

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 20 / Issue no. 20

Dicembre 2019 / December 2019

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 20) / External referees (issue no. 20)

Alberto Cadioli (Università Statale di Milano)

Eleonora Capra (Università di Parma)

Silvia Contarini (Università di Udine)

Matteo Di Gesù (Università di Palermo)

Antonio Di Silvestro (Università di Catania)

Jérôme Dutel (Université Jean Monnet – Saint-Étienne)

Martino Marazzi (Università Statale di Milano)

Anna Mirabella (Université de Nantes)

Francesco Montone (Università di Napoli Federico II)

Francesca Parmeggiani (Fordham University – New York)

Elena Spandri (Università di Siena)

Rodolfo Zucco (Università di Udine)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2019 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

ALIBI MEDIEVALI. IL MEDIOEVO COME LABORATORIO DI RISCrittURA

a cura di Francesco Bonelli, Giulia Cacciatore, Filippo Fonio

<i>Presentazione</i>	3-14
<i>Il medioevo citato di Giovanni Pascoli. Re Enzo fra storia e simbolo</i> FRANCESCA IRENE SENSINI (Université Nice Sophia Antipolis)	15-26
<i>Nell'abisso dell'aldiquà. Gli inferni del fantastico italiano</i> STEFANO LAZZARIN (Université Jean Monnet – Saint-Étienne)	27-42
<i>Da un italiano all'altro. Il "Decameron" di Aldo Busi</i> CHIARA NATOLI (Università di Palermo)	43-57
<i>Dante's "Inferno", Video Games, and Pop Pedagogy</i> BRANDON K. ESSARY (Elon University – North Carolina)	59-82
<i>'Graphic Dante'. Dante Alighieri e Farinata degli Uberti</i> VINCENZO SALERNO (Università di Cassino e del Lazio Meridionale)	83-99
<i>"Io so che l'intenzion lor fu onesta". L'"Inferno" in Topolino</i> DEBORA BARATTIN (Université Grenoble Alpes)	101-119
<i>Dante in giallo. 'Detective story' e riscritture dantesche</i> ANNA MARIA COTUGNO (Università di Foggia)	121-132
<i>Welcome to Hell. Dante's "Inferno" in Valerio Evangelisti's Eymereich Cycle</i> FABRIZIO DI MAIO (University of Birmingham)	133-147
<i>Citare le crociate. La fantastoria di Valerio Evangelisti</i> DANIELE COMBERIATI (Université Paul Valéry – Montpellier)	149-156

MATERIALI / MATERIALS

<i>"Utinam ne in nemore Pelio". Un verso di Ennio nelle opere di Cicerone</i> ALESSANDRA DI MEGLIO (Università di Napoli Federico II)	159-167
<i>Haunted by a Monster: Mary Shelley's Translation of Apuleius and "Frankenstein"</i> CHIARA ROLLI (Università di Parma)	169-182
<i>"Richard the Third" and "Looking for Richard": from Stage to Docudrama</i> MARIA GRAZIA DONGU (Università di Cagliari)	183-207

*La rete musicale. Citazione e comunicazione in “The Crying of the Lot 49”
di Thomas Pynchon*

FEDERICO FRANCUCCI (Università di Pavia)

209-219



FEDERICO FRANCUCCI

**LA RETE MUSICALE. CITAZIONE E
COMUNICAZIONE IN “THE CRYING OF LOT 49”
DI THOMAS PYNCHON**

1. Una catena di reimpieghi: Bartók, Shostakovich, Léhar

Fra i romanzi dello scrittore americano Thomas Pynchon,¹ *The Crying of Lot 49* uscito nel 1966² è quello che offre al lettore un più fitto intreccio di livelli intertestuali, fra citazioni vere e proprie e reimpieghi più o meno dissimulati di molteplici elementi culturali. La fuga prospettica degli indizi è anzi così complessa da revocare in dubbio, a volte, “la

