e profonda di Freud, era allora nella miglior disposizione intellettuale possibile rispetto alla comparsa del volume degli *Scritti*. Così si racconta in un'intervista: «Lacan mi ha sconvolto totalmente. Non ero un giovinetto, ero quasi cinquantenne. A quell'età, trovare qualcosa che ti dia la voglia di imparare, conoscere, scoprire, qualcosa che ti aspetta e che tu non conosci, e che assomiglia vagamente allo stato d'animo, alla passione e all'intensità dei tuoi diciotto o vent'anni, beh, è un regalo del cielo o del caso che non si può sottovalutare. Mi ha ridato il senso alla voglia e la necessità di imparare»¹³.

Come non è difficile arguire fin dal titolo del romanzo, dove troviamo sovvertito il *pius Aeneas* dell'*Eneide*, nell'opera si dà l'ennesima versione di un'aspra contesa, il conflitto tra figlio e padre, ma fors'anche un'allegoria della schizofrenia che separa in due parti, non comunicanti

¹¹ ID., *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit., p. 199.

¹² G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 123-124 (corsivi dell'autore). La citazione da Lacan viene appunto dal Seminario XI, p. 35 dell'edizione originale francese (J. Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*, Paris, Seuil, 1973).

¹³ G. Gramigna, intervista rilasciata a Paolo Di Stefano, ora nell'introduzione a G. Gramigna, *Viaggio al termine del Novecento. Il romanzo italiano da Pasolini a Tabucchi*, a cura di P. Di Stefano, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. XI-XXIII: XVIII.

e perfino ostili, una medesima psiche, o della paranoia moderna che ingabbia ogni Sé in una rete di relazioni minacciose con l'esterno. Il Figlio si conquista la qualifica di *empio* rovesciando la cura, l'amorevolezza, la pazienza, e financo il debito della vita stessa che ogni nato deve o dovrebbe riconoscere al suo genitore al tramonto, in rancore, insofferenza, ostilità continuata e gratuita. Nevrotica, per di più, cioè non del tutto messa a fuoco, non argomentata, mossa da un fondo oscuro che non giunge mai alla chiarezza.

Alcuni anni più tardi Gramigna, in un saggio eccezionale intitolato *L'«affetto» Lacan*, ci ha offerto una guida, con la consapevolezza teoretica che lo contraddistingueva, per comprendere il metodo grazie al quale si è personalmente orientato nel labirinto dell'opera e del pensiero lacaniano. In primo luogo, ribadendo la distinzione fra «i due pilastri, non a caso asimmetrici, dei *neurotica* lacaniani: gli *Écrits* e i *Séminaires*»¹⁴. Da una parte il Libro, ossia gli *Scritti*, «dove non è concepibile mutare neppure una iota, appare in qualche modo opera del Super-io, figura “oscena e feroce” [...]. Gli *Écrits* sono il luogo di un discorso che non può essere scalfito, nel suo insieme, sebbene si articoli in grandi momenti dialetticamente dileguantisi l'uno nell'altro, e tutto sommato si propongono come tavole della legge (la legge del padre?)»¹⁵. Dall'altra parte, rispetto a tanta monumentale e autoritaria legiferazione, «i *Séminaires* prendono, a prima vista l'aspetto di un happening, in cui rifluisca *lalalingua* con il suo alto tasso di immaginario e di affettivo, parola ma anche gesto se non addirittura spettacolarizzazione del contatto diretto»¹⁶. Sdoppiamento, sia detto subito, impossibile da sanare o ricongiungere; è una polarità che crea frizione, enigma, richiesta, in una parola: *desiderio*.

Forse il modo meno ingannevole di leggere, studiare, sfruttare Lacan consiste nell'orientarlo in avanti, piuttosto che su ciò che ha detto (o che supponiamo abbia detto), su ciò che manca a quel dire. Non mi riferisco a una mistica facile e banale del *manque*, ma a quegli effetti di residuo cui ho accennato. La parte più vera dell'insegnamento rimane tagliata fuori dalla lettura che si faccia degli scritti e dei seminari; meglio, comincia ad agire nella lettura quando cominciano a demarcarsi quei resti, a mostra che sebbene prodotti coerentemente dalla struttura teorica non quagliano più con essa, la sballano in quanto risolta in un continuo uniforme e fluido.¹⁷

Nella «seducente instabilità» della parola *detta*, nel suo fluire che spesso si complica di bisticci, refusi, paronomasie, lapsus, e che – pur non ammettendolo il francese per decenni – prende a modello il fluire del Liffey come diventa testo nel *Finnegans Wake*, «si annida una forza alchemica, un elemento flogistico che rende il discorso analitico ciò che dovrebbe essere per sua natura. Discorso del desiderio, quel desiderio che ha incalzato Lacan per tutta la vita»¹⁸. Ma prima di slatentizzare il nesso Lacan-Joyce, l'allievo, il lettore-autore, il nevrotico, deve passare da un'altra tappa, quella di Gadda.

