

Giuseppe Episcopo  
Università Roma Tre

## Oltre l'ultima Thule. Spazi domestici e viaggi per acqua in James Joyce, Thomas Pynchon e David Foster Wallace

### Abstract

With an allusion to the Greek literature travelogs in the reference to “Thule”, the essay explores the transformation of the domestic spaces. Novels get familiar with private rooms such as water closets and loos progressively and start presenting them to the scene toward the end of the Eighteenth century. The discovery – and therefore the use – of toilets in Joyce’s *Ulysses* plays a role in giving the reader access to the consciousness of the characters. In the second half go the twentieth century, Thomas Pynchon, on the other hand, gives to the scene set in the toilet bowl a particular meaning in revealing the underworld of the novel, and David Foster Wallace confirms the inversion between “stage” and “backstage”, inhabiting the private spaces becoming main settings for some of his short stories.

### 1. *Corporeità e spazi domestici: viaggio per una terra ignota*

Che con l’*Ulysses* James Joyce faccia entrare il romanzo in un territorio inedito e quasi blasfemo rispetto alla tradizione romanzesca antecedente e circostante, lo mostra con tracotante irriverenza l’atto perpetrato ai suoi danni da Buck Mulligan. Quelli che reca in mano, disposti ostentatamente come oggetti sacri della religione cristiana ma implicitamente recanti il valore di paramenti dei dispositivi narrativi canonici, sono dei quotidiani e prosaici strumenti d’igiene personale: il romanzo è una ciotola, della schiuma, un rasoio e uno specchio. La presenza non solo della religione ma anche del romanzo è testimoniata poi, a livello strutturale, dai fortunati schemi joyciani che associano “la scienza” del primo episodio alla *teologia* nel modello Linati e all’*arte* in quello Gorman. Oggetti sacri, da un lato, che sono quindi dall’altro paramenti narrativi da recidere, da lavar via, in cui non specchiarsi più.

Eppure, prima ancora che venga intonato l'*Introibo* è già chiaro che quel territorio nuovo, benedetto da Mulligan in chiusura di scena assieme alla torre e alle montagne appena sveglie, è caratterizzato in modo determinante dal grado di corporalità dei personaggi. La figura che a inizio di romanzo ruba la scena a Stephen Dedalus, uno dei tre protagonisti principali, lo vediamo apparire, prima ancora di sapere il suo nome, annunciato da due aggettivi: “statuario e pingue”. Il primo aggettivo indica la posa e ha un valore denotativo, il secondo invece ne possiede uno connotativo: attiene a Mulligan, gli si appiccica addosso come un moderno epiteto epico. Non solo, l'aggettivo pingue si giustappone al primo aggettivo anche per la qualità della composizione materiale, opponendo all'idea del marmo, ispirata dal riferimento alla scultura, l'immagine, caratterizzata da una consistenza del tutto discordante, del grasso. È in questo grasso che restiamo immersi, continuativamente: dalla pinguedine che appartiene a Buck Mulligan, primo officiante delle nuove terre, fino all'episodio conclusivo, con il trionfo della corporeità espresso da Molly Bloom ad attirare nella forza gravitazionale esercitata della propria massa il mondo circostante. Come per l'*incipit*, anche qui per l'*explicit* torniamo al sistema Linati, nel quale si legge che “l'organo” dell'intero episodio è *il grasso*, e a quello affidato da Joyce a Gorman, dove la figura di riferimento è *la carne*. Lo aveva intuito, tra i primi, E.M. Forster con l'affermare nel 1927 che il romanzo di Joyce (e in modo preponderante Leopold Bloom, l'Ulisse dell'*Ulysses*) intende condurre un'esplorazione della vita attraverso il corpo.<sup>1</sup>

La carne, il grasso, gli organi con il loro funzionamento ben in vista, il corpo con tutte le sue diverse forme di secrezioni rappresentavano una terra straniera per il romanzo settecentesco, quello ottocentesco e finanche primo novecentesco. Per tutta la sua tradizione moderna l'audacia del romanzo dei confronti del corpo si fermava alle soglie dell'intimità domestica. Gli sconfinamenti nei territori intimi, che in gran parte derivavano dallo scatenamento delle passioni

---

1 Riporto il passo nella sua interezza: “Ulisse è l'ebreo convertito Leopold Bloom, avido, lascivo, timido, privo di dignità, volubile, superficiale, bonario e sempre al fondo della bassezza proprio quando finge di avere delle aspirazioni. Tenta di esplorare la vita attraverso il proprio corpo. Penelope è la signora Marion Bloom, una soprano ormai sfiorita e tutt'altro che severa verso i suoi adoratori. Terzo personaggio è il giovane Stephen Dedalus che Bloom, in maniera assai simile a quella con cui Ulisse riconosce Telemaco come figlio carnale, riconosce come figlio spirituale. Stephen si sforza di esplorare la vita attraverso l'intelletto” (Foster 2016, posizione ebook: 165).

dell'amore romantico, erano esplorati solo attraverso delle forme di indicazione allusiva. Il caso più emblematico, nel panorama romanzesco italiano, è costituito da quella ben nota frase che nella forma finita del verbo al passato remoto indica l'adempimento del compito della figura subalterna di dar seguito alla domanda. L'oggetto della risposta, invece, manca. Il riferimento è, non sarebbe neanche il caso di esplicitarlo, alla frase "La sventurata rispose", con cui Manzoni sottrae alla versione dei *Promessi sposi* quanto presente nel *Fermo e Lucia* del 1821.<sup>2</sup> Casi simili sono riscontrabili in altre tradizioni nazionali: è l'"ella si abbandonò" flaubertiana in *Madame Bovary* (1856); sono le tecniche elusive del romanzo *of manners* inglese. Alle soglie dell'intimità si ferma anche Balzac che pure ci conferisce il diritto di accedere in ambienti in cui la seduzione gronda di una fisicità aggressiva (basti pensare, ad esempio, a *Una passione nel deserto*, 1830; *La duchessa de Langeais*, 1834). Chi, nel corso del secolo serio,

---

2 È importante tornare sulla ricostruzione di tutta la scena, che varrà come momento privilegiato rispetto agli esempi che seguono. Mi affido al ricco e circostanziato commento che nel capitolo X Francesco de Cristofaro e Marco Viscardi hanno fatto seguire al passo in questione: "L'entrata in scena del complice criminale (si tratta della figura storica di Gian Paolo Osio, su cui effettivamente il Ripamonti è reticente; ma parlano le carte processuali) dà luogo, nella riscrittura dei *Promessi Sposi*, a un cospicuo lavoro di rastremazione e di limatura: il risultato è una sintesi funzionale e una delega all'immaginazione del lettore, le cui implicazioni estetiche e morali appariranno di grande momento. Seguendo probabilmente i suggerimenti di Fauriel, legati a "ragioni di proporzione e di estetica", vengono eliminati moltissimi aggettivi e dettagli sui costumi di Egidio, tra cui il rimando, dal *Don Giovanni* mozartiano, alla "passion predominante"; ma viene soppressa anche la ricostruzione della sua adolescenza educata al vizio e alla violenza, traumatizzata dall'omicidio del padre, coronata e segnata per sempre dalla sua vendetta. Infine, Manzoni taglia – e stavolta il sacrificio figurale è di quelli consistenti – la scena, con annesso richiamo mitologico alla romanità (Annibale che giura davanti all'altare secondo la narrazione di Livio), della promessa solenne fatta dal figlio al padre, e destinata ad essere tradita: la promessa, cioè, di non abusare della visuale sul convento che l'abbaino (qui tradotto in "finestrina") concede. Né la riscrittura riguarda il solo comprimario; le mutazioni dei sentimenti di Gertrude, dalla disapprovazione all'"occupazione forte, gradita, continua", occupavano nel Fermo tre pagine fitte, con scialo di monologhi (e di rivolgimenti) interiori, e con l'ornamento di una metafora significativamente animale, quella del "pettirosso sbadato [che] saltella di ramo in ramo senza pure immaginarsi che in quella macchia vi sia dei panioni, e nascosto dietro a quella il cacciatore che gli ha disposti". Nei *Promessi Sposi* l'intera relazione scabrosa viene contratta, e come interiorizzata, entro una sola frase che diverrà presto canonica" (Manzoni 2014, 370-1).