¹ Sull'autore si veda, fra l'altro, *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, G. Levine and D. Leverenz Editors, Boston-Toronto, Little, Brown & Company, 1976; D. Seed, *The Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*, London, Mac Millan, 1988; A. McHoul – D. Wills, *Writing Pynchon. Strategies in fictional analysis*, London, MacMillan, 1990; *Thomas Pynchon*, edited by H. Bloom, Philadelphia, Chelsea House, 2003; S. Thomas, *Pynchon and the Political*, New York, Routledge, 2007; *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, Edited by I. H. Dalsgaard, L. Herman and B. McHale, Cambridge, Cambridge University Press, 2012; J. Freer, *Thomas Pynchon and American Counterculture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

² Sul romanzo si veda *New Essays on “The Crying of Lot 49”*, Edited by P. O'Donnell, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

legittimità stessa del formulare congetture” e dell’individuare “una traccia significativa [...] un segno leggibile”.³

La protagonista di *The Crying of Lot 49*, Oedipa Maas è presentata in apertura nel ruolo di una lettrice posta di fronte a un enigma testuale e come tale, fin dall’inizio, corrisponde specularmente alla figura ideale del lettore del romanzo.⁴ La donna ha appena ricevuto la lettera di uno studio legale che nomina esecutrice delle ultime volontà di Pierce Inverarity, ricchissimo imprenditore e suo antico amante. Le notizia fa emergere lontani ricordi:

“Oedipa stood in the living-room, stared at by the greenish dead eye of the TV tube, spoke the name of God, tried to feel as drunk as possible. But it did not work. She thought of an hotel room in Mazatlán whose door had just been slammed, it forever, waking up two hundreds birds down on the lobby; a sunrise over the library slope at Cornell University that nobody out it had seen because the slope faced west; *a dry, disconsolate tune from the fourth movement of the Bartók Concerto for Orchestra*; a whitewashed bust of Jay Gould that Pierce kept over the bed on a shelf so narrow for it she’d always had the hovering fear it would someday topple on them. Was that how he’d died, she wondered, among dreams, crushed by the only icon in the house? That only made her laugh, out loud and helpless: You’re so sick, Oedipa, she told herself, or the room, which knew.”⁵

Fra i ricordi evocati dalla lettera, la rottura con l’amante durante un viaggio in Messico e i tempi dell’università con una stanza da letto e il busto di Jay Gould conservato da Pierce, affiorano anche le note del quarto movimento del *Concerto per orchestra* (Sz. 116) di Béla Bartók. Il brano non fa certo parte del repertorio che Mucho, l’attuale marito di Oedipa, propone agli ascoltatori di una stazione radiofonica dove lavora. Ma la

³ Cfr. M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 42.

⁴ Si veda F. Kermode, *Decoding the Tristero*, in *Pynchon: a Collection of Critical Essays*, ed. by E. Mendelson, Englewood Cliffs, Prentice – Hall, 1978, pp. 162-166.

⁵ Th. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, New York, Vintage Books, 2000, p. 1. Sottolineatura nostra.

protagonista del romanzo è una donna colta e interessata anche alla musica classica, in grado di riconoscere un brano di Antonio Vivaldi nel piccolo supermercato del quartiere:

“Through the rest of the afternoon, through her trip to the market in downtown Kinneret-Among-the-Pines to buy ricotta and listen to the Muzak⁶ (today she come through the bead-curtained entrance around bar 4 of the Fort Wayne Settecento Ensemble’s variorum recording of the Vivaldi Kazoo Concerto, soloist Boyd Beaver) [...]”⁷

Vivaldi non ha mai composto un concerto per *kazoo* (questo piccolo strumento a fiato dalla caratteristica sonorità ronzante non è entrato in produzione fino all’Ottocento) ed è improbabile che negli anni Sessanta un supermercato californiano diffonda musica classica eseguita filologicamente da un *ensemble* specializzato nel repertorio italiano. Tuttavia, a differenza di simili citazioni sul filo della parodia e dell’anacronismo che sono tipiche di Pynchon, quella del *Concerto per Orchestra* di Bartók attende ancora qualche parola di spiegazione. La partitura appartiene agli anni americani del compositore che aveva lasciato l’Ungheria nel 1940 ed è una delle sue opere più accessibili, lontana dalle oltranzesche percussive di altri più intricati frutti del suo genio. Tale caratteristica ha avvicinato a Bartók il pubblico medio degli ascoltatori (il *Concerto* è la sua opera più nota ed eseguita negli *States*), ma ha destato qualche malumore presso i palati più intransigenti che l’hanno spesso relegato in second’ordine nel catalogo della sua musica.⁸ È dunque

⁶ Muzak era il nome di un’impresa che installava impianti di riproduzione musicale negli ambienti lavorativi, specie in quelli dove si svolgevano mansioni fortemente stereotipate e meccaniche. Si veda L. Marconi, *Muzak, jingle, videoclips*, in *Enciclopedia della Musica*, diretta da J.-J. Nattiez, vol. IV: *Piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 675-700.

