

Stefano Franceschini

“WHAT DOES THAT TUNE MEAN?”

Il significato della musica nei romanzi di Richard Powers

prefazione di Sabrina Vellucci



NOVA DELPHI 
Academia

Studi letterari

NOVA DELPHI ACADEMIA

Il progetto, nato dall'esperienza editoriale Nova Delphi Libri, è finalizzato alla promozione di una maggiore diffusione della ricerca scientifica in campo umanistico. Si rivolge a Dipartimenti universitari, Enti di ricerca, Centri studi, Fondazioni, docenti, ricercatori e ricercatrici strutturati e non, afferenti agli ambiti disciplinari delle scienze umanistiche, storiche, storico-religiose, filosofiche, antropologiche, sociologiche, economiche, della formazione, degli studi di genere e di lingua e letteratura.

nd.academia@gmail.com
www.novadelphi.it

COMITATO SCIENTIFICO

Enrico ACCIAI, Università degli Studi di Roma Tor Vergata | Giampietro BERTI, Università degli Studi di Padova | Andrea BRAZZODURO, University of Oxford (Inghilterra) | Alessandra BROCCOLINI, Sapienza Università di Roma | Daniela CALABRÒ, Università degli Studi di Salerno | Fabio CAMILLETTI, University of Warwick (Inghilterra) | Federica CANDIDO, Università degli Studi Roma Tre | Valerio CAPPOZZO, University of Mississippi (Stati Uniti) | Andrea CARACAUSI, Università degli Studi di Padova | Roberto CAROCCI, Università degli Studi di Roma Tor Vergata | Camilla CATTARULLA, Università degli Studi Roma Tre | Alessandra CHIRICOSTA, Università degli Studi di Roma Tor Vergata | Giorgio DE MARCHIS, Università degli Studi Roma Tre | Marco DE NICOLÒ, Università degli Studi di Cassino | Marco DI MAGGIO, Sapienza Università di Roma | Federica GIARDINI, Università degli Studi Roma Tre | Pasquale IUSO, Università degli Studi di Teramo | Jefferson JARAMILLO MARÍN, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia) | Sandro LANDUCCI, Università degli Studi di Firenze | Sabrina MARCHETTI, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari | Tito MENZANI, Università degli Studi di Bologna | Marco NOVARINO, Università degli Studi di Torino | Valentina PEDONE, Università degli Studi di Firenze | Mario PESCE, Sapienza Università di Roma | Ana Lía REY, Universidad de Buenos Aires (Argentina) | Fernando Diego RODRÍGUEZ, Universidad de Buenos Aires (Argentina) | Giorgio SACCHETTI, Università degli Studi di Padova | Claudia SANTI, Università della Campania "Luigi Vanvitelli" | Sean SAYERS, University of Kent (Inghilterra) | Luciano VILLANI, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia) / Università degli Studi dell'Aquila.

Coordinatore: Roberto Carocci

Stefano Franceschini

“WHAT DOES THAT TUNE MEAN?”

Il significato della musica nei romanzi di Richard Powers

prefazione di **Sabrina Vellucci**

© 2025 Nova Delphi Libri S.r.l., Roma

Testo sottoposto a valutazione:
Peer Review

Sito internet: www.novadelphi.it
www.novadelphi.blogspot.com

ISBN: 979-12-80097-86-6

In copertina: foto di Steen Jepsen (pixabay.com)

Realizzazione grafica: Nova Delphi Academia

«What does that tune mean?»

Il significato della musica nei romanzi di Richard Powers

Ringraziamenti

Questo libro prende le mosse dal lavoro di ricerca svolto durante il dottorato a Roma Tre, culminato nella tesi discussa nel 2024 sul rapporto tra musica e significato nella narrativa di Richard Powers. È per questo motivo che desidero ringraziare Sabrina Vellucci per il supporto che ricevo ormai da diversi anni a questa parte e per aver contribuito a rendere il dottorato un'esperienza che sarebbe da ripetere. Ringrazio inoltre Maddalena Pennacchia per avermi instillato l'interesse verso gli studi intermediali sin dal giorno in cui ci siamo conosciuti. Sono molto grato anche a Daniela Fargione, Cristina Iuli e Fiorenzo Iuliano per i loro preziosissimi commenti.

Ringrazio Anthony Julian Tamburri, Scott Burnham e Saam Trivedi per le piacevoli e illuminanti chiacchierate su semiotica, musicologia e filosofia a New York nel 2022, così come ringrazio Nassim Balestrini e tutto il Centro per gli Studi Intermediali di Graz (CIMIG) per avermi dato l'opportunità di acquisire ulteriori e imprescindibili competenze durante il mio periodo di ricerca in Austria nel 2023. Sono molto grato al mio editore, Germano Panettieri, per la fiducia mostratami sin da subito e per la cura rivolta alla pubblicazione di questo volume.