¹⁴ ID., *L'«affetto» Lacan*, in *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*, Garzanti, Milano, 1986, pp. 11-24: 16. Si noti il gioco di parole nel titolo tra 'affetto' ed 'effetto'.

¹⁵ Ivi, pp. 16-17.

¹⁶ Ivi, p. 17.

¹⁷ Ivi, p. 19.

¹⁸ Ivi, p. 18.

3. Una «Cognizione del dolore» al tempo del boom

Quarto romanzo di una serie di sette¹⁹, perfetto centro e chiave di volta di una coerente carriera di narratore lunga vari decenni, *L'empio Enea* si desta, come un uomo al risveglio, con tre frasi enigmatiche. Paiono residui di un flusso perduto, orme di un sogno in dissolvenza, avvenimenti linguistici sospesi tra senso e non senso, significanti non connessi da logica e nemmeno da sintassi. Vi sono verbi o nessi mancanti, la struttura è carente:

A quest'ora la Cordigliera comincia. Blu frigidì a disanimarsi a stremare il disordine geologico della notte, e grigi pennacchi si smarriscono e canaloni spolpati a mano a mano. Ma già arde il vicino Ucalegonte.²⁰

Si tratta di indicazioni depistanti: la Cordigliera fa pensare alle Ande, tuttavia poche righe ulteriori basteranno a comprendere che l'ambientazione, come sempre nei libri di Gramigna, è la Milano contemporanea, un'ambientazione che è quasi un personaggio, tanto è rilevante. Una Milano cupa affaccendata ed esaurita, una Milano da tardo boom, parente di quella de *La vita agra* o dei romanzi di Oreste del Buono²¹. La Cordigliera dunque va interpretata come un indice intertestuale, e si dica pure un'attestazione di gaddismo, poiché il Gran Nevrotico Lombardo per primo aveva spostato la sua Lombardia nell'immaginario paese sudamericano, il Maradagàl, della *Cognizione del dolore*. Libro, sia ricordato per inciso, che esce nella sua definitiva versione per gli «Struzzi» Einaudi nel 1970, meno di due anni prima dell'*Empio Enea*. All'interno della *Cognizione* si leggeva anche un frammento cui dava titolo un emistichio virgiliano, curvato in accezione autobiografica dal Gadda: *cui non risere parentes* (*Ecloghe*, IV, 62). Il prelievo era funzionale a introdurre la tematica edipico-matricida del romanzo, dove Gonzalo-Gadda porta in sé come trauma il bambino 'a cui non sorrisero i genitori'. La parola-incantesimo «Cordigliera» non è tessera erudita o allusione colta, bensì auto-iscrizione in un registro e in una genealogia. Si va da un autore implicato a un altro autore implicato, come Gramigna teorizzerà anche per sé, affermando che la materia autobiografica, pulsionalità compresa, sempre reinventata ma sempre riconoscibile, è imprescindibile per chi scrive, e «l'unico autentico continuum è quello romanzo-romanziera come insieme di tutte le sezioni possibili (non numerabili) dell'opera»²².

¹⁹ Nell'ordine: *Un destino inutile* (1958), *L'eterna moglie* (1963), *Marvel ritrovato* (1969), *L'empio Enea* (1972), *Il testo del racconto* (1975), *Il gran trucco* (1978), *La festa del centenario* (1989).

²⁰ G. Gramigna, *L'empio Enea*, Roma, Il ramo e la foglia, 2026, p. 5.

²¹ Penso in particolare a *Per pura ingratitudine* (1961) o *Né vivere né morire* (1963), quelli dove più chiaramente Del Buono innesta le tecniche del *nouveau roman* – di cui era attivo traduttore, peraltro – in uno scenario urbano moderno e cosmopolita ma italiano, cioè milanese, appunto.