⁷ Cfr. Th. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 2.

⁸ Nel 1943 il *Concerto per Orchestra* è frutto di una commissione, che fu anche un atto di mecenatismo, da parte del direttore d’orchestra russo (ma naturalizzato

possibile associare questo titolo al processo di semplificazione subito dalla cultura europea trasferita negli Stati Uniti, per sottrarsi ai governi nazifascisti; qualcosa di simile alla versione ‘americana’ della teoria artistica di Aby Warburg formulata da Erwin Panofsky durante il suo insegnamento a Princeton a partire dal 1935.⁹

La pagina citata di Pynchon si riferisce a un passaggio preciso del *Concerto* (come nel caso dello Pseudo-Vivaldi), “a dry, disconsolate tune”, ma è stato osservato¹⁰ che un motivo di questo genere non è presente nel quarto e penultimo movimento. Se è vero che “the misdirection is an essential Pynchonian device”,¹¹ in una continua sovrapposizione di piste vere e dettagli falsi, conviene tuttavia osservare più da vicino proprio questa sezione musicale, tanto più che il *Concerto* era già citato nel racconto giovanile *Mortality and Mercy in Vienna*, uscito nel 1959 su una rivista studentesca della Cornell University.¹² Il quarto movimento si intitola infatti *Intermezzo interrotto* ed entra immediatamente in contatto con il romanzo che lo cita: l’esistenza di Oedipa era infatti sospesa e separata dal mondo, come quella di Rapunzel rinchiusa in una torre nell’eponima fiaba dei fratelli Grimm;¹³ la lettera che giunge all’inizio della

americano) Serge Koussevitsky, dal 1924 alla guida della Boston Symphony Orchestra. Fu eseguito per la prima volta il 1° dicembre 1944 nella Symphony Hall di Boston. Negli anni Sessanta era entrato a far parte, del repertorio orchestrale che si proponeva negli Stati Uniti e in Canada, dove fu eseguito venticinque volte nel corso del decennio. Si veda M. Mila, *L’arte di Béla Bartók*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 140.

⁹ Si veda G. Didi-Huberman, *Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, *passim*.

¹⁰ Si veda Ch. Hollander, *Pynchon, JFK and the CIA: Magic Eye Views of “The Crying of Lot 49”*, in “Pynchon Notes”, 40-41, Spring-Fall 1997, p. 71.

¹¹ Cfr. Id., *Pynchon’s Politics: The Presence of an Absence*, “Pynchon Notes”, 26-27, Spring-Fall 1990, p. 22.

¹² Si veda Th. Pynchon, *Mortality and Mercy in Vienna*, all’indirizzo elettronico www.pynchon.pomona.edu/uncollected/vienna.html.

¹³ Nel gioco intertestuale del romanzo la citazione di *Rapunzel* è associata a quella di *Bordando el manto terrestre*, un quadro dipinto dalla surrealista ispano-messicana Remedios Varo nel 1961.

narrazione sembra allora distruggere i muri della torre e segnare proprio la brusca interruzione di una parentesi. Le note di Bartók, del resto, tengono fede al titolo e il movimento è anche dal punto di vista compositivo un intermezzo interrotto: il brano, composto da sei sezioni e basato su temi diversi da quelli utilizzati negli altri movimenti, è infatti bruscamente spezzato nella quinta parte dall'irruzione di materiale musicale volutamente estraneo e stridente.