Saluto, abbracciandoli immensamente, le mie colleghe e i miei colleghi del dottorato, in particolare il 36° ciclo, Anna, Enrico e Livia. Ringrazio infine la mia famiglia (soprattutto Rachele) ed Eloise – vi voglio bene. E Camilla (“my mouse of mouses”), naturalmente, a cui dedico questo libro per tutto. Per esserci sempre stata.

Stefano Franceschini

Prefazione di Sabrina Vellucci*

La narrativa di Richard Powers è da alcuni anni al centro dell'interesse di pubblico e critica negli Stati Uniti, dove l'autore è stato acclamato come una delle più grandi voci letterarie contemporanee e insignito di numerosi riconoscimenti (tra cui un premio Pulitzer nel 2019). Tradotti in diverse lingue, i suoi romanzi hanno incontrato il favore di lettori e lettrici anche in Europa. La pubblicazione, per la prima volta in Italia, di una monografia interamente dedicata all'opera di Powers appare particolarmente propizia ad alimentare, anche da questa parte dell'oceano, il dibattito su temi che spaziano dall'intelligenza artificiale alla saggezza degli alberi, dall'astrobiologia alla realtà virtuale e al codice genetico umano, riflettendo sull'interconnessione tra le vite dei singoli individui e forze molto più vaste. L'impresa di unire l'umano, l'altro dall'umano e la visione scientifica del mondo caratterizza tutta l'opera di questo autore, che ha notoriamente rifuggito gli angusti compartimenti disciplinari, passando dallo studio della fisica a quello della letteratura, dalla musica alla programmazione informatica, e che da alcuni decenni interroga il confine tra discipline, linguaggi e campi del sapere rivelandone inaspettate convergenze e prossimità. Il lavoro di Stefano Franceschini si inserisce nel solco transdisciplinare e intermediale tracciato da Powers, e indaga con rigore e sensibilità l'intreccio tra letteratura e linguaggio musicale; ovvero, esplora forme e modalità attraverso cui le opere prese in esame nel suo studio rendono significativo il secondo attraverso la parola, superando le barriere dei diversi codici. Nella ricerca costante della sintesi perfetta tra emozione e intelletto, tra arte e scienza, caratteristica dei testi di Powers, la musica è intesa, perciò, non come complemento esornativo ma come elemento strutturale e sostanziale della narrazione. Questo volume propone un viaggio affascinante attraverso poetiche, identità e linguaggi che invitano a riconsiderare le tradizionali categorie di genere, ampliando i confini del romanzo – una convincente testimonianza del fatto che su questa forma, straordinariamente duttile, capace e inclusiva, molto è ancora da scrivere.

*Professoressa associata di Lingue e Letterature anglo-americane all'Università Roma Tre. Si occupa principalmente di letteratura italiana americana, ecocritica, teatro statunitense e adattamento dal testo letterario al film. Tra le sue pubblicazioni recenti, la monografia *Italian American Poetics of Place: An Environmental Perspective* (Fairleigh Dickinson University Press, 2024) e la traduzione della commedia di Anna Cora Mowatt, *La moda. Vita a New York* (Linea Edizioni, 2023).

Introduzione

*The effect of music is so much more powerful
and penetrating than that of the other arts,
for they speak only of shadows, but music speaks of the thing itself.*
(Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea*)

All art aspires towards the condition of music.
(Walter Pater, *The School of Giorgione*)

Nel venticinquesimo capitolo del *Doctor Faustus* (1947) di Thomas Mann, Mefistofele promette al protagonista Adrian Leverkühn ventiquattro anni di ininterrotta creatività musicale in cambio della sua anima, garantendogli una «voluttà d'una quasi insopportabile ispirazione» che gli consenta di «credersi semplicemente un dio in certi momenti euforici». ¹ Allettato e al contempo allarmato da una simile offerta, il giovane compositore desidera conoscere i dettagli della transazione. Mefistofele risponde:

[t]u vuoi contezza della *pernicies*, della *confutatio*, non è vero? [...] Si possono certo dire e usare molte parole, ma tutte sono soltanto sostituzione, stanno per nomi che non esistono. Non possono avere la pretesa di dire ciò che non si può mai descrivere o enunciare con parole. Questa è precisamente la gioia segreta, la sicurezza dell'inferno: che non è enunciabile [...], non se ne può dare una nozione critica con parole, perché le parole «sotterraneo», «cantina», «mura spesse», «silenzio», «oblio», «mancanza di salvezza» sono soltanto deboli simboli. ²

Il diavolo allude qui all'inadeguatezza delle maglie del linguaggio a trattenere, seppure provvisoriamente, l'essenza dell'inferno. È il medesimo argomento a cui si fa consuetamente ricorso parlando di musica come arte dell'indicibile. ³ Spesso, però, si tende a interpretare l'indicibile nel senso di ciò che non può dire o non dice nulla, e non come ciò che dice o può dire molte cose di non sempre ovvia definizione verbale. Alla musica, perciò, non resterebbe che autoriferirsi, non esprimere cioè nulla al di fuori di sé stessa. Un'idea che tuttavia entrerebbe in aperta contraddizione con l'intero filone della

1 Thomas Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, trad. di Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1968 [1947], p. 444.

