

Conversazione con Francesca Magini su *La lettera che muore* (2005)

Non appena si apre il tuo ultimo saggio, La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale (Roma, Meltemi, 2005), ci si imbatte immediatamente nell'inizio di Company di Samuel Beckett: «A voice comes to one in the dark. Imagine». Perché hai scelto questa epigrafe?

Semplice. Si tratta di un'autentica frase di contatto, un enunciato che produce le sue stesse regole d'installazione; né si chiude a caso, nel suo bravo testacoda (l'imperativo ha il sapore ambiguo di una principale posposta, trasformando la frase iniziale in una sorta di oggettiva latente), con quello che si potrebbe definire un imperativo-monoscopio: «imagine». C'è un qualcuno nel buio, e una voce che lo raggiunge; e poi l'invito a fare di tutto questo un'immagine. Non c'è opera dell'«arte del discorso», magari letteraria, o radiofonica, che non cominci in questo modo: «giunge una voce a qualcuno nel buio». Il canto convocativo dell'aedo, il libro, la radio, il cinema, persino la televisione, per quanto luccicanti ci appaiano, non sono niente altro che scatole nere, perché devono innanzi tutto spegnere la luce intorno a qualcuno che se ne sta immobile, per sottrarlo al luminoso «deserto del reale» (per usare un'espressione postlacaniana di Slavoj Žižek) e immetterlo nella più profonda oscurità dove, per dichiararlo all'ascolto, possa giungere, appena discernibile, una voce. E quanto più questa voce suona spettrale, più si moltiplicano le nostre possibilità di sopravvivere. Nient'altro che questo vuol dire fare un'immagine. Il mondo abbagliante delle cose, la cosiddetta muta vita (che è vita-in-muda), è inimmaginabile, perché l'immaginazione è un mondo di ombre. Il linguaggio, poi, da cui per noi in quanto specie comincia tutto, non è molto diverso dalle ombre cinesi: il corpo viene d'improvviso utilizzato oltre il suo stesso *programma*. Si sottrae a quella luce piena, anzi vi si frappone come uno schermo, e si mette a fare forme di cose che non ci sono (se non lungo la linea tratteggiata che lega l'enunciabile al visibile). Ciascuno di noi schizza contro l'abbaglio della muta vita, vi scivola sopra e sopravvive, solo a patto di schermare con tutto se stesso questa desolata luce a giorno, divenendo insomma protesi a se stesso, la prima vera protesi, alla base di

ogni altro utensile: il proiettore di ombre. Se così non fosse, ciascuno di noi se ne resterebbe fermo come un sasso, sotto un sole impietoso, con tutta la sua bella nostalgia di inanimato. Non c'è mezzo di comunicazione, allora, che non sia in realtà di in-formazione (ecco perché alla voce che giunge a qualcuno nel buio segue subito l'imperativo: «imagine»). Sono proprio questi mezzi (a partire naturalmente dal linguaggio) a mettere in forma la superficie piatta del reale, popolando il deserto. Quando accendi la tua radio, o il televisore, o quando intorno a te si spegne la luce della sala cinematografica, o del teatro, o quando semplicemente te ne stai in poltrona, o su un sedile della metro, e apri il tuo bravo libro, o persino quando ti predisponi ad ascoltare le confidenze di un amico, o una lezione, prima che tutto ciò possa avvenire risuona sempre questa frase: «Giunge una voce a qualcuno nel buio». Se non la sentissimo risuonare, se non fossimo cioè all'ascolto, sarebbe sempre luce piena, silenzio e deserto. I mezzi d'informazione non ci astraggono in un altro mondo, ci consentono, come specie, di vivere in questo.

«La lettera che muore»: come mai hai scelto questo titolo?

Perché gli stessi mezzi d'informazione che ci consentono di scivolare nel mondo immobile della muta vita (che è naturalmente un divenire con il divenire, senza insomma mai un deragliamento, una fuga in avanti, o all'indietro, che ci liberi dal nostro destino biologico) possono essere a loro volta responsabili di una sorta di immobilità secondaria. Dal sasso alla statua. Non esiste mezzo di informazione, o medium, che non sia in verità un insieme stratificato di media, dal momento che ogni nuovo medium (diceva Jack Goody) non soppianta il precedente ma lo modifica e lo assimila. Il canto dell'aedo non cancella il linguaggio, e la scrittura non disperde il canto. I media elettrici non hanno distrutto la civiltà della scrittura, come dimostra la schermata che adesso è sotto i nostri occhi. In questo processo di stratificazione dei mezzi di informazione può allora capitare che le maglie del «reticolo mediale» si facciano così tanto strette sul regime dei corpi da provocare una specie di sindrome da soffocamento. È questa la «lettera che muore», un segno che diviene così perentorio da rivestirci completamente fino a chiudere gli stessi pori della pelle (Deleuze e Guattari l'avrebbero definita una «riterritorializzazione»). Pensa a una divisa, o a un qualsiasi altro rivestimento che ci condanni a un'identità fissa (una maschera, una tuta, un abito alla moda...). Una divisa, non c'è che dire, è per davvero un divenire *contro* il divenire (non sei più Tizio ma il soldato Tizio), ma è solo un