borghese,<sup>3</sup> sarà in grado di dare seguito alle risposte troncate delle “Gertrudi”, di scoprire gli abissi dell’abbandono sensuale à *la Bovary*, di abbattere le buone maniere a colpi d’ascia e di pestello, di stringerle in nodi scorsoi è Dostoevskij. Questo ci fa rientrare nel discorso sin qui delineato perché è quanto dice esplicitamente Joyce nelle conversazioni con Arthur Power. Dostoevskij è:

l’uomo che più di chiunque altro, ha creato la prosa moderna, e l’ha sviluppata fino ai risultati di oggi. È stata la sua potenzialità esplosiva a distruggere il romanzo vittoriano con le sue fanciulle smorfiose ed i suoi ben ordinati luoghi comuni: libri che erano senza immaginazione e senza violenza. (Power 1980, 67)

Nelle case, nelle strade, nelle “sue” fanciulle, Dostoevskij proietta immagini di una letteratura ancora a venire: “i motivi della sua opera, violenza e desiderio” – è ancora Joyce a parlare – “sono il respiro stesso della letteratura”. La letteratura a venire compie viaggi di esplorazione alla conquista di luoghi urbani nuovi, accede in ambienti domestici inediti e nessuno di questi ha una funzione meramente decorativa, è sfondo, è momento da riempire con la descrizione, è una occasione utile alle transizioni tra ambienti. Sono bensì attori che trasferiscono il loro colore sugli avvenimenti, sulle scene, sui personaggi, sulle loro intenzioni: sono specchio e motore, il momento in potenza (la sua immagine) di ciò che figure come, ad esempio, Raskol’nikov, Stavrogin, Svidrigajlov trasformeranno in atto.

Lo scrittore nato a Mosca non è certamente il solo a far sprofondare i romanzi in luoghi non già perimetrati dalle opere contemporanee. Non è però solo questo il punto e infatti, per fare un confronto tra i ruoli svolti delle ambientazioni nei romanzi, si pensi al bordello di San Pietroburgo in cui si svolgono le scene delle *Memorie del sottosuolo* di Fëdor Dostoevskij (1864) e alla corsa nelle fogne di Parigi nei *Miserabili* di Victor Hugo (1862). Tutti e due, bordello e fogna, sono posti estremi, non compatibili con le ambientazioni di un genere che sta facendo della medietà, della neutralità, del rispecchiamento tra mondo e pagina la propria cifra estetica. Anche se i romanzi condividono questo dato,

---

3 Negli aggettivi riposano due, evidenti, allusioni alle categorie interpretative, critiche e storiche, messe a punto da Franco Moretti e discusse ripercorrendo o, più correttamente, ricostruendo il racconto della modernità attraverso l’analisi dello stile, delle categorie romanzesche, dell’emersione dei ritmi quotidiani e delle loro relazioni con la vita sociale (Moretti 2001, 689-725; 2017).

sebbene i fatti si svolgano in luoghi estremi, la funzione che bordello e fognario svolgono nelle due opere è diversa, se non opposta. Nei passi sul sistema fognario di Parigi, che sono giustamente leggendari, come leggendaria era la rete stessa nel Medioevo (così si legge nel romanzo), le strutture narrative tendono alla costruzione di un racconto di stampo enciclopedico: la grande descrizione appartiene – come scrive Victor Brombert – alle “rivendicazioni monumentali dell’io del poeta-romanziero”; la digressione esprime la visione totale del narratore onnisciente che non solo tende alla monumentale ricostruzione della città ma fa della cloaca parigina un meccanismo coesivo nella storia di Jean Valjean, nel suo “viaggio dalla perdizione alla salvezza” (Brombert 1998) e nella storia delle speranze degli ideali rivoluzionari. Per indicare quanto faccia il bordello nelle *Memorie del sottosuolo* basterà invece rimettersi alle parole di Bachtin:

L’autocoscienza del personaggio è inclusa nella solida armatura, a lui inaccessibile dall’interno, della coscienza dell’autore che lo determina e lo raffigura ed è data sul solido sfondo del mondo esterno.

Dostoevskij rifugge da tutti questi presupposti monologici. Tutto ciò che l’autore monologista ha riservato per sé, utilizzandolo per la creazione dell’unità ultima dell’Opera e del mondo in essa raffigurato, Dostoevskij lo cede al suo personaggio, trasformando tutto questo in momento della sua autocoscienza [...] Poiché in quest’opera [*Memorie del sottosuolo*] la dominante della raffigurazione coincide nel modo più adeguato con la dominante del raffigurato, questo compito formale dell’autore trova un’a chiarissima espressione di contenuto. L’“uomo del sottosuolo” pensa soprattutto a ciò che di lui pensano e possono pensare gli altri, si sforza di precorrere ogni coscienza altrui, ogni pensiero di altri su di lui, ogni punto di vista su di lui. In tutti i momenti essenziali delle sue confessioni egli cerca di anticipare il giudizio e la valutazione, che gli altri potranno dare di lui, di indovinare il senso e il tono di questa valutazione e cerca accuratamente di formulare queste eventuali parole altrui su di lui, interrompendo il proprio discorso con le immaginarie repliche altrui. (Bachtin 2002, 70-1)

Lo sfondo del mondo esterno è la base della polifonia in *Memorie del sottosuolo*, ci dice Bachtin, e il luogo in cui la lunga confessione di un uomo malato s’impregna di tutte le altre voci – e da queste si fa accompagnare – è un postribolo.

Luoghi inediti, dicevamo, impensabili, abbiamo ripetuto. Torniamo a Joyce. Nell’*Ulysses*, lo scrittore irlandese ci porta nelle case, ci fa entrare non già nei saloni di rappresentanza o nelle camere in cui si accolgono gli ospiti. Invece ci apre le porte delle stanze di servizio, nascoste: in cucina mentre si cucina, in bagno quando si è al bagno. È, di fatto, quanto osserviamo in “Calipso”, l’episodio che inaugura la parte dell’*odissea dublinese* dedicata al suo protagonista,

Leopold Bloom. Mr Bloom che “mangiava con soddisfazione gli organi interni di bestie e volatili da cortile. Amava la densa zuppa di frattaglie, ventrigli speziati, un cuore arrosto ripieno, fegato a fette impanato e fritto, uova di merluzzo fritte. Più di tutto amava i rognoni di montone ai ferri, che regalavano al suo palato un fine sentore di urina lievemente odorosa” (Joyce 2012, 168);<sup>4</sup> Mr Bloom che raggiunge la latrina in giardino, ne spalanca la porta assestandole un calcio, si accovaccia e fantastica di inviare un racconto al settimanale che ha tra le mani, il *Titbits*:

Asquat on the cuckstool he folded out his paper turning its pages over on his bared knees. Something new and easy. No great hurry. Keep it a bit. Our prize titbit. *Matcham's Masterstroke*. Written by Mr Philip Beaufoy, Playgoers' club, London. Payment at the rate of one guinea a column has been made to the writer. Three and a half. Three pounds three. Three pounds thirteen and six.