2 Ivi, p. 469.

3 Cfr. Augusto Romano, *Musica e psiche*, Raffaello Cortina Editore, Gravellona Toce 2021, p. 25.

musica a programma (i leitmotiv wagneriani ne costituiscono forse l'esempio più emblematico), con le colonne sonore,⁴ e con tutto il complesso di discorsi incentrati sulla musica: analisi interpretative, trattati estetico-filosofici, recensioni, opere letterarie.

Soprattutto a partire dall'esperienza modernista, la letteratura (e in particolare la narrativa) ha guardato con crescente interesse alla musica come modello di riferimento tematico e strutturale.⁵ Si pensi a *Howards End* (1910) di E.M. Forster, *The String Quartet* (1921) di Virginia Woolf, *Point Counter Point* (1928) di Aldous Huxley, l'appena citato *Doctor Faustus* di Mann, o i più recenti *Jazz* di Tony Morrison (1992), *An Equal Music* (1999) di Vikram Seth, e *A Visit from the Goon Squad* (2011) di Jennifer Egan, per nominarne solo alcuni. Ma quali sono le strategie più adatte alle rappresentazioni della musica? Può un testo narrativo raccogliere e illuminare una rete di significati musicali? In che misura un romanzo riesce a incorporare questi significati nell'intreccio, nei dialoghi, nei rapporti tra i personaggi, mettendo la musica a disposizione di questi ultimi come strumento con cui riflettere e intervenire sulla realtà? Nel tentativo di fornire una risposta a tali interrogativi, lo scopo del volume è quello di esplorare la relazione tra musica e significato nei seguenti romanzi di Richard Powers: *The Gold Bug Variations* (1991), *The Time of Our Singing* (2003), e *Orfeo* (2014).

La scelta dei testi è motivata dall'impiego della musica da parte dell'autore statunitense come elemento fondante e imprescindibile dell'articolazione narrativa dei tre romanzi: «[i]n those novels», scrive Powers, «I tried not just to put into words the effect of sound on makers and listeners but also to depict music as a cultural activity, as a social act, an historical act, a political act, and to use music not just as the window dressing, the color, of the story but for the story matter itself».⁶ L'obiettivo è quello di individuare un *fil rouge* nell'opera dell'autore in merito al significato musicale che ci consenta di elucidare nel dettaglio non solo la posizione del romanziere al riguardo, ma, più generalmente, le modalità attraverso le quali la narrativa si

⁴ Si pensi alla celebre scena dell'omicidio di Marion Crane in *Psycho* (1960), in cui il delitto è iconicamente accompagnato dai fendenti del quartetto d'archi (violino, viola, violoncello e contrabbasso) volti a incrementare e ad arricchire la tensione dell'episodio. Per un'analisi interpretativa della scena, Cfr. Philipp Tagg, *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, New York-Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press 2012, pp. 510-512.

⁵ Cfr. Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam 1999, p. 125.

⁶ Richard Powers, *A Conversation with Richard Powers*, intervista di Keenan McKracken, "Music and Literature", 11 settembre 2014, in www.musicandliterature.org.

propone di rimodulare la presunta indicibilità della musica, dando voce attraverso il linguaggio verbale al complesso di immagini, storie ed esperienze che ad essa inevitabilmente si associano.

Nonostante la dimensione musicale – e più in generale quella sonora – rappresenti un fertile sistema di riferimento per l'autore anche in quei romanzi in cui la compresenza di linguaggi ed estetiche divergenti non costituisce il focus narrativo,⁷ si è deciso di privilegiare i testi di Powers dichiaratamente deputati a una rifunzionalizzazione della musica nella letteratura quale medium in grado di trasmettere qualcosa oltre se stessa. Il volume ricalca l'ordine di pubblicazione dei tre romanzi. Nel primo capitolo analizzo *The Gold Bug Variations*, in cui la musica agisce da macrometafora del DNA e della vita. Il romanzo narra le vicende di tre personaggi, che si articolano all'interno di altrettanti livelli temporali e diegetici. Un giovane genetista, Stuart Ressler, si trasferisce nel 1957 a Urbana Champaign nell'Illinois per uno studio sul DNA che lo avrebbe condotto a scoprire i meccanismi di trascrizione e traduzione delle informazioni genetiche. Inspiratosi inizialmente al razicinio di Legrand, il protagonista del racconto *The Gold-Bug* di E.A. Poe, Ressler adotta in seguito un altro modello (euristicamente più efficace) con cui spiegare i processi genetici: le *Variazioni Goldberg* di Bach. Emozionato dalle analogie che si possono rintracciare tra i due sistemi, parlando delle *Variazioni* lo scienziato esclamerà «I had found my model of replication».⁸ Venticinque anni dopo, Jan O'Deigh e Franklin Todd (una bibliotecaria e un aspirante storico dell'arte) decidono di collaborare per raccogliere più informazioni possibili sul passato di Ressler, ora impiegato presso un centro di elaborazione dati dopo aver misteriosamente rinunciato a una promettente carriera scientifica. È sullo sfondo di tale complessità multidisciplinare e multitemporale che i personaggi offrono visioni complementari e dinamiche del significato generato dall'ascolto dei trentadue movimenti delle *Variazioni*, di