piccolo spostamento di posizione, come una pedina mossa dalla casella della luce piena (che ci lascia immobili a divenire col divenire di tutte le cose) a quella di un buio senza voce (e sempre immobili, naturalmente, in balia degli unici movimenti concessi, quelli *surplace*, nel vermicolare dei poteri-saperi che fanno un cultura).

Ogni forma di co-divenire è un principio inerziale, che sia la nostalgia di inanimato che *anima* gli animali (tutti in fila a morire ciascuno la propria morte) o la *messa in stato* che ci omina, ma solo a patto di trasformarci in segni di un reticolo mediale. Ecco perché la lettera muore nella carne nello stesso momento in cui uccide, come un'ape. I mezzi d'informazione per liberarci dalla scena fissa della muta vita dovrebbero in verità essere solo un'interfaccia, messa in funzione dalla presa di respiro (ecco che cosa vuol dire «immagine»: «non immobilizzarti immagine, fa' piuttosto l'immagine, cioè muovila, pulsala»). Se si regola il proprio respiro con un'interfaccia informativa, vuol dire che si sta leggendo. Se invece ti adegui al ronzio dell'interfaccia, allora smetti di respirare e ti fai leggere, come una statua. Per questo san Paolo invitava i suoi cospiratori a diffidare della «lettera» e a lasciarsi vivificare dal «respiro» (*pneuma*), per non divenire automi della «legge» (delle sue epistole, a ben vedere, è questo il ritornello: «leggi, non farti leggere; divieni, non farti divenire»). L'«arte del discorso» (letterario, cinematografico, radiofonico... non ha importanza) che si lascia invece respirare, che è esattamente quella, diciamo così, cospirativa che m'interessa in questo saggio, non mette in stato, invita piuttosto a divenire ben oltre il divenire (l'arte, fortunatamente, e a dispetto di tutti i fascismi che si susseguono nelle forme di potere-sapere, è sempre «degenerata»). Un processo estetico degenerato, e degenerativo (esattamente nel senso immunologico), non ti chiede di restare sul posto, ma di modificarti e trasmigrare. «Immagine», appunto.

Ampio spazio è dedicato alla radio, puoi riassumercene i concetti salienti?

L'avvento della radiofonia svolge un ruolo fondamentale nella messa in crisi del concetto di «letteratura», e non certo perché abbia soppiantato la cultura alfabetica da cui nasce (lo ripeto: i media si stratificano non si eliminano l'un l'altro) ma perché ha riabilitato, e ripertinentizzato, le forme della cultura orale, riconsegnando la «letteratura» (quella scopertamente tipografica, quella cioè che vive del brusio interiore richiesto dalla scatola nera del libro a stampa) alla sua tutto sommato breve parentesi storica. La «letteratura» insomma, così come solitamente la intendiamo, non è un paesaggio permanente che si estende, che so, da Omero fino ai nostri giorni;

è piuttosto un fenomeno a tempo, che nasce cioè, come ha ampiamente motivato Paul Zumthor, intorno al XVII secolo (Michel Foucault preferiva, magari più legittimamente, postdatarla agli inizi del XIX secolo) e muore con la crisi del silenzioso progetto borghese che l'ha supportata. L'«arte del discorso» che precede la diffusione della cultura tipografica non è «letteratura», non nel senso pieno della parola, e se ci sembra tale è soltanto perché la leggiamo nel modo sbagliato, impiegando modalità di lettura del tutto diverse da quelle che sarebbero richieste. Mi spiego: se il rotolo di papiro o anche il codice pergamenaceo (e persino quello cartaceo) imponevano, dal momento che non disgiungevano le parole, una lettura ad alta voce (la lettura silenziosa si diffonde pienamente solo con la stampa), e come se non bastasse il più delle volte comunitaria (si leggeva sempre in tanti: cioè uno leggeva e gli altri ascoltavano), allora l'«arte del discorso» pretipografica è un procedimento più acustico che visivo (un supporto che richieda di essere vocalizzato è più simile a un compact disc che a un libro).