²² Cfr. G. Gramigna, *Marvel ritrovato*, cit., p. 207. Si veda anche ID., *La menzogna del romanzo*, dove si legge: «Il romanzo è un rapporto con quell'invenzione verosimile (nel senso manzoniano) che chiameremo personaggio, con la durata temporale, con la società, il costume, la condizione storica, con la cultura, l'ideologia, e soprattutto

Qui siamo a Milano, appunto, e la Cordigliera non indica altro che la chiostra di vette imbiancate visibili da ogni finestra della città, smog permettendo. Da Gadda a Virgilio, dunque, il passo è breve, e si ripete: *Ma già arde il vicino Ucalegonte*. Dopo il titolo, e dopo l'esergo latino che lo segue – «Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae (Virgilio, *Eneide*, II, v. 707)»²³ – questa è la terza volta che il poema si affaccia nel testo, stavolta non rilevato anzi mimetizzato: l'«*Jam proximus ardet Ucalegon*» (*Eneide*, II, 311), detto da Enea quando si accorge che Troia sta bruciando alla vista delle fiamme che avvolgono il palazzo del suo vicino Ucalegonte, uno dei consiglieri di Priamo, diventa parte indistinguibile delle prime righe del romanzo, parola del narratore commista alle altre che le precedono e le seguono.

Ogni riscrittura è uno spostamento, geografico e soprattutto psicanalitico, e *L'empio Enea* non fa eccezione: nel momento stesso in cui ci si offre con una così fitta trama di rimandi all'epica virgiliana, in realtà confonde le carte, come fa l'inconscio con sogni e sintomi. Abbiamo detto che il libro si desta, cioè inizia, *come* un uomo al risveglio, ma la parola chiave qui è *come*, e indica non somiglianza bensì differenza (vale per uno scorciato *come-se*). L'uomo, di cui sapremo presto l'età avanzata e la condizione di padre che convive in uno stesso appartamento con il figlio, non dorme quasi mai, è insonne. Ciò che conta davvero, nell'incipit, è la condizione temporale liminare, l'alba sospesa tra notte e giorno, simbolo di rovesciamento e specularità, come l'infinita catena delle generazioni. Allo stesso modo, il poema destinato a celebrare la gloria di Roma si apre su un disastro, e la luce che illumina la notte in una notte di festa è la luce di fiamme che consumano la grandezza di Troia; in più, chi fa proprie le parole di Enea non è sovrapponibile a Enea. Semmai ad Anchise.

Mi è parsa una singolare coincidenza che quest'anno sia uscito, per Einaudi, un bel libro di Giorgio Ficara intitolato *Il padre sulle spalle*²⁴, opera dedicata ad esplorare, contro il canone della paternità autoritaria, il filone, non meno ricco in letteratura, dei padri deboli e discontinui, evanescenti o caduchi, scomparsi o distratti, delicati e persino materni. Sebbene non vi si faccia menzione di Gramigna, il saggio tutto può servire come viatico a rileggere *L'empio Enea*, uno dei grandi e purtroppo non pochi romanzi del nostro Novecento che abbiamo dimenticato, insieme al suo autore. Ricorda saggiamente Ficara che «tramandare l'eccezionale potenza di questa immagine-chiave per l'Occidente, di un vecchio quasi esiguo e disfatto portato sulle spalle, eppure guida infallibile per il figlio in questo e nell'altro mondo, è fin da principio la posta più alta che Virgilio mette poeticamente in gioco»²⁵. Non lontano da qui si muove Gramigna quando, in una nota autoesegetica proprio sul suo *Enea*, afferma: «gli intermezzi, gli accanimenti mimetico-beffardi sono a carico del figlio, mentre il padre disegna un suo “de

con il linguaggio, *ma è anche un rapporto con colui che lo scrive*. Questo movimento del romanzo verso se stesso non dirò che siano stati i narratori moderni a inventarlo (esso è implicito nella natura del genere) ma certo la loro preoccupazione dominante è stata di portarlo a pieno livello di coscienza» (*La menzogna del romanzo*, cit., p. 9, corsivo mio).

²³ ID., *L'empio Enea*, cit., p. 7.

²⁴ G. Ficara, *Il padre sulle spalle. Debolezza del patriarcato in letteratura*, Torino, Einaudi, 2025.