7 In *Three Farmers on Their Way to a Dance* (1985), la musica ricorre varie volte. In *Operation Wandering Soul* (1993), il protagonista (Richard Kraft) ha un passato da suonatore di corno francese, mentre nell'autofinzionale *Galatea 2.2* (1995), durante una notte insonne e solitaria, Richard Powers (il personaggio, non l'autore) è guidato verso il laboratorio di un neuroscienziato dalle melodie del *Concerto per clarinetto in la maggiore* di Mozart. Anche *Plowing the Dark* (2000) include un personaggio secondario (ma non marginale) di nome Ted Zimmerman, un compositore che si ammala gravemente verso la fine del romanzo. *The Echo Maker* (2007) contiene invece un passaggio, seppur molto breve, che verte intorno a Monteverdi, con lo stesso titolo a lasciar presagire la rilevanza dell'aspetto sonoro; sull'importanza del suono in quest'ultima opera, cfr. Nathalie Aghoro, *Sounding the Novel*, Winter Verlag, Heidelberg 2018.

8 Richard Powers, *The Gold Bug Variations*, Penguin Random House, Londra 2019 [1991], p. 194.

cui prendo in esame la funzione sia strutturale che tematica al fine di mettere in luce gli effetti di senso, le analogie e i giochi interpretativi innescati dalla “biomolecolare” opera di Bach.

Nel secondo capitolo mi concentro sulla musica come efficace strumento di mediazione tra le contraddizioni (apparenti e reali) inerenti ai concetti di tempo e razza in *The Time of Our Singing*. Caratterizzato da un'imponente architettura narrativa che copre più di cento anni di storia americana, il romanzo racconta le vicende degli Strom, una famiglia mista composta da David, Delia e i loro tre figli: Jonah, Joseph e Ruth. David è un fisico tedesco ebreo fuggito dalle persecuzioni naziste, mentre Delia è un'insegnante afroamericana di canto con l'ambizione (mai potuta soddisfare) di intraprendere la carriera di cantante professionista. Jonah e Joseph, tuttavia, riescono ad affermarsi negli ambienti della musica colta statunitense, pur costretti a confrontarsi con un evidente clima di costante ostilità razziale. Interessata maggiormente all'attivismo politico, Ruth entrerà invece a far parte delle Pantere Nere. Il sogno di David e Delia è quello di crescere i figli oltre il concetto stesso di razza, nella speranza ingenua che nel pieno dell'era Jim Crow, sia sufficiente identificarsi attraverso la musica e non ricorrendo alla categoria assolutizzante di razza. In *The Time of Our Singing*, la musica è una risorsa simultaneamente interpretativa e pragmatica. È interpretativa poiché, operando da filtro fenomenico ed epistemico, facilita una sintesi tra l'ordinaria concezione di un tempo univoco che scorre e fluisce unidirezionalmente, e un tempo immobile, al limite della non-esistenza, instaurando così un complesso dialogo con le rivoluzioni nel campo della fisica nella prima metà del Novecento. Ma la musica è anche uno strumento per provare a effettuare un cambiamento, e promuovere nuove forme identitarie che superino la linea del colore.⁹

Nel terzo e conclusivo capitolo mi occupo di *Orfeo*, opera che rideclina in chiave compositiva la relazione tra musica e genetica collaudata in *The Gold Bug Variations*. Protagonista del romanzo è Peter Els, un compositore d'avanguardia in pensione con l'obiettivo di creare una musica che vada oltre l'idea stessa di musica. Se per Ressler era stata quest'ultima a fornire la soluzione all'affascinante enigma genetico, in *Orfeo* assistiamo a un rovesciamento di tale dinamica. Stavolta è la genetica a suggerire al protagonista un'epifania: comporre in DNA, inscrivendo una sequenza musicale nel profilo genetico di un innocuo batterio (la *Serratia marcescens*). Tuttavia, le sperimentazioni artistiche di Peter finiscono per essere fraintese dall'FBI, che sequestra l'attrezzatura laboratoriale di Els. Accerchiato tanto dai media quanto

9 «[T]he problem of the Twentieth Century is the problem of the color line», William E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Penguin Books, New York 1996 [1903], p. 1.

dalle forze antiterrorismo statunitensi, Els si getta alla fuga alimentando un clima di terrore che porta l'opinione pubblica a ribattezzarlo “Biohacker Bach”. In *The Gold Bug Variations* la musica è impiegata come una lente attraverso cui filtrare le enigmatiche e infinite variazioni che si ottengono a partire da quattro basi azotate; in *Orfeo*, la musica diventa DNA, determinando quella che nel capitolo concettualizzo come erosione della barriera semiotica tra segno, oggetto e interpretante: la musica significa le cose così intensamente da finire per coincidere con esse (dopotutto, lo stesso protagonista enuncia a più riprese l'aforistico refrain «music doesn't mean things... it is things»). È nel contesto del dilemma tra essere e significato – ma anche tra musica romantica e d'avanguardia – che mi soffermo sulle modalità in cui Powers narrativizza Mozart, Mahler, Messiaen, e la musica (tradizionale e sperimentale) composta dal protagonista.