Quietly he read, restraining himself, the first column and, yielding but resisting, began the second. Midway, his last resistance yielding, he allowed his bowels to ease themselves quietly as he read, reading still patiently, that slight constipation of yesterday quite gone. Hope it's not too big bring on piles again. No, just right. So. Ah! Costive one tabloid of cascara sagrada. Life might be so. It did not move or touch him but it was something quick and neat. Print anything now. Silly season. He read on, seated calm above his own rising smell. Neat certainly. *Matcham often thinks of the masterstroke by which he won the laughing witch who now*. Begins and ends morally. *Hand in hand*. Smart. He glanced back through what he had read and, while feeling his water flow quietly, he envied kindly Mr Beaufoy who had written it and received payment of three pounds thirteen and six.

Might manage a sketch. By Mr and Mrs L. M. Bloom. Invent a story for some proverb which? (Joyce 2000, 84-5)

Semiaccovacciato sul seggio defecatorio aprì il giornale girando le pagine sulle ginocchia nude. Qualcosa di nuovo e di facile. Non c'è fretta. Trattienila un po'. La nostra storia vincitrice. *Il colpo magistrale di Matcham*. Scritto da Mr Philip Beaufoy, del club degli Spettatori di Teatro, Londra. L'autore ha ricevuto il pagamento di una guinea a colonna. Tre e mezzo. Tre sterline e tre. Tre sterline tredici e sei.

---

4 A completamento della citazione fornisco anche l'originale: “Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencod's roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine” (Joyce 2000, 65).

Trattenendosi, lesse con calma la prima colonna, poi arrendevole e resistente allo stesso tempo, cominciò la seconda. A metà racconto, con le ultime resistenze che cedevano, permise alle sue viscere di liberarsi in tranquillità mentre continuava a leggere, leggendo ancora con pazienza, la leggera stipsi di ieri del tutto passata. Spero non sia troppo grosso se no mi tornano le emorroidi. No, il giusto. Così. Ah! Stitico una pasticca di cascara sagrada. A volte è la vita. Non lo commosse né lo toccò ma era qualcosa di agile e ben fatto. Stampano di tutto oggi. Stagione banale. Continuò a leggere, seduto in tranquillità sopra il suo tanfo che risaliva. Certamente ben fatto. *Matcham pensa spesso al colpo magistrale con cui ha sconfitto la Strega che ride la quale ora.* Comincia e finisce con la morale. *Mano nella mano.* Intelligente. Diede un'altra occhiata a quanto aveva letto e, nel sentire il proprio liquido fluire in tranquillità, invidiò benevolmente Mr Beaufoy che l'aveva scritto ricevendo come pagamento tre sterline tredici e sei.

Con un raccontino potrei farcela. Di Mr e Mrs L. M. Bloom. Inventarmi una storia per qualche proverbio, quale? (Joyce 2012, posizione ebook 202-3)

Ecco, quindi, che *Ulysses* ci mostra definitivamente l'assottigliamento di uno spazio di separazione: non c'è una distanza ampia tra coscienza e pensiero, così come a dividere ritirata e proscenio non c'è che una porta instabile. Dietro questo sottile pannello c'è tutto un nuovo mondo "romanzesco", intendendo con questa espressione sia le avventure a cui si ha accesso oltre i limiti prestabiliti, sia la dischiusura di un nuovo spazio del narrare, aprendo su ciò che verrebbe da chiamare il romanzo al di là della tecnologia gutenberghiana, il romanzo dell'"oltrecarta".<sup>5</sup>

È pur vero che a osservare non le traiettorie macroscopiche ma le pieghe testuali delle singole opere narrative il discorso si farebbe più complesso e sarebbe più difficile trovare una mappa d'orientamento. Credo, però, sia altrettanto vero che prendendo il registro delle rappresentazione della moderna epopea borghese ottocentesca il romanzo abbia perso il grado di libertà che al suo esordio, pur sempre moderno ma di un secolo prima, che gli permetteva – è il caso del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne – di entrare fin nella stanza del parto, accompagnati da un medico che nel romanzo gira per tutto il tempo con un

---

5 "La letteratura perde senso", scrive Gabriele Frasca in un affascinante discorso che ripercorre la fine di una modalità mediale che apparteneva alla letteratura. Il "senso" che essa perde è quello legato all'ascolto ed è determinato dall'estinzione della pratica delle letture ad alta voce a vantaggio della lettura intima e solitaria. Con Joyce e quel "diavolo d'un Bloom", cito da Frasca, il romanzo intercetta un'onda nuova, sonora, in ascesa con la diffusione del grammofono e in procinto di viaggiare nell'etere. (Frasca 2022, 119-31).

forcipe in mano, incapace ad altro che a far danni e a raccontar dei possibili danni in conseguenza del cattivo uso dello strumento che porta sempre con sé tranne che nell'unica occasione in cui servirebbe.<sup>6</sup>

Eppure, negli squarci d'interno offerti dalle inquadrature romanzesche a partire da Dostoevskij e da Joyce, che ci portano oltre le zone ufficialmente designate alla facciata e a diffidarne, si avverte anche l'anticipazione di qualcosa che verrà messo in piena luce ad alcuni decenni di distanza, negli anni Sessanta del Novecento, nello studio della vita sociale americana, e più generalmente occidentale, dall'antropologo Erving Goffman. Si tratta di quella distinzione tra ribalta e retroscena che il sociologo americano giunge a descrivere partendo da una citazione di George Orwell in cui si sottolinea che la scomparsa del personale domestico nel ceto medio comporta delle trasformazioni nei ruoli dei padroni di casa che, in occasione delle cene, devono rivestire ruoli diversi ogni volta che passano dalla cucina alla sala da pranzo. Scrive Goffman che "uno dei momenti più interessanti per osservare l'attività di controllo delle impressioni è quello in cui un attore lascia il retroscena ed entra nel luogo dove si trova il pubblico, o anche quando ne esce, poiché è in questi momenti che lo si può agevolmente sorprendere mentre si riveste o si spoglia di un particolare ruolo". Diffidare dei luoghi pubblici nella loro realtà. E qui Goffman riporta un passaggio da *Senza un soldo a Parigi e a Londra* di Orwell:

Osservare l'entrata di un cameriere nella sala da pranzo di un albergo è uno spettacolo istruttivo. Varcando la porta avviene in lui un improvviso mutamento. Cambia l'assetto delle sue spalle; tutto lo sporco, la fretta e l'irritazione spariscono in un attimo. Con solenne aria sacerdotale egli sci vola sul tappeto. Ricordo il nostro maitre d'hotel in seconda, un focoso italiano, fermarsi sulla porta della sala da pranzo per rimproverare un apprendista che aveva rotto una bottiglia di vino. Agitando il pugno sopra la testa si mise a gridare (per fortuna la porta non lasciava quasi passare i suoni): "Tu me fais... Ti ritieni un cameriere, pezzo d'animale? Tu un cameriere! Non saresti nemmeno capace di lavare il pavimento del bordello da dove viene tua madre... Maquereau!". Mancandogli le parole si volse verso la porta e, aprendola, lanciò un insulto finale come Squire Western in *Tom Jones*.