Gli studiosi dei media, da Marshall McLuhan in poi, non hanno fatto altro che ripetercelo: il libro a stampa è un'autentica rivoluzione, innanzi tutto di comportamento, che spacca il tessuto sociale in alfabetizzati e analfabeti. In sintesi, la vera «letteratura», cioè il «sistema letterario», che di suo può sciamare solo con la stampa periodica (romanzetti, riviste di moda, ultime notizie... e tutto il bel mondo che ama rivestirsi con la carta, dichiarandosi, e non a caso, *à la page*), è stato il modo in cui la classe che ha saputo appropriarsi del nuovo medium, la borghesia, si è riletta (e modellata) laboriosa nel mondo, contro la massa di incantati dalla cultura orale (i cosiddetti analfabeti, con tutte le loro credenze, i loro miti, i proverbi...) e i pochi detentori di uno stile di vita dello spreco (quella sorta di paradossale e disperata «arte incarnata» delle aristocrazie europee, a partire per l'appunto dal *no future* che il Barocco per primo ha scoperto essere il ritornello del capitalismo). La «letteratura», insomma, ha suonato per i borghesi le trombe, magari le cornette, della mobilitazione individuale (e di classe) su un *programma*: «questo libro, lo vede, sta parlando proprio a lei, perché lei solo può capire. Si accomodi pure nella classe degli eletti, eccellenza». Non è un caso che la «letteratura» mostri il fiato corto in un'epoca postborghese, o a classe unica, come la nostra, dove persino la lotta di classe dilegua in un fibrillare di azioni cospirative, il più delle volte scopertamente insensate (cioè nemmeno ricoperte da un enunciato). La radio, invece, così come la televisione, il *programma* lo ha implicito, e convoca immediatamente i «postalfabeti» alla

mobilitazione generale; il suo buio non scende a ricoprire l'individuo (magari a ritagliarlo, staccandolo dalla luce piena della messa in pagina come un modellino di carta) ma un'intera comunità. Eppure, attenzione: non è una riproposizione del sortilegio orale dell'aedo, che convoca in un posto (la piazza o l'anfiteatro) l'intera comunità per rivestirla di un enunciato, e magari di un altro *posto* («voi siete questo e quest'altro, e avete viaggiato qui e là»... non è in fin dei conti questo il ritornello con cui Omero, o chi per lui, voleva mobilitare quel popolo, gli Achei oramai in declino, che gli era venuto a mancare?). La comunità dell'oralità elettrica è in verità una comunità metastabile, e dunque *in fieri* (*on the air* non *à la page*), che di suo esiste sempre, proprio come un paesaggio permanente, non chiedendo a nessuno di accomodarsi in un auditorium, in un foro, in una piazza (e nemmeno in poltrona con un bel fascio di carta davanti agli occhi), ma semplicemente aspettando che il «caro ascoltatore» riscolga la sua oramai obsoleta individualità tipografica, e una buona volta si sintonizzi: «benvenuto in prima classe, che è l'unica classe, babe».

Ecco, per me, alla fin fine, tutti i media sono un solo medium, sul quale come tante sfoglie si sono ripiegati tutti gli altri: e questo medium non è altro che l'«arte del discorso», con il suo immediato e fondamentale correlato, cioè l'«arte dell'ascolto». A ben vedere, da millenni, fra oralità, scrittura e media elettrici, non abbiamo fatto altro, per citare nuovamente Deleuze e Guattari, che ritornelli con cui cartografare territori. Non abbiamo fatto altro che radio...

Il tuo lavoro di studioso, ma anche di narratore e poeta, vanta importanti traduzioni di opere beckettiane come pure saggi dedicati all'autore irlandese. Anche ne La lettera che muore ritroviamo continui riferimenti a Beckett. In che modo questo autore ti ha dato spunti per la costruzione del tuo ragionamento?