Sfogliando le copertine dei romanzi di Powers, è facile imbattersi in commenti quali «Powers has triumphantly restored the philosophical novel» (*The Gold Bug Variations*), «Richard Powers is the most intellectually stimulating novelist at work in the English language today» (*Gain*, 1998), «a splendid intellectual adventure» (*Galatea 2.2*), «one of the most astonishing feats I've ever seen in literature» (*Plowing the Dark*), «[a] great American symphony» (*The Time of Our Singing*), «Powers' writing is complex and heady without being headachy» (*Orfeo*), «brimming with amazing information» (*The Overstory*, 2018), «alive with riveting data, cogent reasoning and urgent argument» (*Bewilderment*, 2021). Gli aggettivi più frequentemente impiegati per descrivere la produzione narrativa di Powers sono «dazzling», «astounding», «monumental», «bold», «prodigious», «ambitious»;¹⁰ le tematiche, le forme e lo stile facilitano confronti con scrittori quali William Gaddis, William Gass, David Foster Wallace, DeLillo, e Pynchon.¹¹ Al tempo stesso, il contesto letterario del tardo postmoderno entro il quale l'autore è consuetamente collocato

10 Questi aggettivi sono tutti tratti dalle sezioni «Praise for» nelle sinossi dei romanzi dell'autore in www.richardpowers.net.

11 Cfr. Stephen J. Burn, *At the Edges of Perception: William Gaddis and the Encyclopedic Novel from Joyce to David Foster Wallace*, Durham E-Theses Online, 2001, in www.theses.dur.ac.uk; Ivan Delazari, *Musical Experience in Fictional Narrative: William T. Vollmann, William H. Gass, and Richard Powers*, Hong Kong Baptist Church University, 2023, in www.scholars.hkbu.edu.hk/; *The Prodigious Fiction of Richard Powers, William Vollman, and David Foster Wallace*, “Critique”, vol. 38, n. 1, 1996, pp. 12-37; pp. 151-64; Scott Lee Hermanson, *Chaos and Complexity in Richard Powers' The Gold Bug Variations*, “Critique: Studies in Contemporary Fiction”, n. 1, 1996, pp. 38-51; Joseph Dewey, *Understanding Richard Powers*, South Carolina University Press, Columbia 2002.

non gli impedisce di attingere alla tradizione letteraria prenovecentesca e di soffermarsi sul conflitto «between the giddy celebration of autonomy and the fearful implication of isolation, the paradox of the imperial, yet terrified self». ¹² La narrativa di Powers può in effetti essere pensata come un progetto estetico votato alla ricerca costante della sintesi tra il collettivo e il privato, tra l'emozione e l'intelletto, tra l'arte e la scienza.

Nato nel 1957 a Evanston (Illinois), Richard Powers si avvicina al mondo delle lettere da giovanissimo. Tra le letture più rilevanti, l'autore ricorda l'*Iliade*, l'*Odissea*, ma anche scritture biografiche e saggi scientifici, tra cui *Voyage of the Beagle* (1839) di Charles Darwin. Prima di trasferirsi in Thailandia con la famiglia – il padre aveva accettato un incarico all'International School of Bangkok –, dove rimase per qualche anno, Powers comincia a studiare da autodidatta il violoncello, per poi alternarsi tra clarinetto e sassofono una volta stabilitosi nel sud-est asiatico. L'eclettismo culturale e interdisciplinare si manifesta anche negli anni universitari. Convinto di essere destinato a diventare uno scienziato, Powers inizia a studiare fisica, ma rendendosi conto dell'eccessivo livello di specializzazione accademica richiesto dalle discipline scientifiche, passa agli studi letterari, che non proseguirà a livello dottorale a causa dello spettro dell'ipersettorialismo o, come lo definisce egli stesso, «the danger of knowing everything there is to know about nothing». ¹³ Ottenuta la laurea in English Studies, Powers si interessa al mondo della programmazione informatica, al quale però rinuncia dopo un'autentica illuminazione: durante una visita al Museum of Fine Arts di Boston, Powers è sconvolto da un'immagine del fotografo tedesco August Sanders, *Young Farmers* (1914), raffigurante tre giovani contadini tedeschi in abito elegante che si preparano per andare a ballare, «del tutto ignari che ad attenderli, al fondo del sentiero, vi sarebbe stata la danza sanguinosa e mortifera della Grande guerra». ¹⁴ L'autore torna a casa, si licenzia e inizia a scrivere quello che sarebbe divenuto il suo primo romanzo, *Three Farmers on Their Way to a Dance*. Powers ricorda così l'esperienza: «[a]ll of my previous year's random reading just consolidated and converged on this one moment, this image, which seemed to me to be the birth photograph of the twentieth century