---

<sup>6</sup> Ringrazio Francesco de Cristofaro per i suoi suggerimenti sullo sguardo d'insieme di questo articolo e Vincenzo Maggitti per avermi spinto a riconsiderare con maggiore attenzione la tradizione dell'"antiromanzo".



Poi entrò in sala da pranzo scivolando con la grazia di un cigno recando il vassoio in mano: dopo dieci secondi s'inclinava ossequiosamente davanti al cliente. Guardandolo inchinarsi e sorridere con il benevolo sorriso del cameriere ben addestrato, non si poteva fare a meno di pensare che l'avventore provasse una certa vergogna nell'esser servito da un simile aristocratico. (Goffman 2009, 142-3. La citazione interna è da Orwell 1951, 68-9)

## 2. *Viaggiare per acqua e rovesciare il romanzo: Thomas Pynchon e il mito di Orfeo*

Lo spazio a cui ha dato accesso James Joyce, facendo riposare il lettore nell'intimità dei pensieri e delle azioni di Leopold Bloom, diventa in Thomas Pynchon un luogo attraversato dalle reti che contribuiscono ad annodare le trame della storia ma anche un canale attraverso cui transitano i residui e i relitti della Storia che, sovrapponendo le unità temporali, sottopongono a feroci sbalzi la freccia del tempo. Introdotta da una serie di piccoli indizi, la presenza del mito di Orfeo<sup>7</sup> emerge poco alla volta nel corso del *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon fino a divenire evidente in *The Conuserforce*, la IV parte del romanzo, quando il nome del suonatore di lira tracio è esplicitamente menzionato e le affinità con il mito disseminate nel corso della storia di Slothrop divengono, retrospettivamente, pienamente evidenti.

Il mito di Orfeo, come è stato più volte osservato, è articolato in tre parti: la prima relativa alla figura del musicista incantatore; la seconda costituita dalla discesa nell'Ade per riscattare Euridice dalla morte; la terza rappresentata dal

---

<sup>7</sup> Tra le opere ispirate al mito dell'eroe greco il riferimento che torna più frequente in *Gravity's Rainbow* è quello a *Die Sonette an Orpheus* (1923) di Rainer Maria Rilke. Nel corso del testo, l'opera di Rilke è presente a più riprese, in un punto sono anche citati i versi finali del sonetto n. 29, pt. II: "Und wenn dich das Irdische vergaß, / zu der stillen Erde sag: Ich rinne. / Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin". "And though Earthliness forget you, / To the stilled Earth say: I flow. / To the rushing water speak: I am" (Pynchon 1973, 622); "*Anche se la Terrenità si scorda di te / Di' alla Terra immobile: io scorro / Di' all'acqua impetuosa: io sono*" (Pynchon 1999, 793). La presenza dell'Orfeo di Rilke non esclude riferimenti ad altre opere. Sono presenti richiami alle *Georgiche* (37-30 a.C.) di Virgilio, alle *Metamorfosi* (3-8 d.C.) di Ovidio, all'*Orphée aux enfers* (1858) di Jacques Offenbach, all'*Orphée* (1927) di Jean Cocteau. Alla fine del romanzo, infine, il nome di Orfeo, come abbiamo detto, compare esplicitamente: sia in un sottotitolo dell'ultimo capitolo del romanzo "Orpheus Puts down Harp" (Ibid.: 754; Ibid., trad. it.: 960) che nel nome del cinema di Los Angeles ("Orpheus Theatre") in cui si svolge la parte conclusiva del romanzo.

momento in cui l'eroe è fatto a pezzi dalle menadi (una di esse è sua madre) e la testa viene gettata nel fiume Ebro. Anche Slothrop, come Orfeo è un musicista e anche il suo strumento, come la lira di Orfeo, scompare nelle acque prima di riapparire dopo un lungo viaggio. In perfetta concordanza con il moderno spostamento dello statuto del mito al regime del basso-quotidiano, le acque nel nostro caso sono quelle di scarico di un *toilet bowl*<sup>8</sup> nel Roseland Ballroom. È allora alla luce di un sottotesto orfico che Slothrop compie la sua *nekyia* nelle acque del fiume Hades solcate a bordo della barca *Anubis*. Durante questo viaggio a nord Slothrop s'innamora del corrispettivo moderno di Euridice, Bianca (con un altro abbassamento dello statuto mitico la ninfa diventa ninfetta, lolita), ed è travolto da una nostalgica sensazione sorretta da una sorta di *déjà vu*: “too much closer and it begins to hurt to bring her back. But there is this Eurydice-obsession, this *bringing back out of...*” (Pynchon 1973, 472) (“Se s'avvicinano troppo, diventa troppo doloroso riportarla indietro. Tuttavia, esiste questa ossessione del mito di Euridice, il volerla *riportare indietro dalla...*”).<sup>9</sup> L'identificazione di Bianca con Euridice è ripresa attraverso l'immagine dei serpenti (secondo il mito Euridice muore per il morso di un serpente) nel momento in cui Slothrop scopre nella stiva dell'*Anubis* inondata d'acqua il corpo inerme dell'amata, stretto da “lacing that moves, snake-sure, entangling, binding each finger...” (Ibid.: 531) (“lacci che si muovono sicuri come serpenti, intrappolando ogni dito, avvolgendolo...”).<sup>10</sup> Slothrop, come Orfeo, è incapace di riportare Bianca alla luce, rimane per qualche istante immerso con lei nella pancia dell'*Anubis*, le cosce ghiacciate coperte di seta sul viso, in una scena che a sua volta oltre alla discesa nel regno dei morti sembra possedere i tratti distintivi della scena del regno dei gabinetti del Roseland Ballroom, il che sovrappone *déjà vu* a *déjà vu*:

The smell of the sea. He turns away, only to be lashed across the cheek by long wet hair. No matter which way he tries to move now... cold nipples... the deep cleft of her buttocks, perfume and shit and the smell of brine... and the smell of... of... (Ibid.)

---

8 Martin E. Rosenberg sottolinea la consonanza delle “aperture” del romanzo di Pynchon (*toilet bowl*) con le “aperture” presenti nell'opera di Marcel Duchamp (porte, finestre, orifizi), tutte poste a confine tra due mondi. (Rosenberg 1994, 148-75). Il parallelismo tra lo scrittore americano e l'artista francese è ripreso da Tommaso Pincio e sviluppato con ulteriori riferimenti al ruolo svolto dalla “toilette” nel capolavoro joyciano. (Pincio 2003, 91-105).