²⁵ Ivi, p. 7.

senectute” insieme disperato e sereno, una sorta di *fading away*. Da questa arte risuona un som-messo, e accettato, “all’uscita”; o qualcosa dell’evangelico “bisogna che io diminuisca perché lui cresca”²⁶. Difatti, è ancora Ficara che scrive, «Quando muore Anchise, invece di piangere, Enea protesta: come può un padre andarsene di punto in bianco, lasciando il “caro figlio” solo, sulla terra? Il peso portato da Enea sulle spalle, tra mille peripezie, era in effetti, dice Virgilio, *levamen*, cioè sollievo, e la sua improvvisa sottrazione è una pena troppo severa, anche per un eroe»²⁷. E forse è questa una, se pure non l’unica, radice del furore impotente che il co-protagonista di Gramigna, amputato di una prospettiva escatologica, prova verso il padre, il quale è tuttora vivo ma prossimo, inevitabilmente, alla morte, cioè il saperlo mortale, già quasi morto-in-vita, il saperne la finitezza che, al modo di una maledizione o di una profezia, si riverbera su di lui come da uno specchio, ricordandogli la propria. Ma, anche qui, il concetto di debolezza si rovescia nel suo opposto: «Il padre dell’*Empio Enea*, anziché capo del branco, dominatore, mi si presentava quale “padre anale”, debole, malato, cieco come Edipo a Colono, residuo testimoniale dell’Es – e proprio per questo alla fine invincibile»²⁸, spiega Gramigna.

Che poi al centro di tutto stia la morte, tema e tabù per eccellenza, lo dimostra anche l’altra ossessione, pensiero dominante, del Figlio, vale a dire un piano di terrorismo simbolico indirizzato contro il Cimitero Monumentale di Milano, evidente ripresa (e spostamento ironico) dell’intento che aveva mosso verso la ‘capitale morale’ il protagonista de *La vita agra* di Bianciardi, ossia far saltare in aria il ‘torracchione’ della Montecatini per vendicare i minatori di Ribolla²⁹. Ed è, l’esposizione del cosiddetto Progetto, una delle sezioni migliori di un libro scritto letteralmente in stato di grazia, una riflessione sullo spirito materialista, gretto e per così dire ontologicamente capitalista dei milanesi che si manifesterebbe anche nella cura per le proprie tombe, ultimo atto di una volontà di prestigio tutta terrena, attitudine che il protagonista detesta e vorrebbe sfigurare con l’esplosivo.

Ecco, eccoci nel secondo cuore della nostra pazzesca città, il suo decoro di questo e dell’altro mondo, doverose préséances dell’abisso che poi non è abisso ma finisce lì indove ch’hinn i noster vécc e dopotutt ghe voeur, anca per la gent. Sulla soglia batto i piedi per riscaldarmi e come sempre il sangue mi si sgela in un inno di furore. La Grande Necropoli! Il Monumentale! Il Monumento che l’horrida langobardorum gens ha alzato, alza non alla propria sete di immortalità ma alla propria sistemazione nella morte come dire ti sistemo io alla Brown Boveri o all’Enel. Qui a questa gerarchia benpensante, a questa Società del Giardino di là d’Acheronte, a questa platea della Scala post-mortem, galoppavano nel ’29 ma ancora nel ’37 i bei cavalloni del Fusetti con i pennacchi neri e le

²⁶ G. Gramigna, *La mia prosa*, in *Opere e introduzione critica*, Verona, Anterem, 1993, pp. 73-78: 75.

²⁷ G. Ficara, *Il padre sulle spalle*, cit., testo nella bandella di copertina.

²⁸ G. Gramigna, *La mia prosa*, cit., p. 75.

²⁹ Questa citazione-ripresa interna, niente affatto dissimulata, fa parte di una catena di rimandi intertestuali che legano le opere maggiori degli scrittori attivi nella rivista «Quaderni milanesi», attiva tra il 1960 e il 1962 (Del Buono, Bianciardi, La Capria, Tadini, Gramigna) in una sorta di stretto dialogo: a titolo di esempio si può ricordare il celebre passo de *La vita agra* in cui Bianciardi menziona *La narrativa integrale*, parola d’ordine fenomenologica forgiata da Del Buono e adottata da Tadini. Ne *La battaglia soda* e in *Aprire il fuoco* Bianciardi rende Emilio Tadini addirittura personaggio dei suoi plot finto-risorgimentali. Sulla questione, seppur tangenzialmente, si veda L. Weber, «Mettere in evidenza tutte le linee di fuga»: la scrittura visuale di Emilio Tadini, «Finzioni», IV, 8, 2024, pp. 213-225.

