

Griffin and Sabine di Nick Bantock.
Arte, racconto, scrittura e calligrafia.

Maria Grazia Sindoni
Università degli Studi di Messina

Abstract

Questo contributo prende le mosse dalla problematica definizione di racconto, variamente interpretato in sede critico-letteraria di area inglese ed angloamericana. Si prenderà in esame un esempio che sfida tale categoria, *Griffin and Sabine* di Nick Bantock (1991), opera scritta e illustrata. Tale opera si configura come difficilmente inquadrabile in un genere letterario canonico di tradizione occidentale, perché si presenta come un carteggio «illustrato» fra i due personaggi protagonisti, raccogliendo un insieme di lettere e cartoline dipinte e variamente decorate. Le lettere sono inserite in buste postali cui il lettore ha accesso fisico. La lettura richiede manipolazioni operative preliminari, come l'apertura della busta, lo spiegamento e il tocco della carta, la decodifica della calligrafia dei personaggi. L'esperienza sensoriale a cui è sottoposto il lettore è rinforzata dall'uso funzionale della calligrafia, che in quest'opera viene sfruttata in tutte le sue potenzialità espressive, per assumere connotati visivi ed estetici oltre che meramente comunicativi e referenziali. Infine, si suggeriranno possibili percorsi di lettura, che contemplino l'incorporamento dell'esperienza visiva e sensoriale a completamento del processo classico (intellettuale, cognitivo) di lettura dell'opera narrativa.

Parole chiave

Carteggio, calligrafia, racconto, Nick Bantock

Contatti

mgsindoni@unime.it

Dipingere è compiere un gesto espressivo, ma con il vantaggio della permanenza.
Henri Matisse

1. Il racconto moderno nella critica di area britannica e angloamericana

Il racconto moderno è stato variamente letto e interpretato in sede teorica. Sebbene siano circolate delle celeberrime definizioni del genere sin dall'Ottocento, come quelle di Poe o Matthews, l'inizio dell'interesse teorico sul racconto è piuttosto recente secondo Pellizzi, cioè intorno alla fine degli anni Sessanta del XX secolo.¹ Matthews, a inizio secolo scorso, parlava di «essential unity of impression»,² fino ad arrivare a opinioni critiche

¹ Federico Pellizzi, *Introduzione. Forme del racconto*, «Bollettino '900», voll. 1-2, 2005. Pellizzi, introducendo la «sfuggenza del racconto», sostiene che il racconto stenta ad ottenere il giusto riconoscimento. Le definizioni e il chiarimento delle sue peculiarità che lo rendono forma letteraria autonoma sono paradossalmente rese ancora più oscure a causa delle sue origini risalenti alle forme più antiche di narrazione orale.

² Brander Matthews, *The Philosophy of the Short-story*, Green, Longman, 1901. Matthews sosteneva infatti che «A true Short-story differs from the Novel chiefly in its essential unity of impression. In a far more exact and precise use of the word, a Short-story has unity as a Novel cannot have it».

più recenti, come quella di Head, che definisce il racconto come un'unità narrativa che ruota attorno a un unico evento drammatico.³ Spesso è stato definito per negazione, sulla base di cosa non è, non è un romanzo breve, tuttavia non è semplicemente definibile secondo criteri di lunghezza, non ha caratteristiche esclusive che appartengono a una specifica tradizione letteraria, sebbene gli siano stati attribuiti diversi progenitori e affiliazioni linguistico-letterarie.⁴

Il racconto è anche un'esperienza che rimanda alla tradizione orale, in cui la contingenza narrativa – cioè la necessità mnemonica – imponeva una costruzione della narrazione attorno a dei nuclei più o meno coerenti e conclusi in se stessi, incentrati su un singolo evento, un singolo personaggio, un singolo luogo o momento.⁵ La storia nella sua interezza, dunque, non era che l'insieme di tutte queste narrazioni brevi, in cui un dettaglio, personaggio o una vicenda specifica fungeva da espediente per legare tutte le parti in un unico blocco narrativo. In altre parole, la storia *totale* non era concepita come un insieme, ma era vero piuttosto il contrario: le microstorie si fondevano a tal punto da diventare un *unicum* narrativo, dunque, ciò che faceva la narrazione non era l'intenzione dell'autore, ma la *percezione* dell'audience.