9 Traduzione italiana: Pynchon 1999, 604.

10 Traduzione italiana: Ibid.: 677.

Odorano di mare. Slothrop si volta dall'altra parte, solo per ritrovarsi la guancia sferzata dai lunghi capelli bagnati. Ormai non ha più importanza, da qualunque parte si volti... i capezzoli freddi... la fessura tra le natiche... il profumo, la merda, l'odore d'acqua salmastra... e l'odore di... *di...*"<sup>11</sup>

Pynchon riprende tutte e tre le parti che compongono il mito, ma pone un accento particolare sull'ultima. Significativamente, nella descrizione più esplicita dello smembramento di Slothrop sono accostati la figura del figlio *smantellato* e l'immagine di sua madre che, con un Martini in mano, è sul punto di cadere in preda a un'esaltazione dionisiaca:

They've distorted her face, then you know the look: Nalline Slothrop just before her first martini is right here, in spirit, at this Kruppfest. So is her son Tyrone, but only because by now – early Virgo – he has become one plucked albatross. Plucked, hell – *stripped*. Scattered all over the Zone. It's doubtful if he can ever be "found" again, in the conventional sense of "positively identified and detained". Only feathers... redundant or regenerable organs, "which we would be tempted to classify under the 'Hydra-Phänomen' were it not for the complete absence of hostility..." (Ibid.: 712)

Loro hanno deformato la sua faccia, allora ne riconoscerete l'aspetto: Nalline Slothrop, quando si appresta a bere il suo primo Martini, è lì presente, in spirito, a quel Kruppfest. Lo stesso vale per suo figlio Tyrone, ma solo perché ormai – appena entrati nel segno della Vergine – è diventato un albatro spennato. Anzi, altro che spennato... *smantellato*. I suoi pezzi sono sparsi per tutta la Zona. Non è certo se sarà mai possibile "ritrovarlo", almeno nel senso abituale del termine, di "identificare con certezza una persona e trattenerla". Restano soltanto le sue piume... organi superflui, capaci di rigenerarsi, "che saremmo tentati di considerare un Hydra-Phänomen, se non fosse per la loro completa mancanza di ostilità..."<sup>12</sup>

Il sacrificio rituale di Slothrop, in cui si trova abolita ogni ripartizione tra soggetto e oggetto, permette di spingerci anche oltre nell'interpretazione e di osservare che tra Slothrop e l'arma supersonica, il Rocket oggetto di venerazione nella Zona, si stabilisce lo stesso rapporto che esiste tra Orfeo e i culti orfici. Ci sono due illustri precedenti che dobbiamo tenere presenti prima di addentrarci verso le prime conclusioni. Da una parte, nella sua altissima ricostruzione della tradizione letteraria europea, Ernst Curtius mostra che l'estremo approdo del

---

11 Traduzione italiana. Ibid.

12 Traduzione italiana: Ibid.: 907.

mito di Orfeo è nel suo recupero compiuto dal cristianesimo.<sup>13</sup> Dall'altra, nella influente teorizzazione dei modi letterari, Northrop Frye accosta la figura di Cristo e quella di Orfeo proponendoli come modelli sacrificali mutuamente esclusivi.<sup>14</sup> Con il sostegno di Curtius e Frye possiamo immaginare che *Gravity's Rainbow* proponga una lettura del mito di Orfeo costituita, per riprendere il movimento ad arco che sottende l'intero romanzo, da un doppio movimento. Una fase ascensionale, in cui è ripercorsa l'intera tradizione del mito di Orfeo sino al suo significato di anticipazione del corpo eucaristico, dapprima assegnando a Slothrop il ruolo di Orfeo e successivamente trasformando il protagonista del romanzo di Pynchon in officiante del moderno rito del Rocket. A questa fase ne segue una discensionale: una volta avvenuta l'assimilazione del Rocket al corpo eucaristico, si innesca un movimento contrario – che rovescia l'equilibrio appena raggiunto nel parallelismo tra Orfeo, Slothrop e il corpo eucaristico – e che conduce, infine, alla restaurazione del mito originario, la cui conclusione è, pertanto, lo smembramento dell'eroe.

### 3. *Il viaggio attraverso il toilet bowl: passaggio di stato e inveramento della storia*

Se torniamo alla seconda linea anticipata nella scena del Roseland Ballroom, il contatto con lo spettro di “Jack” Kennedy introduce un secondo tratto che, non diversamente dalla scomparsa dell'armonica, è particolarmente significativo dell'organizzazione dell'opera. In questo caso esso contribuisce al riconoscimento e all'attribuzione dei piani cronologici su cui scorre la narrazione. Nei meandri del “regno dei gabinetti” in cui Slothrop scopre la sua capacità di interpretare i segni lasciati dalle deiezioni e di farsi mediatore tra il visibile e

---

13 Si pensi a Ernst Curtius: “il *logos* divino in Calderón è musicista, poeta, pittore, costruttore. Il *logos* come poeta gli ispira la sacra rappresentazione *El Divino Orfeo* [...] Le sacre scritture bibliche (*divinas letras*) e la saggezza dell'Antichità (*humanas letras*) sono simili per “consonanza”, sebbene siamo dissimili per religione [...] Dio è il musicista che “suona lo strumento del mondo”. Cristo è l'Orfeo divino: la sua lira è rappresentata dal legno della Croce ed il suo canto attira la natura. Riconosciamo qui il *Christus musicus* di Sedulio e – prima ancora – il Cristo orfico di Clemente di Alessandria” (1992, 271).

14 E si pensi anche a Northrop Frye: “Il corpo dell'eroe talvolta viene diviso tra i suoi seguaci come nel simbolo eucaristico, oppure sparso per il mondo come nelle storie di Orfeo e più specialmente di Osiride” (1967, 255).

l'invisibile, il nostro casuale esploratore dei canali fognari formula una profezia. Colpito da zaffate di salsedine e putrefazione, Slothrop tra un afflusso e un deflusso trova i segni lasciati da Jack Kennedy, risale al suo spettro, lo invoca: Kennedy sarebbe riuscito a vincere la legge di gravità, sarebbe riuscito a impedire all'armonica-lira di cadere dal taschino nel water. Ma nel momento in cui l'invocazione comincia l'armonica è già caduta e Slothrop è già sceso nello scarico in un vano inseguimento. Così, nel giro di una frase, anche l'invocazione muta di grado e dalla formulazione di un desiderio al passato diviene speranza che si volge al futuro. L'invocazione diventa allora una prospettiva promettente ("A hopeful thought"), il primo tassello della profezia che porta Slothrop a investire il giovane Jack di un ruolo salvifico. Il periodo va quindi letto tenendo conto di questo slittamento del modo verbale che da espressione di un desiderio si trasforma in presagio e che, coerentemente con le formule divinatorie, è annunciato nel presente ma enunciato con valore di futuro nel passato. Kennedy sarebbe riuscito a salvare l'armonica, Slothrop l'avrebbe ritrovata e allora suonarla, esplorare linee melodiche nuove sarebbe stato per lui più facile. Non adesso, però, non ora, non ancora, ma un giorno ("not yet but someday..."). Perché questo si realizzi è necessario che l'aiutante magico sia nel pieno possesso della propria potenza e della possibilità di adoperarla. È una regola semplice e comune a ogni unità minima del racconto. In altre parole, Slothrop deve aspettare che "Jack" diventi "JKF", solo allora la perdita armonica potrà tornare nelle sue mani.