Perché, magari con l'ultimo Joyce, è l'unico autore decisamente post-tipografico. E, oltre lo stesso Joyce, senza nemmeno riferirsi alla sua più esplicita attività radio-teledrammaturgica (insomma, *poetica* nel senso pieno del termine), è l'unico che abbia scritto con la luce (elettrica), e abbia invitato a cospirare (pensa alle pause di respiro necessarie a leggere *Comment c'est*, che di suo è addirittura un romanzo). Vedi, ogni epoca può fare arte (cioè mobilitare) con i mezzi che si trova a disposizione, schizzare via più rapida di quanto ci sta già mutando (ed è il caso dell'opera beckettiana), oppure ricorrere ai mezzi precedenti e già desueti, con i quali solitamente si cerca di tenere buoni e fermi tutti noi che, per la natura stessa della

nostra specie, non possiamo che divenire ben oltre il divenire (o morire soffocati, come un sasso o una statua). Se io metto su un congegno ad arte per tornare a ripeterti «sta' buono lì, non è cambiato nulla», vuol dire che ho il mio interesse nel condividere la messa in stato con cui altre forze, mobilissime e fin troppo dinamiche, ci ripetono di stare tranquilli, perché tanto è tutto come prima (pensa ai processi economici, che mutano costantemente ma si fingono regolati da «leggi» inderogabili, più di quelle della stessa fisica). Ma se invece, come artista, ti chiedo di «darti una mossa» e vivere veloce (è quello che ripete Beckett, in ogni sua opera), allora vuol dire che io, con te, quelle forze le voglio fregare, e che non voglio starmene fermo ad aspettare che decidano la mia sorte.

Che la poesia o la prosa o il teatro stiano tornando a essere una cosa sola, cioè l'«arte del discorso e dell'ascolto» (che è lo specifico dell'intera opera beckettiana), è solo la benvenuta reazione a una delle maggiori truffe, o scorciatoie, intellettuali che ci ha regalato il secolo scorso: quella che ha ruotato, per inorridirne o gioirne (fa lo stesso), intorno al mito della «società delle immagini». Dall'avvento dei media elettrici noi non siamo per niente in una «società delle immagini», cioè visiva, perché non c'è una sola immagine visiva, o fermo-immagine (che non è l'immagine che pulsa che si nasconde nell'imperativo-monoscopio «image», che è invece un'immagine acustica), che non faccia altro che passarci attraverso, senza nemmeno lasciare sedimenti. Ci passa attraverso, non rilascia nulla, eppure, anzi proprio per questo, ci incolla al suolo. Altrimenti, con tutti gli orrori che siamo destinati a vedere, magari non avremmo tollerato un momento di più di rimanercene fermi, e per di più sotto tiro. Se riusciamo a sopportare tutto questo, è perché ogni fermo-immagine non è altro che chiacchiere, un infinito blabla in cui tutto può essere detto e contraddetto. Ogni fermo-immagine scalza quello che l'ha preceduto, e si dichiara paesaggio permanente.

Pensa soltanto, per fare un esempio di piccola portata, alla cattiva dialettica «mentire/smentire» dei nostri politici: uno dice una balla, di quelle colossali, poi la smentisce il giorno dopo, e va bene così, per quanto ci possano essere immagini documentarie (o articoli di giornali) che riprendono il nostro Tizio mentre dice la cosa che poi smentirà. Insomma, il «visto con gli occhi», se mai dalla propria postazione statica, è sempre meno importante del «sentito con le orecchie», che di suo costringe sempre a muoversi (la percezione acustica fa vibrare il corpo come una cassa di risonanza). È una questione di pertinentizzazione dei sensi (ogni fase

culturale non fa altro che pertinentizzare i sensi della specie in relazione ai rapporti di forza che s'instaurano nel reticolo mediale). È così per ogni specie animale: le pecore, ad esempio, sentono il lupo con l'olfatto, e s'inquietano; ma se viene il pastore, che magari s'è messo pure il dopobarba, e comincia a ucciderle a una a una sotto i loro occhi, se ne stanno mansuete finché non è finita la mattanza. «La fede», diceva san Paolo, «procede dall'ascolto»; e Sade ricordava che, per i veri libertini, il senso che dona le impressioni più vive ed eccitanti è quello dell'udito. Cito un po' di estremi per far comprendere quanto il problema sia serio. Se la poesia e la prosa tornano dunque «all'ascolto», è perché magari, nel momento stesso in cui il reticolo mediale si chiude a maglie stette per farci tutti statue, e bersagli, il compito dell'artista è quello di tornare a *cantarci* quali sono le forze che effettivamente ci tengono sotto tiro, e a farci così sentire quanto puzza il pastore, malgrado il dopobarba.