12 Joseph Dewey, *Understanding Richard Powers*, cit., p. 5.

13 Richard Powers, *The Last Generalist: An Interview with Richard Powers*, intervista di Jeffrey J. Williams, "Minnesota Review", nn. 52-54, 2001, p. 97. Per i cenni sulla biografia di Powers, ho fatto riferimento a Joseph Dewey, *Understanding Richard Powers*, cit. pp. 5-7.

14 Daniela Fargione, *Romanzo melvilliano*, recensione a Richard Powers, *Il sussurro del mondo*, trad. di Licia Vighi, La nave di Teseo, Milano 2018 (titolo originale: *The Overstory*), "L'Indice dei libri del mese", 2 settembre 2019, in www.lindiconline.com.

[...]. I thought: I'm going to put *everything that I know* in this book, because I'm never going to get another shot at this». ¹⁵ Letteratura, musica, fisica, informatica: è questa erudizione enciclopedica una delle caratteristiche principali che orientano le storie di Powers. Per l'autore, il romanzo è la forma più idonea a rappresentare se non il mondo nella sua interezza, almeno le connessioni che si possono identificare tra le cose, in modo non dissimile a quanto avviene nelle reti micorriziche. ¹⁶ Secondo l'autore, non è pensabile scrivere un romanzo nel ventunesimo secolo senza prendere in considerazione i vari livelli e contesti culturali, tecnologici, artistici, e mediali con i quali ci confrontiamo quotidianamente: «[y]ou can't understand a person completely in any sense, unless that sense takes into consideration all of the contexts that that person inhabits. And a person at the end of the second millennium inhabits more contexts than any specialized discipline can easily name». ¹⁷ L'approccio interdisciplinare di Powers, pertanto, più che puntare alla catalogazione di una vastità di informazioni nel tentativo di offrire una fotografia quanto più accurata possibile della contemporaneità ipermediale, epistemicamente ipertrofica e sfuggente, aspira a interrogare i confini delle discipline stesse, all'insegna di un ritrovato bisogno «for reverence and ecological thinking». ¹⁸ È alla luce di questo scopo che vanno letti i complessi intrecci tematici tra arte, biografia e fotografia (*Three Farmers on Their Way to a Dance*); tra musica e genetica (*The Gold Bug Variations* e *Orfeo*); tra intelligenza artificiale e letteratura (*Galatea 2.2*); tra capitalismo e malattia (*Gain*); tra realtà virtuale e terrorismo (*Plowing the Dark*); tra tempo, razza e musica (*The Time of Our Singing*); tra olismo e riduzionismo attraverso la lente delle neuroscienze (*The Echo Maker*); tra ambientalismo e astrofisica (*Bewilderment*).

La metodologia di uno studio che pone in dialogo musica e significato in ambito letterario non può prescindere da studi semiotici e musicologici, dalla filosofia della musica, e dall'intermedialità. In quanto scienza dei segni, la semiotica (soprattutto quella interpretativa delineata da Charles Sanders Peirce e Umberto Eco) è un nevralgico punto di partenza per affrontare la questione legata alle

¹⁵ Richard Powers, *The Last Generalist*, cit., p. 99 (corsivo mio).

¹⁶ Le reti micorriziche sono un sistema fungino di simbiosi sotterranea mediante il quale gli alberi si scambiano sostanze nutritive, cfr. Suzanne Simard, *How Trees Talk to Each Other*, TED, giugno 2016, in www.ted.com. È agli alberi che Powers dedica il terzultimo romanzo, *The Overstory* (2018), premio Pulitzer nel 2019.

¹⁷ Richard Powers, *The Last Generalist*, cit., p. 104.

¹⁸ Id., *Only the Conversation Matters*, intervista di Jean-Yves Pellegrin, “European Journal of American Studies”, vol. 2 n. 1, 2007.

possibilità di significazione della musica. La musica, sostiene Philip Tagg, è un medium inerentemente sinestetico, «understood as a specifically human type of activity which lets us mix elements from any of the six domains of representation into an integral whole». ¹⁹ La sua efficacia culturale, comunicativa e multimodale consiste nel riunire molteplici stimoli di natura eterogena (appartenenti a sfere sensoriali e comunicative differenti) «in one symbolic package rather than in merely linguistic, social or somatic terms. To express ourselves on all these levels at the same time, we don't need to confront each other with verbal outbursts, bodily display or physical interaction: we can use music instead». ²⁰