Whacking the water out of his harmonica, reeds singing against his leg, picking up the single blues at bar 1 of this morning's segment, Slothrop, just suckin' on his harp is closer to being a spiritual medium than he's been yet, and he doesn't even know it. The harp didn't show up right away. His first days in these mountains, he came across a set of bagpipes, left behind in April by some Highland unit. [...] He quit playing the bagpipes, and next day he found the harp. It happens to be the same one he lost in 1938 or-9 down the toilet at the Roseland Ballroom, but that's too long ago for him to remember. (Pynchon 1973, 622-3)

Slothrop scuote via l'acqua dall'armonica, le linguette risuonano contro la sua gamba, captando il blues del segmento di quella mattina, a partire dalla prima battuta. Per il solo fatto di suonare la sua armonica, Slothrop non è mai stato così vicino a diventare un medium spirituale, e neppure lo sa. Non l'ha trovata subito, quell'armonica. Nei primi giorni passati fra quelle montagne, si è dapprima imbattuto in un set di cornamuse, abbandonate lì in aprile da qualche reggimento delle Highlands. [...] Aveva smesso di suonare la cornamusa, e il giorno dopo aveva trovato quell'armonica. Si dava il caso che fosse la stessa armonica

che Slothrop aveva perso nel '38 o nel '39, nel cesso del Roseland Ballroom, ma era passato troppo tempo perché se ne ricordasse.<sup>15</sup>

Dunque se è così, se la profezia si avvera, se JFK adempie al compito che spetta la suo ruolo, allora quando vediamo Slothrop poggiare nuovamente le labbra sul suo strumento di metallo e legno non siamo più nei giorni d'agosto del 1945 in cui si svolgono i primi capitoli della IV parte del romanzo, perché il ricongiungimento avviene, è avvenuto o potrà avvenire solo in uno fra i 1063 giorni, dal 20 gennaio 1961 al 22 novembre del 1963, in cui John Fitzgerald Kennedy ha ricoperto il ruolo di presidente degli Stati Uniti. L'arco narrativo di *Gravity's Rainbow*, ed è questo il segnale di discontinuità temporale rivelato nello specchio d'acqua della prima *nekyia*, poggia su due placche tettoniche che scorrono a ritmo diverso sottoponendo il tessuto narrativo a ripetute torsioni cronologiche. Lo vedremo meglio in seguito, nel capitolo sulla allomorfofi della Seconda guerra mondiale, per ora ci sarà sufficiente ritornare un'ultima volta al Roseland Ballroom e ascoltare dalle parole di Seaman "Pig" Bodine di che cosa questo luogo sia segno.

Di fronte alle torsioni temporali che allineano i materiali storici degli anni '38-'45 al biennio kennediano, e dunque al Vietnam le azioni alleate in Europa, la sala da ballo bostoniana che Slothrop ha frequentato corrisponde a qualcosa di più di una linea di comunicazione. Il Ballroom è il punto in cui si scaricano le forze prodotte dalle azioni di torsione, quello che subisce al grado più alto il movimento di rotazione ma che permette a due momenti storici diversi di tenersi e trovarsi insieme. Il *sugo* delle parole di Bodine, al netto della parzialmente imbarazzante espressione di partenza, chiama in causa l'indistinguibilità del distinguibile, intende arrivare a spiegare la sovrapposizione, la perfetta coincidenza tra elementi logicamente e ontologicamente dissimili perché appartenenti a categorie completamente diverse. Allora, i due termini che compongono la frase idiomatica su cui si sofferma Bodine – "Shit 'n' Shinola" – ruotano l'uno sull'altro sino a scambiarsi gli spazi di significato.

La deiezione raccolta dalla bianca ceramica del sanitario diventa la traccia asettica emblema di morte e, per converso, il lucido da scarpe occupa la cassella lasciata vuota dal primo significante: "Well there's one place where Shit 'n' Shinola do come together, and that's in the men's toilet at the Roseland

---

15 Traduzione italiana: Pynchon 1999, 793-4.

Ballroom, the place Slothrop departed from on his trip down the toilet, as revealed in the St. Veronica Papers (preserved, mysteriously, from that hospital's great holocaust)" (Ibid.: 687) – "Ebbene, esiste un posto dove *Shit 'n' Shinola* esistono congiuntamente, e questo posto è la toilette per uomini del Roseland Ballroom, sì, proprio il posto da dove Slothrop è partito per il suo viaggio nel cesso, come rivelato dai documenti conservati negli Archivi del Santa Veronica (misteriosamente risparmiati dal grande olocausto dell'ospedale)".<sup>16</sup>

#### 4. *Abitare i non luoghi: la Nadir e il grand hotel di David Foster Wallace*

C'è ancora un'ultima distanza che vorrei coprire, anche per esplicitare il riferimento a quei primi *travelogs*, così popolari nel mondo greco, a cui nel titolo allude il nome "Thule", e verso cui rimanda l'*experiential postcard* redatto da David Foster Wallace in una crociera ai Caraibi. Il reportage che racconta il viaggio a bordo della nave comincia senza deludere le aspettative attivate dai racconti di viaggio: racconta infatti delle meraviglie del mondo al di là di "Thule". Un lunghissimo catalogo di cose osservate, fatte, odorate, ascoltate, assaggiate, provate: dalle spiagge di zucchero alle navi bianche, dalle tinte di blu più oltremare che si possano pensare – che appartengono all'immaginario dei Caraibi – alla *disco music*, dai completi dai colori tanto sgargianti quanto improbabili alle partite a blackjack e al bingo, dai perpetui buffet – che appartengono all'immaginario delle navi da crociera – a una massa indifferenziata di cose ordinarie ma tanto abnormi per proporzioni, quantità, peso, da diventare una vera e propria collezione di mostruosità quotidiane. L'extralusso del mondo delle navi da crociera è una *Wunderkammer* responsabile di una tracimazione ontologica che, come spiega Francesco de Cristofaro, dipende dalla stessa condizione ontica del passeggero ospite della nave:

È il fatto che i passeggeri in modo irriflesso confidino in un *Dasein* fondato sulla natura, su quel mare-madre che brontola remote nenie e si lascia traguardare dagli oblò ("in heavy seas you feel rocked to sleep, with the windows' spume a gentle shushing, the engines' throb a mother's pulse"): mentre invece la nave di lusso non è che una placenta di plastica, una consumistica matrigna ("it's not really like having a mom [...] a mom cleans up after you largely because she loves you – you are the point, the object of the cleaning somehow") che titilla

---

<sup>16</sup> Traduzione italiana: Ibid.: 876.

clienti destinati a non uscire mai dalla minorità, puntando solo a sollevare illimitatamente l'asticella del loro desiderio e della loro gratificazione, “until it once again levels out at its homeostasis of terrible dissatisfaction”. (de Cristofaro 2021, 54)<sup>17</sup>

Sia nel nome della barca presente nel romanzo di Thomas Pynchon, l'Anubis, sia in quello della mega nave da crociera della *Supposedly Fun Thing*, la Nadir di David Foster Wallace, persiste un richiamo all'abisso, alla discesa, allo sprofondamento a cui tutti e due gli eroi daranno seguito. Slothrop, l'abbiamo visto, scendendo nella pancia della barca col nome del dio egizio si cala nel mondo dei morti. Wallace non è indifferente all'esplorazione delle viscere della nave su cui viaggia, attratto dal canto delle sirene che si spande, “breve e traumatico”, dal sistema pressurizzato di scarico.<sup>18</sup> Sulla musicalità del flusso di scarico Wallace ritorna in almeno un paio di occasioni, sottolineando il “Si alto” prodotto dal gorgoglio del suo water, *affascinante e diabolico*, o l'orchestrazione dell'altezza dei suoni prodotta dai quattro orinali del ponte 11 che si tramuta in un “crescendo finale *Reb-Sol#*”, replica “del melisma con cui terminava la capitale registrazione del 1983 del Coro Giovanile di Vienna del medievalmente lugubre “*Tenebrae factae sunt*”” (Wallace 2017, 81; 130).<sup>19</sup> La commistione di