Il racconto è una narrazione che impone una concentrazione sia da parte del narratore/autore, che del lettore; alcuni infatti paiono volerne racchiudere in numeri la sua caratteristica definizionale precipua.⁶ Ritornando a una celebre definizione evocata all'inizio, Edgar Allan Poe, nel suo saggio *The Philosophy of Composition* (1846),⁷ suggeriva che il racconto dovesse essere letto in un'unica seduta, senza l'interruzione tipica della fruizione del romanzo. La pausa, infatti, spezza l'esperienza, la rende più intellettuale, blocca il fluire unico, ininterrotto e morbido di un'emozione. Senza dubbio il racconto, come sottolinea Head, con la sua insistenza sull'artificio letterario, è luogo di sperimentazione modernista. Nella sua antologia di racconti in inglese, V.S. Pritchett accosta l'esperienza della modernità alla lettura di un racconto: alla disgregazione della pratica della quotidiana esistenza, lo sguardo fermo e concentrato del romanzo perde vigore e consistenza e lascia spazio alle occhiate nervose e discontinue del racconto.⁸

³ Dominic Head, *The Modernist Short Story*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

⁴ J. A. Cuddon cita fra questi: «myth, legend, parable, fairy tale, fable, anecdote, *exemplum*, essay, character study and *Märchen*; plus the *lai*, the *fabliau* and even the ballad», in J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin, London, (1977) 1992, p. 865.

⁵ Shaw sottolinea che l'insistenza su un unico elemento è costitutiva della riflessione teorica sul racconto moderno: «“Unique”, “single”, and “wrought”; the words remain key terms in discussions of the short story. (...) Whatever the subject, the aim is to pull the reader along towards a single moment when he finds impressed on his mind an effect identical to the one “preconceived” by the writer». Valerie Shaw, *The Short Story. A Critical Introduction*, Longman, London – New York, (1983) 1995, p. 9.

⁶ J. A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, cit., p. 864-865 si chiede: «One is confronted with the question: how long (or short) is short? In athletic terms, if we take the novella as a “middle-distance” book/story, then the short story comes into the 100/200 meter class».

⁷ Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, in *Grahams Magazine*, n. 4, vol. XXVIII, 1846, pp. 163-167. Ecco come Poe argomenta la sua concezione dell'unità di effetto: «The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression — for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed. But since, *ceteris paribus*, no poet can afford to dispense with *any thing* that may advance his design, it but remains to be seen whether there is, in extent, any advantage to counterbalance the loss of unity which attends it», pp. 163-164.

⁸ V. S. Pritchett, *The Oxford Book of Short Stories*, Oxford University Press, Oxford, (1981) 1988, p. xiii.

Ginevra Bompiani, tracciando una linea di continuità dal passato ai nostri giorni, da Omero a Djuna Barnes, riscontra la peculiarità del racconto nel *gesto narrativo*: «qualcosa è rimasto immutato. Ed è appunto il modo di prepararci ad ascoltare. Perché, diversamente dalla poesia lirica che si propone alla memoria, la narrazione si propone all'attesa, si dice futura, si "fa aspettare"». ⁹

L'opera di Nick Bantock, *Griffin and Sabine. An Extraordinary Experience* (1991),¹⁰ si proietta verso un'evoluzione del racconto nell'ambito delle letterature in lingua inglese: tale evoluzione trova tuttavia una scarsa attenzione in sede di critica o teoria letteraria.

Talune caratteristiche, come la brevità e l'unicità dell'evento narrato, sembrano favorire un'inclusione del lavoro entro la categoria, seppur fluida, del racconto. Altri fenomeni, legati ad una filosofia compositiva incentrata sull'incorporamento di una testualità visiva e sensoriale, indicano quello sconfinamento verso il postmoderno, già preconizzato da Head,¹¹ che si sostanzia nell'inedito protagonismo conferito al visuale. Che non è più un paratesto né un metatesto in termini genetici, né assume alcuna valenza secondaria o accessoria. Il testo visivo si intreccia al testo verbale, creando un ordito narrativo complesso nella sua brevità, anche grazie alla sollecitazione multisensoriale del tatto e della vista del lettore.