mantelle listate d'argento di prima, signorile Libitina condecorata di marmi di Serravezza o del Garda amorosa pensosa inconsolabile con il discreto riverbero di tutti i danari che costò la cripta di famiglia; adesso vi si accede solo con carro elettrico che però, a parte trascurabili rifiniture ad hoc, sembra un'auto di rappresentanza. La Necropoli sta in bocca o in seno alla Metropoli e questa così si scarica l'anima, si mette in pace. I nostri concittadini, sia chiaro, non temono la morte: per convincermi, se non lo sapessi già, basterebbe incamminarmi fra i viali, frammezzo quest'altra foresta di segni solidissimi il cui bisbiglio non è per niente confuso. Non è un gregge è uno zoo furioso di irrocervi, di nefelocentauri, di cavaiformiche ma tutti secondo una milanesissima esorbitanza di proporzioni. Mi rimpinzo anche oggi ingordamente del popolo di qui dentro: maggiori d'esercito coricati anzi colcati in armi con la spada sulla pancia; professori di solfeggio o insegnanti dell'istituto tecnico assorti nella prefettura fra donne da ballo excelsior; altri, bruniani, alla cena delle ceneri, signorilmente desabusés come a Montecatini o Chianciano; di un luogotenente generale residuano solo la spada l'elmo il pennacchio bavabecaris a significarne sufficientemente la dignità terrena; e in folla, come accalcandosi a una fermata di tram o all'uscita della banca Ponti o Vonwiler, alpini zappatori potatori filosofi bambini cani lampade eterne clessidre cercini d'asfodeli palle alfa e omega zenith e nadir bovi con strapponi d'aratro che paiono vivi libri foglie fogli tovaglie eucaristiche faci trombe del giudizio universale angelini angeletti angelotti angeloni ninfe la Berma sulla dormeuse la Speranza la Saggezza il Buon Nome fra la gente lacrime orcioli vasetti passepartout 5 X 15 bronzini barbe l'Inconsolabilità resurrectio ciondoli ciancoli frustoli fronzoli ninnoli e vanitas dabbene.³⁰

In questi e in altri passi, appaltati alla voce irosa e delirante del Figlio, che volta a volta si scaglia con punte di inaudita ferocia misogina contro le donne, il sentimentalismo, l'infanzia, o immagina il deragliare di un elegante party borghese in forme di violenza gratuita e belluina, *L'empio Enea*, altrove capace di momenti introspettivi di grande equilibrio e profondità, squaderna pagine degne, come si vede, del miglior Gadda e del miglior Bianciardi. Compresa l'inventiva linguistica e la forza comica. Come ha puntualmente rilevato Stefano Agosti, non a caso uno dei primi fini lettori di Lacan in Italia, e critico fortemente sintonico con Gramigna, «la leggenda [...] costituisce una delle forme specifiche della nevrosi. La dissoluzione e disintegrazione dell'Io – e conseguentemente della realtà – si manifesta infatti, nel Figlio, come violenta trasposizione del quotidiano nel mitico»³¹.

4. *Da Marcel a James*

Abbiamo di fronte un romanzo che sposta (ancora una volta) il tema del conflitto dall'ambito coniugale, come s'era dato nei tre precedenti dell'autore, a quello genitoriale, e la cui idea genetica s'era affacciata, quasi in embrione, in un passo del *Marcel ritrovato*:

Dopo un mese e oltre duecento pagine eccomi al punto di partenza che però non è affatto il punto di prima: non so qualche cosa d'altro, sono qualche cosa d'altro; comunque non porto più Anchise sulle spalle come un rimorso confuso: io e Anchise ci sovrapponiamo nello specchio del bagno al momento di fare la barba. Ogni vita è questa Nekuia, dice Bruno.³²

³⁰ G. Gramigna, *L'empio Enea*, cit., pp. 57-58.

³¹ S. Agosti, *Profilo di Giuliano Gramigna*, in G. Gramigna, *Opere e introduzione critica*, cit., pp. 81-93: 89.

³² G. Gramigna, *Marcel ritrovato*, cit., p. 246.