---

17 Le citazioni sono tratte dall'edizione originale di *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, 1997, in cui appaiono si trovano alle pagine 285; 298; 317. Le traduzioni italiane sono: “Col mare grosso si dormiva così meravigliosamente: il dondolio del mare grosso ti culla, la spuma delle onde ti fa *ssbb* dall'oblò, il rumore del motore è il battito del cuore della mamma” (Wallace 2017, 52); “Non è esattamente come avere una mamma [...] una mamma ti pulisce la camera soprattutto perché ti vuole bene – sei tu il centro, sei tu in qualche modo il vero fine delle pulizie. Sulla Nadir, invece, una volta esaurito il senso di novità e di comodità, comincio a scoprire che tutta questa cura fenomenale non ha niente a che fare con me” (Ibid.: 72); “fino a conseguire di nuovo la sua omeostasi di grave insoddisfazione” (Ibid.: 100).

18 Ritorno al passo di de Cristofaro, a cui ho fatto riferimento poco sopra, che si conclude sulla decisione dello scrittore “d'intraprendere una temeraria catabasi nella stiva della nave, allo scopo di indagare sugli scarichi emessi dal water supertecnologico di cui la sua cabina, al pari delle altre, è dotata”, paventando “di finire a sua volta risucchiato (come il tossico Mark Renton di *Trainspotting*, autentico cult di quegli anni), per effetto di un micidiale “existential-level sewage treatment”, in quell'acqua dove ogni cosa e ogni persona precipita, dove ogni cosa e ogni persona si nientifica”.

19 Dall'originale: “In the public loo off the elevators on Deck 11-Fore, which has four urinals and three commodes, all Vacuum-Suction, which if activated one after the other in rapid succession produce a cumulative sound that is exactly like the climactic *Db-G#* melisma



suoni rivela una commistione di registri e tradisce, infine, un richiamo mortifero nell'invito alla discesa sotto la linea dell'orizzonte, ovvero sotto le acque marine, in questo caso, e al di sotto della linea di galleggiamento.

Il tiraggio ad alta pressione è quindi il motore del desiderio di esplorare il ventre della *Nadir*. Qui ritorna – e senza nostalgia si riafferma – l'ipotesi di dar vita a un nuovo viaggio di conoscenza che però non è quello dantesco di Ulisse, bensì quello shakespeariano di Amleto: il viaggio verso quella terra delle tenebre da cui nessun viaggiatore è mai tornato. È il desiderio – in cui si annida una nota nichilista – di indagare l'al di là del visibile, qui rappresentato dalla meccanica con cui opera un misterioso strumento che, osservato dall'"interno", dal ventre della nave da crociera, permetterebbe di acquisire una piena conoscenza sul funzionamento della realtà. In questa pulsione alla scoperta c'è qualcosa che sembra rimandare, nuovamente, alle analisi sociologiche di Erving Goffman e alla ripresa delle sue idee sul "dietro le quinte" richiamate da Dean MacCannell a proposito del turismo di massa. Lo nota Fredric Jameson nelle sue pagine sulla "*detection* del reale" nei romanzi di Raymond Chandler: "MacCannell riutilizza questo materiale [Erving Goffman] allo scopo di descrivere il turismo (l'attività di vedere come altre persone vivono "veramente") come un vero e proprio rituale in cui la ricerca dell'*autenticità* (che si risolve spesso in un fallimento e suona ridicola ai viaggiatori più "autentici" e raffinati) ha lo scopo di confermare la contrapposizione ideologica tra autentico e inautentico per giungere infine a riconfermare, in un senso semi-metafisico, l'idea stessa di "realtà" (Jameson 2018, 61).

Che questo viaggio ctonio, tanto ambito ma sempre vietato – Wallace più volte chiederà accesso ai piani inferiori della nave – non possa compiersi se non in modo piratesco porta alla riemersione del paradigma primario dell'incubo americano tra le pagine di un reportage idealmente divertente su una cosa ipoteticamente divertente: è la paranoia nixoniana. Di attacchi paranoidei, argomenta Wallace, sarebbero preda gli armatori delle meganavi e questi attacchi, a loro volta, si rovesciano in un'altra "scena primaria" del mondo americano e nella quale è facile rilevare una consonanza con i tratti pynchoniani: l'ossessione del protagonista, David Foster Wallace, di diventare la vittima di un complotto perpetrato ai suoi danni in difesa dell'"industria crocieristica" con

---

at the end of the 1983 Vienna Boys Choir's seminal recording of the mediievally lugubrious *Tenebrae Factae Sunt*".

la complicità del sistema di scarico ad alto tiraggio del gabinetto, l'arma per un delitto perfetto.

Del 1999, di due anni successivo al reportage, è *Brief Interviews with Hideous Men*. Nella breve intervista registrata con il numero di catalogo 42, datata giugno '97 al Peoria Heights, nello stato dell'Illinois, il soggetto racconta il lavoro svolto dal padre nella hall della toilette maschile di un grand hotel, immerso tra marmi e miasmi. Extralusso e deiezione s'incrociano anche in questo racconto:

Marble shipped from Italy. Stall doors of seasoned cherry. Since 1969 he's stood there. Rococo fixtures and scalloped basins. Opulent and echoing. A large opulent echoing room for men of business, substantial men, men with places to go and people to see. The odors. Don't ask about the odors. The difference in some men's odors, the sameness in all men's odors. All sounds amplified by tile and Florentine stone. The moans of the prostatic. The hiss of the sinks. The ripping extractions of deep-lying phlegm, the plosive and porcelain splat. The sound of fine shoes on dolomite flooring. The inguinal rumbles. The hellacious ripping explosions of gas and the sound of stuff hitting the water. Half-atomized by pressures brought to bear. Solid, liquid, gas. All the odors. Odor as environment. All day. Nine hours a day. Standing there in Good Humor white. All sounds magnified, reverberating slightly. (Wallace 2009, posizione ebook: 101)

Marmo arrivato per nave dall'Italia. Le porte delle latrine di ciliegio stagionato. È dal 1969 che lui sta lì. Attrezzatura rococò e catini smerlati. Opulenta e riecheggiante. Una grande opulenta riecheggiante toilette per uomini d'affari, uomini facoltosi, uomini pieni di impegni e appuntamenti. Gli odori. Non chiedere degli odori. La differenza di odore fra certi uomini, la somiglianza dell'odore di tutti gli uomini. Ogni suono amplificato dal pavimento di pietra fiorentina. I gemiti del prostatico. Il sibilo dei lavandini. La lacerante estrazione di muco dalle profondità, lo schiocco occlusivo e porcellaneo. Il rumore di lussuose scarpe sul pavimento di dolomite. I borboglii inguinali. Le terrifiche laceranti esplosioni di gas e il rumore di qualcosa che colpisce l'acqua. Semiatomizzato dalle pressioni esercitate. Solido, liquido, gas. Tutti gli odori. L'odore come ambiente. Tutto il giorno. Nove ore al giorno. Starsene lì in bianco Buon Umore. Ogni rumore amplificato, leggermente riecheggiante. (Wallace 2016, posizione ebook: 165)