Alla fin fine è stato sempre questo il compito dell'arte, come produttrice di senso. E il senso, ha ribadito recentemente Jean-Luc Nancy, «non deve accontentarsi solo di fare senso, ma deve anche risuonare». È sempre quella faccenda lì dell'interfaccia e del respiro. Per limitarci all'«arte del discorso», lo ripeto, nessun autore dovrebbe sapere che farsene di un lettore soffocato, a meno che non sia un propagatore della «messa in stato», qualcuno pagato per gridarti, magari sussurrati: «sta' buono lì». Se il mio scopo è quello di farti restare fermo come un bersaglio, se partecipo dell'utile che ogni *mediocrazia* trae dal tenerti e intrattenerti, beh sì, allora mi ci metto e ti avvolgo di balsami e garze. Io la vedo in un modo diverso, e mi pare che anche Beckett la vedesse esattamente così. Non solo preferiva che il lettore restasse vivo (ogni autore può vivere solo dalle vita del suo lettore), ma che le maglie delle sue opere risultassero talmente larghe da far passare tutta l'aria necessaria a quella che in fin dei conti credo sia l'unica vera tecnica dell'«arte del discorso»: la respirazione artificiale.

In che rapporto sta la tua attività di studioso con quella di narratore e poeta?

La risposta è nella domanda: le due pratiche si combinano, anzi sono un unico congegno di ricerca. Resto dell'idea che comporre una qualsivoglia opera sia essenzialmente un *trobar*, affastellare figure, certo (perché le figure sono gli elementi del contatto), ma soprattutto, e semplicemente, trovare. Le cose della cultura, chiamiamole pure le «figure del visibile», stanno esattamente lì, non s'inventano

mica, al massimo s'invencono, e poi s'ingegnano, vale a dire si trovano, mute e guaste come appaiono (mute, insomma, come le cose inimmaginabili del «deserto del reale», e guaste come tutto ciò che culturalmente degenera), e poi si rimettono in funzione, cercando con pazienza di volta in volta di far risaltare gl'intrecci metastabili che le legano al piano del discorso. È questa l'attività dello studioso, nel suo inseguimento del lato conversevole, chiacchierabile, del potere (cioè il sapere). Si tratta sempre di combinare le forme del visibile alle funzioni dell'enunciabile. Che è però esattamente la pratica del poeta (in versi o in prosa non fa mica differenza), che magari preferisce partire da una casella vuota dell'enunciabile, da un non-ancora-enunciato, per filare verso il visibile sui consueti legami metastabili (per questo, per dirla con Gilles Deleuze, i «poeti» pre-dicono un popolo che manca). Per un'attività di studioso, come per ogni pratica poetica, ripeto, non si può che parlare di *congegni*, ma proprio nel senso etimologico: *ingegnare*, appunto, cioè trovare *cose* e rimetterle in funzione, *combinandole* con la sfoglia di enunciati che vi si sovrappone senza mai ricoprirle. Del resto, un trovatore è tale soltanto se ricerca, e un ricercatore prima o poi, se non è un perdigiorno, qualcosa dovrebbe pure trovare.

Nell'ultimo capitolo di questo saggio riprendi dal tuo lavoro precedente (La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale, Genova, Costa & Nolan, 1996) il concetto di «storiografia espressionista». In che senso la «letteratura» degli ultimi decenni può essere definita tale?

È indubbio che la cosiddetta «letteratura» successiva alla Seconda guerra mondiale, se non altro quella non da bancone dei surgelati, abbia avvertito la necessità di *storiografare* il mondo, proprio nel momento in cui la storiografia entrava in crisi, essenzialmente con la diffusione delle immagini documentarie manipolate dalla propaganda bellica (la cosiddetta *phony war*), a partire insomma, per fare qualche esempio, dai documentari di Frank Capra, o dell'Istituto Luce, fino ai cosiddetti *docudrama* (programmi televisivi, tuttora di grande successo, dove si mescolano documenti storici e fiction). Da questo punto di vista, le invenzioni storiche che hanno caratterizzato la produzione di tanti autori postbellici, trovano il loro riscontro (e la loro ricaduta di massa) nelle distopie tipiche della *science fiction* americana a partire dagli anni Cinquanta (la stessa produzione di Philip K. Dick è da questo punto di vista addirittura esemplare, se vi svetta anche l'incredibile «falso» di *The Man in the High Castle*). La «storiografia espressionista» sembrerebbe dunque