Erano già qua, tanto lo specchio quanto la figura di Anchise. Tuttavia tra il *Marcel ritrovato* e *L'empio Enea*, seppur non molto lontani in termini cronologici, e legati da molteplici fili (come tutti i romanzi che costituiscono il macrotesto narrativo di Gramigna), avvengono due svolte di grande momento all'interno della poetica del romanziere. La prima, lo s'è detto, è l'appassionante scoperta di Lacan, letto e studiato ben prima che le sue volgarizzazioni diventassero un tormentone *mainstream* e che si pone come interlocutore primario per Gramigna, sì da dar forma e carattere, anni dopo, a un intero volume di saggi: *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicoanalisi*. La seconda, a ciò connessa, è il deciso cambio di rotta verso una diversa stella polare, vale a dire la sostituzione del 'metodo' Proust con il 'metodo' Joyce, che diventa sempre più evidente, soprattutto con il rarefarsi della componente diegetica a favore di una logica ludico-associativo-combinatoria, nelle prove romanzesche successive, *Il testo del racconto*³³ e *Il gran trucco*³⁴. In anni più recenti Gabriele Frasca ha magistralmente letto tutta l'opera joyciana in connessione proprio con Lacan, nel saggio *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*³⁵, e a lui rimando, ma non va dimenticato che già ne *La menzogna del romanzo* si trovava un capitolo intitolato *Joycense (senso, non senso, deriva)*³⁶ che attinge anche al Seminario sul sintomo del 1975-6³⁷, in gran parte di argomento joyciano³⁸. In particolare, se il metodo-Proust si concentrava sulle strutture narrative, giungendo alla difficilmente superabile complessità del *Marcel ritrovato*, il metodo-Joyce guarda soprattutto alla ricerca linguistica e intraverbale, come la definì Renato Barilli³⁹, cioè a una ricerca che scompone e ricomponne in modi inediti il materiale linguistico, sulla scia dell'estremismo alchemico-linguistico del *Finnegans Wake*.

Tuttavia, prima del *Finnegans* v'era stato *Ulysses*, anch'esso riscrittura dell'epica (omerica, nel caso, non virgiliana), e soprattutto libro edipico e insieme antiedipico quanto nessun altro, congegnato com'è intorno alla relazione tra due sé dell'autore, quello Stephen Dedalus che è figura di Joyce giovane, all'altezza del 16 giugno 1904, e il Leopold Bloom quarantenne che

³³ ID., *Il testo del racconto*, Milano, Rizzoli, Milano, 1975.

³⁴ ID., *Il gran trucco*, Milano, Rizzoli, 1978.

³⁵ Stampato la prima volta nel 2013 per le napoletane Edizioni d'If, poi riedito come G. Frasca, *L'uomo con la macchina da prosa*, cit. *supra* in epigrafe.

³⁶ G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, cit., pp. 143-166.

³⁷ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro XXIII. Il Sintomo*, a cura di Jacques-Alain Miller, Roma, Astrolabio, 2006. Va notato che in quella sezione del suo libro, Gramigna segnala anche l'importanza, quanto meno per la cultura italiana, del saggio su Joyce che Michel Butor pubblica nel primo tomo del suo *Repertoire*, tradotto in italiano dal Saggiatore nel 1961 (M. Butor, *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959*, trad. it. di P. Caruso, Milano, il Saggiatore, 1961).

³⁸ «L'autore irlandese per lo psicanalista francese non era una scoperta tarda, dal momento che vi si era addirittura imbattuto all'epoca della più accesa militanza del circolo joyciano. Era dunque piuttosto l'esito di una lunga fermentazione; e non è pertanto un caso che il quinto seminario, pur non citando mai esplicitamente Joyce, (nominato invero per la prima volta da Lacan all'altezza del ventesimo, *Encore*, del 1972-1973), parrebbe sin nei suoi esempi ripetuti, a partire dal famigerato e per nulla neutro "famillionaire", fin troppo debitore del *Finnegans Wake*, e delle sue modalità di perturbazione della lingua per disinnescarne il portato immaginario», cfr. G. Frasca, *L'uomo con la macchina da prosa*, cit., pp. 146-147.