A dare credito alle parole del compositore, il quarto movimento si può leggere come una specie di serenata, un duetto i cui protagonisti sono una coppia di amanti che passeggiano di notte. Improvvisamente un gruppo di ubriachi schiamazzanti giunge a interrompere l'idillio e il tema corrispondente cita un altro tema musicale, quello dell'*Allegretto* della sinfonia n. 7 opera 60 *Leningrado* di Dmitrij Shostakovich.¹⁴ L'opera sinfonica, composta durante l'assedio nazista come celebrazione della civiltà e della cultura russa contro la violenza dell'invasore (e in maniera più velata contro la brutalità del regime staliniano), aveva avuto negli Stati Uniti un immediato e clamoroso successo. Anche nella partitura del musicista russo il tema ripreso da Bartók ha una funzione di rottura, è il celebre motivo della marcia inteso come rappresentazione sonora del minaccioso arrivo delle milizie naziste; ed è a sua volta prelevato da un altro compositore (la marcetta di *Da geh' Ich zu Maxim*, nel primo atto di *Die Lustige Witwe* di Franz Léhar), mescolandolo a una ripresa dell'inno nazionale tedesco *Deutschland, Deutschland, über Alles* in crescendo ripetitivo molto vicino a quello del *Boléro* di Maurice Ravel.¹⁵ Trasformare un'aria leggera della *Belle Epoque* in una marcia di guerra è una scelta

¹⁴ Si veda D. Cooper, *Bartók: Concerto for Orchestra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 54-57.

¹⁵ Si veda I. MacDonald, *The New Shostakovich*, Boston, Northeastern University Press, 1990, pp. 159-160 e E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 148.

dalle forti implicazioni storico-politiche, per suggerire che la spensierata civiltà europea di fine secolo conteneva già in sé le avvisaglie della prossima catastrofe.

Bartók tuttavia, secondo la testimonianza del figlio Pietro, cita Shostakovich in chiave critica: “il compositore ungherese avrebbe sentito per radio la Sinfonia di Shostakovich, e avrebbe trovato tanto goffo quel motivetto, da doversene liberare e quasi esorcizzare con un impiego grottesco”.¹⁶ Di facile effetto e musicalmente troppo elementare, l’opera del collega russo e il clamore mediatico che ne aveva accompagnato la prima esecuzione americana, realizzata appunto per la radio in esclusiva e accompagnata dalla fotografia dell’autore sulla copertina di “Time”,¹⁷ non avevano convinto l’esule Bartók, che pure era un antifascista convinto. Ed è proprio questa perplessità, legata come si è visto a una catena molteplice di echi musicali, a spiegare il senso profondo della citazione del *Concerto per orchestra* nell’esordio di *The Crying of Lot 49*.

Quando Shostakovich cita Léhar, suggerisce che la civiltà borghese europea si è trasformata in un esercito invasore e in una distesa di cadaveri. Quando Bartók cita Shostakovich, suggerisce che questo orrore è giunto in America sul filo della musica e della radio ma si è trasformato in un’attrazione turistica, in un facile gusto estetico (quello praticato dallo stesso Bartók, secondo alcuni, nel *Concerto per orchestra*). Il tema si ritrova del resto in un episodio importante del romanzo di Pynchon, che

¹⁶ Cfr. M. Mila, *L’arte di Béla Bartók*, cit., p. 143.

¹⁷ Dopo l’esecuzione moscovita del 29 marzo 1942, la sinfonia fu eseguita a Londra il 22 giugno dalla London Symphony Orchestra diretta da Henry J. Wood. Toscanini, vincendo la concorrenza di Leopold Stokowski, si aggiudicò la prima esecuzione americana il 19 luglio 1942 con la NBC Symphony Orchestra. Il 9 agosto, infine, la Settima Sinfonia fu eseguita a Leningrado ancora assediata dai tedeschi. Si veda L. E. Fay, *Shostakovich: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 132-133 e P. Melograni, *Toscanini. La vita, le passioni, la musica*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 196-198.