operare, con la sua paradossale nostalgia che ricopre il benjaminiano «nucleo traumatico astorico» (come direbbe Zizek), un doppio disvelamento, quello che mette a giorno la *fiction* nelle ricostruzioni del *docudrama* (ultimo frutto dello storicismo), e quello che reintroduce la simultaneità vitale degli accadimenti (si pensi ai romanzi di Thomas Pynchon o di Stefano D'Arrigo) nell'astratta successione cronologica della storiografia ufficiale, ridotta per forza di cose a quello che per davvero è: la storia «a pendenza lieve» (Foucault) dell'*Ur-Staat*, delle forme di potere-sapere dell'unica forma statale che siamo stati in grado di creare, quella del dispotismo asiatico. Il deleuziano «popolo che manca», di cui parlavo prima, manca sempre di una storia che lo dica vivo, a fronte della grande territorializzazione barbarica. Era del resto, l'abbiamo visto, già il problema di Omero, o di chi per lui.

Il tuo romanzo Santa Mira (Napoli, Cronopio, 2001) parrebbe proprio un esempio di «storiografia espressionista»; si può dire lo stesso anche del tuo ultimo lavoro narrativo, Il fermo volere (Napoli, d'if, 2004), con il suo «doppio passo» (fumetto sulla pagina pari, narrazione in indiretto sulla pagina dispari) e il suo procedere dal dettaglio alla panoramica?

Ogni storia, se è per davvero degna di essere narrata, se non vuole insomma limitarsi a intrattenerti fra una fermata e l'altra della metropolitana, è sempre la storia di qualcuno che se ne sta all'ascolto. E a maggior ragione ogni romanzo, a partire dall'archetipico *Quijote*. Procedere dal dettaglio alla panoramica significa partire da un punto, che è un punto di condivisione: «immagine», certo. Quando un congegno ti chiede non di farti attraversare da un'immagine ma di farla, ti chiede in verità un lavoro di assolverenza e dissolverenza. L'immagine che ci consente di muoverci, anzi di «darci una mossa» sull'inimmaginabile «deserto del reale» è una pulsazione, perché l'unico fremito di vita lo può immettere chi la fa, chi insomma la legge. Poi, però, da questo punto condiviso, basta pensare alle tavole di un fumetto, occorrerà puntare altrove. Interfaccia e presa di respiro. Il mio amico Gino Frezza lo ribadisce ogni volta che può, nei suoi saggi, e fa bene: se il movimento, nelle tavole, e fra le tavole, non lo immettesse il lettore, il fumetto non sarebbe altro che una giustapposizione di immagini statiche. Insomma, il compito di ogni bravo lettore di fumetti è quello di puntare sul dettaglio e poi aprire, o sfondare, il quadro. C'è già parecchia roba che ci «inquadra», in questa fase perversa del nostro sociale, per non cercare, almeno ad arte, di «dequadrare». Nel *Fermo volere* abbiamo cercato addirittura di «dequadrare» l'autore, con un processo per così dire di gemmazione. Io e Luca Dalisi, che ha di-

segnato ciò che io con-segnavo, non siamo gli autori dell'opera: siamo *l'autore*, una macchina unica, segno & disegno, Stanlio & Ollio, Scripsie & Pinxie (come del resto recita la copertina). L'uno strabuzzava gli occhi, l'altro cavava via la voce. Magari uno di questi giorni quel libro, «anfibia» com'è, si alzerà sui suoi piedi e se ne andrà in giro per il mondo.

Per tornare alla Lettera che muore, come mai ti è nata l'idea di questo libro?

Questo saggio, a suo modo, è il séguito del precedente [*La scimmia di Dio*], e dunque trae origine dalla stessa esperienza di conversione che lo aveva motivato. Vedi, la mia formazione di studioso è da filologo (e come se non bastasse romanzo, uno insomma che deve imparare presto a sentire la «presenza della voce» nelle opere su cui lavora). Poi, però, ho avuto la fortuna di incontrare le macchine della scatola sonora. Dal novembre del 1990, Pinotto Fava mi chiamò a lavorare per *Audiobox*, la mai troppo compianta fascia di programmazione «sperimentale» di RadioRai. Ho fatto in tempo a imparare che ogni voce, per giungere a qualcuno nel buio, deve essere macchinata, e a impratichirmi con qualche sofisticato sistema analogico, e infine persino con quelli digitali. Non avevo mai provato un simile coinvolgimento: sentivo risuonare distintamente, come mai prima, anzi *facevo* risuonare distintamente, quelli che il grecista Eric Havelock ha chiamato una volta «i tamburi tribali della radio». Molto di quanto ho fatto dopo, e anche questo libro, lo devo a quella esperienza.