³⁹ R. Barilli, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Milano, Feltrinelli, 1981.

rappresenta invece il Joyce maturo, e li embrica in un rapporto di pseudo-paternità. È la questione della *genitività*, come la chiama Gramigna con un geniale gioco di parole finnegasiano, mettendo insieme genitore, genitalità, e genitivo («padre di», «figlio di»). Un Edipo paradossale, tutto interno a dinamiche del maschile, dove la figura materna finisce ai margini, tanto nella sonnolenta Molly quanto nella moglie del Figlio ne *L'empio Enea*, nominata con una lettera-simbolo, B, e tuttavia anch'ella incatenata alla questione dello sdoppiamento (che nel suo caso si configura nel rapporto tra le sue vecchie immagini fotografiche, di modella, e la sua realtà attuale). Un ruolo analogo, per certi aspetti, a quello di Dedalus lo ricopre nel romanzo di Gramigna il giovane Oliviero, adolescente cugino di B, inquieto silenzioso e assorto, forse ancora estraneo anche a se stesso, che frequenta il Figlio un po' come Stephen fa con Bloom nelle ultime ore del 16 giugno; e di lui si dice, appunto, che ha «la fortuna di essere figlio senza essere figlio»⁴⁰, una formula pregnante anche per il rapporto di legame ed estraneità che si instaura tra i due protagonisti di *Ulysses*.

«Lacan ha sempre sostenuto che l'ascolto della psicoanalisi si fissa su ciò che viene “detto a metà”, che sta dietro a quanto si dice materialmente, dunque un ascolto che implica il malinteso», ricorda Gramigna alle soglie de *Le forme del desiderio*⁴¹. Ha in mente, penso, passi come questo: «Intoppo, mancamento, fessura. In una frase pronunciata, scritta, qualcosa viene a incespicare. [...] La forma essenziale in cui ci appare inizialmente l'inconscio come fenomeno è la discontinuità»⁴². Discontinuità che può avere molteplici manifestazioni: si prende in mano *L'empio Enea* aspettandosi forse una riscrittura virgiliana, o un prolungamento della riflessione intorno alla *Recherche* che aveva dato forma al *Marvel ritrovato*. Ne diamo giusto un prelievo, emblematico:

Nella sua dilatabilità infinita di calderone dove bollivano un po' tutte le carote e sedani e fagioli e cotiche del reale, la Recherche gli era sembrata, probabilmente, l'ideale stampo interpretativo. [...] Ma poi, interpretativo di che cosa? non semplicemente della vita o della letteratura ma piuttosto del modo di percepire e di organizzare la vita. La Recherche, a ben guardare, è una tecnica percettiva e strutturatrice. [...] Dalla Recherche non si esce dicendo: vivrò così o: scriverò così, ma: ho tra le mai un esempio di sistema per percepire l'insieme dell'esistenza e rilevarne in ipotesi le strutture significanti. [...] Ma perché l'operazione funzionasse, occorre che quello che era stato letto fosse condotto a combaciare con quello che era stato vissuto, appunto per servirgli da metodo, gli anni-lettura si calettassero dentro gli anni-vita.⁴³

Si noti quant'era già gaddiano quel *calderone dove bollivano un po' tutte le carote e sedani e fagioli e cotiche del reale*. E invece, esaurito (in un certo senso) Proust, ora ci si ritrova per le mani un'analoga meditazione su *Ulysses*. I punti di tangenza con l'opera di Joyce qui sono innumerevoli, a partire da un'altra parola-incantesimo evocativa, il nome di Sindbad il Marinaio, su cui si chiude il romanzo, e che caratterizzava anche il finale pirotecnico del capitolo XVII di *Ulisse*, dove

⁴⁰ G. Gramigna, *L'empio Enea*, cit., pp. 37-38.

⁴¹ ID., *L'«affetto» Lacan*, cit., p. 12.

⁴² J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit., p. 26.

⁴³ G. Gramigna, *Marvel ritrovato*, cit., p. 166.

termina l'epopea di Leopold Bloom e si preannunciano le scritture neoplasiche del *Finnegans*, prima del salto enigmatico nel misterioso punto nero, al di là del quale v'è l'infinito⁴⁴, e la parola passa al monologo di Molly:

Si riposa. Ha viaggiato.

Con?