intreccia ancora una volta la violenza della guerra e il suo sfruttamento commerciale. Nel terzo capitolo la protagonista visita i luoghi dell'ultimo grande progetto commerciale di Inverarity, una laguna al centro della quale il defunto uomo d'affari aveva edificato (su un isolotto artificiale) "a chunky, ogived and verdigrised, Art Nouveau reconstruction of some European pleasure-casino".¹⁸ L'imprenditore aveva fatto gettare sul fondale del laghetto delle ossa umane, importate dall'Europa e impiegate come attrazione per sommozzatori dilettanti: sono le ossa di una compagnia di soldati americani morti in Italia durante la seconda guerra mondiale, finite sul fondo di un lago e così recuperate per un altro lago in questo macabro progetto di speculazione economica. Nel romanzo un esplicito parallelo dell'episodio è *The Courier's Tragedy*, una pseudo-tragedia giacobita inventata dall'autore alla cui rappresentazione Oedipa assiste la sera successiva: anche qui alcuni soldati sono trucidati e gettati in un lago italiano, anche qui le loro ossa sono recuperate dal *vilain* della tragedia e macinate per trasformarle in inchiostro. Sarà proprio una lettera scritta con questo inchiostro a denunciare il delitto, ma si tratta di una lettera apocrifia, una finzione che paradossalmente dice la verità.

Quando Pynchon cita Bartók in apertura di romanzo, mette in campo allusivamente proprio la medesima verità e un problema centrale per la sua scrittura: com'è possibile affrontare la memoria della guerra in un'opera d'arte americana, senza trasformarla in un banale scenario folkloristico? come si possono rendere visibili i legami sempre più complessi fra l'America e l'Europa, senza cadere nelle semplificazioni e nella paranoia della propaganda?

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 38.

2. *I Beatles, oggetto di culto e di citazione*

All'inizio del secondo capitolo di *The Crying of Lot 49*, il marito di Oedipa fischieta il motivo di una canzone visibilmente contraffatta ma facilmente riconoscibile:

“She left Kinneret, then, with no idea she was moving towards anything new. Mucho Maas, enigmatic, *whistling ‘I Want to Kiss Your Feet’, a new recording by Sick Dick and the Volkswagens (an English group he was fond of at that time but did not believe in)*, stood with hands in pockets while she explained about going down to San Narciso for a while to look into Pierce’s books and records and confer with Metzger, the co-executor.”¹⁹

La canzone è *I Want to Hold your Hand* dei Beatles, che aveva lanciato il gruppo inglese negli Stati Uniti e aveva dominato le radio americane all'inizio del 1964.²⁰ La prima visita del quartetto negli Stati Uniti fu un evento memorabile: accolti a New York da una folla tripudiante, dopo la loro partecipazione al popolare Ed Sullivan Show il 9 febbraio 1964 i Beatles divennero oggetto di un culto sconfinante nella mania. Ed è proprio questa a riflettersi nel romanzo di Pynchon, quando Oedipa incontra nel motel Echo Courts di San Narciso i *Paranoids*, un gruppo di musicisti adolescenti con un loro corteo di amiche e ammiratrici. Questa *band* imita (o meglio cita) i Beatles nell'acconciatura e nei vestiti, ostentando nelle canzoni un marcato accento *british* che fa il verso alla *swinging London* di quegli anni. Proprio Miles, il *frontman* del gruppo, è una sorta di caricatura o manichino animato, come le bambole a grandezza naturale con le fattezze dei cantanti che entrarono in commercio dopo la

¹⁹ Ivi, p. 12. Sottolineatura nostra.

²⁰ L'indizio permette di datare la vicenda narrata da Pynchon, insieme alla maglietta indossata da un personaggio a sostegno del candidato repubblicano Barry Goldwater nelle elezioni presidenziali del settembre 1964. Si veda J. Kerry Grant, *Companion to “The Crying of Lot 49”*, Athens – London, University of Georgia Press, 2008, pp. 33-34.

loro trasmissione televisiva.²¹ L'industria del *merchandising*, pronta a clonare e citare all'infinito questo esempio di importazione culturale britannica, trovava del resto una motivazione nell'origine stessa della nuova musica: i Beatles, infatti, riproponevano all'America degli anni Sessanta uno stile compositivo direttamente imparentato con la *black music* e il *rhythm and blues* statunitense,²² elaborando consapevolmente una "parodia della musica americana".²³

Ancora una volta, insomma, il romanzo di Pynchon evoca mediante la citazione un complesso fenomeno di scambio e ibridazione musicale, legato a sua volta a irreversibili processi di mercificazione e banalizzazione della cultura sul filo di una comunicazione pubblicitaria globale. Non a caso, nel terzo capitolo di *The Crying of Lot 49*, Oedipa e il suo amico Metzger passano una serata nel locale chiamato *Scope*, dove si ascolta musica elettronica di Karlheinz Stockhausen:

"A sudden chorus of whoops and yibbles burst from a kind of juke box at the far end of the room. Everybody quit talking. The bartender tiptoed back, with the drinks.