Nella sua accezione più ampia, per intermedialità si intende qualsiasi forma di trasgressione dei confini di sistemi mediali comunemente percepiti come distinti. ²¹ Werner Wolf raggruppa le varie forme di intermedialità in due macrocategorie: intermedialità esplicita e implicita. Fanno parte della prima tutte quelle forme di interazione mediale che prevedono il coinvolgimento diretto di due o più media; l'adattamento cinematografico ne è forse l'esempio più paradigmatico per il collegamento evidente tra un testo di origine e un testo di arrivo. L'intermedialità nascosta o implicita si riferisce invece a quei casi in cui la pur evidente presenza di un medium 'altro' all'interno di un medium principale è filtrata attraverso i segni di quest'ultimo. ²² La letteratura che tematizza, che incorpora cioè all'interno del suo impianto contenutistico un artefatto specifico (un film, un quadro, un'opera musicale) o un linguaggio mediale in senso più ampio (filmico, pittorico, musicale), è un caratteristico caso di intermedialità del secondo tipo. È in particolare alla declinazione musicale di tale fenomeno, che Wolf denota con l'espressione «musicalization of fiction», che questo studio si interessa maggiormente.

19 Philip Tagg, *Music's Meaning*, cit., p. 66. Sono sei i domini di rappresentazione che Tagg individua nell'esperienza d'ascolto: fisico, linguistico, emotivo, sociale, motorio generico (movimenti del torso, degli arti, della testa), motorio specifico (movimenti del volto, delle dita etc.).

20 *Ibid.* È fondamentale, però, saper distinguere tra l'universalità della musica in quanto modalità d'espressione comune a popoli culturalmente irrelati, dall'idea che la musica sia un linguaggio assoluto, universalmente decifrabile e comprensibile a priori. A tal proposito, sempre Tagg fa riferimento al caso delle diadi minori intonate dalle contadine di Madzhare, un villaggio bulgaro nel distretto di Sofia (una diade minore consiste nell'esecuzione simultanea di due note distanti un semitono). Ascoltandole ignari del contesto, intercetteremmo quei suoni come singolari, se non addirittura tetri e dissonanti, cfr. *ivi*, pp. 180-81.

21 Werner Wolf, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, "CLCweb: Comparative Literature and Culture", vol. 13, n. 3, 2011, p. 3.

22 *Id.*, *The Musicalization of Fiction*, cit., pp. 37-44.

Alcune precisazioni: faccio qui riferimento a una particolare sottoclasse intermediale secondo la tipologia formulata da Wolf, che vede nella distinzione tra intermedialità esplicita ed implicita uno snodo cruciale nell'analisi dei testi letterari intermediali. Ma del fenomeno dell'intermedialità esistono naturalmente diverse interpretazioni, a seconda che il focus verta principalmente sull'aspetto estetico, comunicativo, o materiale dei media. Per Irina Rajewsky, in modo non dissimile da quanto concettualizzato da Wolf, l'intermedialità può essere interpretata «as a fundamental condition or category» o, più specificamente, «as a critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configuration».²³ Marie Laure-Ryan si interessa invece maggiormente al fenomeno della transmedialità, ovvero «the expansion of popular storyworlds beyond their original medium»;²⁴ in altre parole, si tratta del potere che vantano determinate storie (dalle leggende popolari alle attuali saghe cinematografiche) di sapersi affermare in molteplici contesti mediali, anche simultaneamente (si pensi a interi universi narrativi come *Il signore degli anelli* o *Harry Potter*, i quali, partendo entrambi da uno o più testi letterari, hanno poi attraversato l'intera gamma della medialità contemporanea: film, serie televisive, videogiochi, giochi di ruolo, gadget, *fan fiction* etc.). L'intermedialità, pertanto, può essere accuratamente definita come un campo mobile di ricerca, la cui stabilità è di volta in volta determinata dallo specifico oggetto di studio a cui la griglia metodologico-concettuale offerta dagli studi intermediali viene applicata.

Rifacendosi alle teorizzazioni di Wolf, Emily Petermann restringe ulteriormente il campo d'indagine coniando la categoria di romanzo musicale. La studiosa lo descrive in questi termini: «[a] musical novel, as I define it, is musical not primarily in terms of its content, but in its very form. Like other subgenres of the novel such as the graphic novel or the artist novel, the musical novel crosses medial boundaries. Unlike the artist novel, the musical contains a musical presence not primarily on the level of content, but rather on that of form».²⁵ Dal punto di vista di Petermann, il romanzo musicale consiste, perciò, prevalentemente in una forma sperimentale dell'organizzazione del materiale narrativo. Di questo slancio estetico, *Jazz* di Morrison costituisce un esempio particolarmente rappresentativo:

23 Irina O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, “Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques”, n. 6, 2005, p. 47.