Sinbad il Marinaio e Binbad il Birraio e Cinbad il Cestaio e Dinbad il Dolciaio e Finbad il Fioraio e Ginbad il Giulivo e Kanbad il Kattivo e Linbad il Lattaio e Minbad il Macellaio e Ninbad il Notaio e Rinbad il Rottamaio e Senbad il Salumaio e Unbad l'Usuraio e Vinbad il Vinaio e Zinbad lo Zolfanaio.⁴⁵

L'impianto da questionario da catechismo gesuitico (e anche da seduta psicanalitica), che connota tutto l'episodio XVII (*Itaca*), è riprodotto da Gramigna a metà circa del suo romanzo, nel capitolo ottavo de *L'empio Enea*, e viene a interrompere momentaneamente il gioco a rimpiattino dei capitoli con voce narrante alternata, tramutato nella forma algida ma non poco paradossale, e non meno priva di aperture metafisiche rispetto a Joyce, di una scheda di lettura redazionale. Il narratore secondo, ossia il Figlio, è infatti gradualmente sempre più fagocitato dalla lettura/revisione di un dattiloscritto intitolato *Il cabaret dell'Iliou Persis*, evidente *pseudobiblion* che fa il verso allo stesso *Ulisse*⁴⁶, nel suo appoggiarsi su un palinsesto classico (qui il riferimento sarebbe il poema, perduto, del ciclo troiano *Ilioupersis*, o *La caduta di Ilio*), ma è soprattutto figura dello stesso *Empio Enea*, in quanto congiunge l'epica e la satira ed è contesto di lirica, racconto, dialoghi, schede e perfino disegni, tutto un insieme miscelaneo di ingredienti che fa tesoro del miglior quindicennio di romanzi sperimentali italiani, in vario modo debitori della volontà joyciana di riformare la prosa e di fuoriuscire dalla gabbia tipografica.

Ho usato un termine emiliano, *folà*, per ricordare come proprio a Bologna sia nato, nel 1920, questo milanesissimo intellettuale, firma e bandiera del «Corriere» dal 1955 fino al 2003, membro di una delle riviste di cultura più intelligenti e originali della sua epoca, «Il piccolo Hans»⁴⁷, giornalista e saggista, narratore e poeta, che per oltre mezzo secolo tenne monitorata la scena culturale nazionale e internazionale con acume e strumentazione critica difficili da eguagliare. Lo prova, se ve ne fosse necessità, il volume postumo uscito per le cure di Paolo Di Stefano, *Viaggio al termine del Novecento*, contenente settantantanove eccellenti recensioni prodotte da Gramigna tra il 1955 di *Ragazzi di vita* di Pasolini e il 1956 del *Pasticciaccio* fino al 2003 di *Nel*

⁴⁴ Il riferimento ovviamente è a una indicazione dello stesso Joyce, presente nello Schema Linati.

⁴⁵ La riporto in questo caso, per pura ammirazione riguardo al risultato, nella traduzione fortemente libera e inventiva di Gianni Celati, cfr. J. Joyce, *Ulisse*, Torino, Einaudi, 2013, p. 921.

⁴⁶ Sulla presenza di uno *pseudobiblion* o più, e su molto altro di sintonico con quanto si è qui sostenuto, si veda l'eccellente saggio di Saverio Vita, *Il romanzo eterofonico e lo scrittore adolescente. Riflessioni sul «Marcel ritrovato» di Giuliano Gramigna*, «Studi novecenteschi», CVIII, 2, 2024, pp. 267-294.

⁴⁷ La rivista, una «rivista di analisi materialistica», fondata e diretta da Sergio Finzi nel 1974, nel cui comitato di direzione figuravano, tra gli altri, Virginia Finzi Ghisi, Ermanno Krumm, Mario Spinella, Italo Viola, oltre allo stesso Gramigna, ha costituito fino al 1995 un eccezionale laboratorio di intersezioni culturali tra psicoanalisi, linguistica, critica letteraria, arti visive, architettura, scienze naturali.

condominio di carne di Valerio Magrelli. Una selezione impressionante eppur piccola rispetto al corpus da cui è ritagliata, nella quale si apprezzano la qualità di un giornalismo intellettuale ormai estintosi, e le doti di uno scrittore fuori dal comune.

Con poche eccezioni (Siti, Mari, Trevisan, Sinigaglia, Vasta, Mozzi, Tuena) nessuna delle uscite letterarie del pur vivace panorama romanzesco nazionale nel nuovo millennio regge nemmeno lontanamente il confronto con *L'empio Enea*, né con gli altri romanzi maggiori di Gramigna, tutti da tempo fuori catalogo. Le due ristampe offerte dal Ramo e la foglia offrono i migliori auspici per la realizzazione di un futuro meritato Meridiano.