Al centro di tutto ciò il padre dell'intervistato, presente ma invisibile – è l'assenza del suo lavoro – finché non occorre intervenire per pulire i sanitari, spazzolare le spalle, passare gli asciugamani. È il 1969 ma il racconto della toilette dell'"albergo storico superlusso di prima categoria" in cui passano "elegantoni", filantropi, ereditieri, miliardari sembra quasi essere l'ipostasi terrena di un tempo novecentesco racchiuso tra il vecchio motto *Lives to serve* e il banchetto

da lustrascarpe, e immobile, come nella foto su cui si ferma la macchina da presa nella scena finale di *Shining*: il lusso dell'Overlook Hotel immortalato nel ballo del 4 luglio del 1921, con elegantoni, filantropi, ereditieri, miliardari tutti sorridenti nel salone dell'albergo, certi che nel retro, nelle toilette, ci sarà un uomo in completo bianco pronto a servirli.<sup>20</sup>

Ecco che forse lo spazio a cui ha dato accesso Joyce da domestico è diventato, all'estremo opposto del Novecento, uno spazio di massa: non più privato e intimo ma luogo pubblico del bisogno in cui le compresenze altrui rendono manifeste – ma nella loro indistinguibilità – le opposizioni “io-altro”, “dentro-fuori”, “privato-pubblico”, “gusto-disgusto”. Un discorso, questo, che naturalmente ci porterebbe nella direzione degli studi di Julia Kristeva sull'orrore e di Pierre Bourdieu sulla critica sociale del gusto ma che, a un estremo diverso, porta a riflettere sulla presenza dei fantasmi dell'ideologia se pensiamo che proprio nel giro d'anni in cui Wallace componeva i racconti a cui ho fatto riferimento, Slavoj Žižek affidava al gabinetto il capitolo iniziale del suo *L'epidemia dell'immaginario*. In quelle pagine, rese memorabili dall'intervento del filosofo sloveno al congresso di Architettura di Pamplona del 2011, la differenza tra i meccanismi di funzionamento dei bagni continentali e oltremontani diventa espressione dei tre differenti “atteggiamenti esistenziali” (metafisica, radicalismo ed empirismo) che appartenevano secondo Hegel alla triade geografica Germania-Francia-Inghilterra. E qui l'incubo della storia joyciano torna alla sua origine, al corpo organico della realtà.

---

20 In un originale contributo alla rivista “SigMa” Elisabetta Abignente ha lavorato proprio sugli spazi nascosti o più intimi delle case prendendo in considerazione la prospettiva, a volte vertiginosa, con cui questi vengono osservati dagli uomini di servizio o dalle figure delle domestiche che subiscono dalle dinamiche quotidiane, o immettono in esse, un tasso di perturbante inquietudine (Abignente 2019, 119-45).

## Bibliografia

- Abignente, Elisabetta. 2019. "Dietro le quinte del quotidiano. Lo sguardo dei domestici da Proust a Cuarón." *SigMa - Rivista Di Letterature Compare, Teatro E Arti Dello Spettacolo* 3: 119-45.
- Bachtin, Michail. 2002 (1963). *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Tradotto da Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi.
- Brombert, Victor. 1998. "I miserabili: la salvezza viene dal basso." In Victor Hugo, *I miserabili*. Tradotta da Valentino Piccoli, 5-54. Milano: BUR.
- Curtius, Ernst Robert. 1992 (1948). *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia.
- de Cristofaro, Francesco. 2021. *La palla al balzo. Dieci viaggi nella letteratura e nell'immaginario del Novecento*. Roma: Carocci.
- Forster, Edward Morgan. 2016 (1927). *Aspetti del romanzo*. Tradotto da Corrado Pavolini. Milano: Garzanti.
- Frasca, Gabriele. 2022. *L'uomo con la macchina da prosa*. Roma: Sossella.
- Frye, Northrop. 1967 (1957). *Anatomia della critica*. Traduzione di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta. Torino: Einaudi.
- Goffman, Erving. 2009. *La vita quotidiana come rappresentazione*. Traduzione di Margherita Ciacci. Bologna: il Mulino.
- Jameson, Fredric. 2018 (2016). *Raymond Chandler. L'indagine della totalità*. Tradotto da Giuseppe Episcopo. Napoli: Cronopio.
- Joyce, James. 2000 (1922). *Ulysses*, London. Penguin.
- Joyce, James. 2012 (1922). *Ulisse*, a cura di Enrico Terrinoni. Roma: Newton.
- Manzoni, Alessandro. 2014 (1821-1840). *I promessi sposi*. Milano: BUR.
- Moretti, Franco. 2001. "Il secolo serio." In *Il romanzo*, vol. 1: *La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, 689-725. Torino: Einaudi.
- Moretti, Franco. 2017. *Il borghese. Tra storia e letteratura*. Tradotto da Giovanna Scocchera. Torino: Einaudi.

Power, Arthur. 1980 (1974). *Conversazioni con Joyce*. Tradotto da Franca Ruggieri. Roma: Editori Riuniti.

Orwell, George. 1951 (1933). *Down and Out in Paris and London*. London: Secker & Warburg.

Rosenberg, Martin E. 1994. "Portals in Duchamp and Pynchon." In *Pynchon Notes* 34-5: 148-75.

Pincio, Tommaso. 2003. "Toilet Bowls in Gravity's Rainbow. Parallelismi con *Fountain* di Marcel Duchamp." In *La dissoluzione onesta. Scritti su Thomas Pynchon*, a cura di Mattia Carratello e Giancarlo Alfano, 91-105. Napoli: Cronopio.

Pynchon, Thomas. 1973. *Gravity's Rainbow*. New York: Viking.

Pynchon, Thomas. 1973 (1999). *L'arcobaleno della gravità*. Tradotto da Giuseppe Natale. Milano: Bompiani.

Wallace, David Foster. 1997. *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. Boston: Little, Brown & Co.

Wallace, David Foster. 2009 (1999). *Brief Interviews with Hideous Men*. Boston: Little, Brown & Co.

Wallace, David Foster. 2016 (1999). *Brevi interviste con uomini schifosi*. Tradotto da Ottavio Fatica e Giovanna Granato. Torino: Einaudi.

Wallace, David Foster. 2017 (1997). *Una cosa divertente che non farò mai più*. Tradotto da Francesco Piccolo e Gabriella D'Angelo. Roma: Minimum Fax.

Giuseppe Episcopo è ricercatore in Critica letteraria e Letterature comparate presso il Dipartimento di Lingue, Letterature Culture Straniere dell'Università Roma Tre. Dal 2009 al 2022 è stato prima Teaching Fellow alla University of Edinburgh e poi Associate Lecturer alla University of St. Andrews. Ha tradotto in italiano Peter Brooks, Fredric Jameson e Franco Moretti. Ha scritto in volume e rivista su John Adams, Simon Armitage, Brecht, Balzac, Robert Coover, D'Arrigo, Philip K. Dick, Gadda, Primo Levi, Pynchon, Tolstoj, J.R. Wilcock, sulla intermedialità, la radio e il radiodramma.