24 Marie-Laure Ryan, *Transmedia Narratology and Transmedia Storytelling*, “Art-nodes”, n. 18, 2016, p. 4.

25 Emily Petermann, *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*, Camden House, Rochester 2014, p. 3.

[i]mprovisation, originality, change. Rather than be about these characteristics, the novel would seek to become them. [...] I had written novels in which structure was designed to enhance meaning; here the structure would equal meaning. [...] I didn't want simply a musical background, or decorative references to it. I wanted the work to be a manifestation of the music's intellect, sensuality, anarchy; its history, its range, and its modernity.²⁶

Il jazz – le sue forme, i suoi dispositivi e la sua democratica interazione strumentistica – guida l'intreccio, l'esposizione dei fatti e delle voci che compongono il romanzo di Morrison. Il fatto, ad esempio, che la successione dei capitoli sia ordinata da un nesso che unisce la fine di un capitolo con l'inizio di quello successivo richiamerebbero, secondo Petermann, la ripresa di frasi musicali di un assolo svoltosi in precedenza, creando così «a sense of forward momentum».²⁷ Analogamente, il senso di immediatezza che traspare dalla voce narrante avvicina *Jazz* alle pratiche dell'oralità e dell'improvvisazione tipiche dell'eponimo genere musicale.

Anche Powers, come Morrison, non si limita a confrontarsi con la musica per ornare la storia – per l'autore il romanzo musicale è tale non solo in termini di forma, ma soprattutto di contenuto. Powers compie un passo ulteriore: egli pone la musica al centro dell'edificio narrativo, facendo in modo che influenzi la psicologia e le azioni dei personaggi, i quali si interrogano sulle potenzialità della musica, su cosa significhi interpretarla, su come farne emergere la dimensione culturale. La citazione nel titolo del volume, «what does that *tune* mean?», è infatti ricavata da una domanda posta da un personaggio al suo interlocutore in una scena di *The Gold Bug Variations*.²⁸ È attorno a questo interrogativo che ruotano tutti e tre i romanzi musicali di Richard Powers: qual è il significato della musica?

26 Toni Morrison, *Jazz*, Pickwick, Eugene 2018 [1992], pp. XII-XIII.

27 Emily Petermann, *The Musical Novel*, cit., p. 87.

28 Richard Powers, *The Gold Bug Variations*, cit., p. 397.

Indice

«What does that tune mean?» Il significato della musica nei romanzi di Richard Powers

Ringraziamenti	pag. 9
Prefazione di Sabrina Vellucci	11
Introduzione	13
Capitolo 1 – Per un manifesto (fono)semiotico della vita: intrecci musicali e genetici in <i>The Gold Bug Variations</i>	23
1. Aria	23
2. Il piacere dell'interpretazione	27
3. Uno sguardo aurale alle <i>Variazioni Goldberg</i>	35
4. La struttura musicale del romanzo	37
5. The Bach Education Project	42
6. <i>The Gold Bug Variations</i> tra analogie strutturali e referenziali	50
7. «The most beautiful delaying gesture ever written»: Mahler tra intertestualità e interpretazione	53
8. «The most profound resignation ever written»: dolore e abbandono nelle <i>Variazioni</i>	57
9. <i>The Gold Bug Variations</i> : un adattamento?	63
Capitolo 2 – «Sing all the things that this life denied you»: tempo, razza, e musica in <i>The Time of Our Singing</i>	67
1. I tempi di una canzone: introduzione al romanzo	67
2. La struttura del romanzo	71
3. «An enormous polytonal cluster»: musica e tempo	76
3.1. «Time stands still while gazing on her face»	83
4. «No one owns even one note»: una musica oltre il colore	87
5. «The eyes are only mediocre. but the ears are extraordinary»: la musica di Jonah	90
6. «Every song sang the moment that brought it into being»: il gioco delle «Crazed Quotations»	97
7. «Something inside me, worth writing down»: composizione e narrazione nella musica di Joseph	101
Capitolo 3 – «Music for forever and for everyone»: <i>Orfeo</i> e i segreti della musica	107
1. Una breve overture	107
2. L'intertestualità mitica di <i>Orfeo</i>	108
3. L'inizio di un lungo viaggio: Peter e l'incontro con Mozart	111
4. Cultura della paura e paura della cultura	114

5. La musica secondo Peter: significato o pura essenza sonora?	117
5.1 Il rapporto dialettico tra Maddy, Richard e Peter	120
6. “Music for the moment, and for eternity”: Olivier Messiaen e il <i>Quatour pour la fin du temps</i>	124
6.1 I Le strategie intermediali per il <i>Quatour</i>	127
7. La musica predice il passato e rammenta il futuro	130
7.1 I <i>Kindertotenlieder</i>	131
7.2 Alla ricerca della profezia perfetta: <i>The Fowler’s Snare</i>	134
8. Una musica oltre la musica: le composizioni batteriche di Peter	136
9. @Postscriptum: l’imitazione del linguaggio digitale tra tweet e composizioni virali	139
Conclusioni	143
Bibliografia	147
Discografia	149



Finito di stampare nel mese di febbraio 2025
presso gli stabilimenti di
bdprint.it | The Factory s.r.l.
via Tiburtina, 912
Roma