'What's happening?' Oedipa whispered.

'That's by Stockhausen,' the hip greybeard informed her, 'the early crowd tend to dig your Radio Cologne sound. Later on we really swing. We're the only bar in the area, you know, has a strictly electronic music policy. Come Around Saturdays, starting midnight we have your Sinewave Session, that's a live get-together, fellas come in just to jam from all over the state, San Jose, Santa Barbara, San Diego –'

'Live?' Metzger said, 'electronic music, live?'

'They put it on tape, here, live, fella. We got a whole back room full of your audio oscillators, gunshot machines, contact mikes, everything man. That's for if you didn't bring your axe, see, but you got the feeling and you want to swing with the rest of the cats, there's always something available'."²⁴

²¹ Si veda G. Salvatore, *I primi 4 secondi di "Revolver". La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone*, Torino, EDT, 2016, p. 101.

²² Si veda M. Hamilton Lytle, *America's Uncivil Wars: The Sixties Era from Elvis to the Fall of Richard Nixon*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 145.

²³ Cfr. G. Salvatore, *I primi 4 secondi di "Revolver". La cultura pop degli anni Sessanta e la crisi della canzone*, cit., p. 95 (che cita un'intervista di John Lennon del 1970).

²⁴ Th. Pynchon, *The Crying of Lot 49*, cit., p. 32.

A metà degli anni Sessanta, come è noto, i rapporti fra musica leggera e musica sperimentale erano molto intensi: pensiamo proprio ai Beatles che mescolavano liberamente pratiche musicali eterogenee, dal rumore ambientale e dall'inclusione del caso nella musica dell'americano John Cage, fino alle partiture elettroniche (appunto) del tedesco Stockhausen. La *band* inglese, del resto, fu il primo gruppo di successo a realizzare album non riproducibili in maniera soddisfacente dal vivo per l'ingente lavoro di manipolazione e invenzione tecnica attuato in studio, destinando dunque le proprie canzoni all'ascolto discografico o radiofonico.

Incroci del genere, come abbiamo detto, hanno una dimensione mercantile ma anche transcontinentale o multinazionale, strettamente legata alla contrazione dello spazio e del tempo realizzata da reti comunicative sempre più estese e da *media* elettrici o elettronici sempre più numerosi. *The Crying of Lot 49* documenta certamente il fenomeno in chiave di documentazione storiografica e in un certo senso lo anticipa, ma ne fornisce anche una figurazione immaginaria. Significativo è in tal senso il motivo che sorregge la *detective story* posta al centro del romanzo, l'individuazione di un fantomatico sistema postale alternativo a quello monopolistico statunitense (con ulteriori riferimenti alla storia del sistema postale europeo). La comunicazione postale, infatti, si intreccia continuamente, nel corso della vicenda, ad altre reti comunicative come quella telefonica, radiofonica o televisiva (pensiamo alle telefonate, alle canzoni diffuse alla radio, agli eventi storici percepiti solo grazie alla televisione). Sono sfondi psichici oltre che tecnici,²⁵ con i quali i

²⁵ Si veda M. McLuhan – B. R. Powers, *Il villaggio globale*, traduzione di F. Gorjup Valente, Milano, SugarCo, 1998, *passim*.

personaggi del romanzo interagiscono senza sosta, mentre l'autore sottolinea la connessione di tutto con tutto (fino a offuscare l'intelligibilità degli eventi) e sembra quasi tracciare una mappa dei reticolati comunicativi statunitensi.²⁶ La stessa rete stradale americana, ossessivamente presente negli spostamenti della protagonista fra Berkeley, Oakland e San Francisco come una pedina su una carta geografica, non risponde soltanto a motivazioni di ordine referenziale ma suggerisce anche un'allegorica figura di tale dimensione interconnessa. Le citazioni musicali di Pynchon, con il loro sistema di molteplici rinvii, appartengono alla medesima intenzione significativa.

²⁶ Si veda M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, traduzione di E. Capriolo, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 87-383.

Copyright © 2019

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*