2. *Griffin and Sabine. An Extraordinary Correspondence*

Questo brevissimo excursus serve a introdurre la discussione di un racconto/non racconto, *Griffin and Sabine. An Extraordinary Correspondence*. La brevità e la possibilità di lettura in *one sitting*, come voleva Poe, sembra giustificare la collocazione di *Griffin and Sabine* nel genere del racconto. Ma il racconto è problematizzato, interrogato e sfidato in questa opera di Bantock, che si potrebbe definire una miniatura postmoderna, un carteggio in pillole, un intreccio di scrittura, disegno, arte grafica, filatelia, calligrafia. Bayley trova una distinzione fra il racconto dal romanzo nel fatto che il primo contiene un mistero senza risposta. L'esistenza di un mistero rimanda a qualcosa di esterno, qualcosa di cui l'arte non deve e non può rendere conto.¹² *Griffin and Sabine* si colloca in questa tradizione anticononica.

La brevità diventa qui una condizione della fruizione, che è immaginata dall'autore come un'esperienza sensoriale completa e perturbante, stuzzicando curiosità e voyeurismo, coinvolgendo il lettore in un percorso di sdoppiamento e moltiplicazione dell'io. Soltanto ad un primo sguardo appare evidente che l'opera si configura come un carteggio, sempre più complesso, uno scambio di cartoline illustrate e lettere da parte di due personaggi, entrambi artisti, Griffin e Sabine.¹³ La particolarità di questo scambio è che nel libro si trovano cartoline e lettere contenute in vere buste che il lettore deve aprire e leggere, entrando nell'universo privato dei due personaggi.

⁹ Ginevra Bompiani, *Il racconto moderno*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, a cura di Franco Marengo, Utet, Torino, 1996, p. 75.

¹⁰ Nick Bantock, *Griffin and Sabine: An Extraordinary Correspondence*, Chronicle Books, San Francisco, 1991.

¹¹ Dominic Head, *The Modernist Short Story*, cit.

¹² John Bayley, *The Short Story: Henry James to Elizabeth Bowen*, St. Martin Press, New York, 1988.

¹³ Per un esempio di interpretazione della comunicazione epistolare come forma metaletteraria e riflessiva sull'atto comunicativo si veda Gabriele Bizzarri, *La comunicazione epistolare come metafora della scrittura in un romanzo di Carmen Martín Gaité ed uno di Antonio Tabucchi*, «Cuadernos de Filología Italiana», vol. 9, 2002, pp. 165-189.

L'uno illustratore chiuso e propenso a solitudine, introspezione e vittimismo, che vive a Londra, l'altra, illustratrice e disegnatrice filatelica, anch'essa solitaria, ma di una solitudine più venata di tinte fiabesche, conclusa in se stessa e misteriosa, che scrive da sperdute (e immaginarie) isole del Sud Pacifico, Simons, definite «specks of dust in standard Atlases».¹⁴

Sabine scrive una cartolina a Griffin, riuscendo con poche parole a creare un legame potente e invadente, comunicandogli approvazione verso la scelta artistica di lui di sostituire una tazza con un bicchiere, in un'opera di qualche anno addietro, dal titolo «Drinking like a fish».

Nessuno all'infuori di lui, sapeva di quella modifica. Sabine riesce a vedere, come in un sogno, tutto ciò che lui dipinge, disegna, schizza. Dopo un primo momento di diffidenza, Griffin si abbandona alla inevitabilità di questa relazione fatta di parole, di disegni e di decorazioni che punteggiano un percorso a tre: Griffin, Sabine, il lettore. L'esperienza di lettura, infatti, esige che il lettore entri in un prisma di vetro attraversato dalla luce e diventi tre persone – il lettore diventa Griffin, nel momento in cui apre e legge le lettere di Sabine, ma diventa anche Sabine, mentre apre e legge le lettere di Griffin. Tuttavia per riuscire a ricucire i fili della storia, chi legge deve mantenere un contatto con se stesso, essere spia, voyeur, ricostruttore delle identità smarrite di personaggi la cui presenza fisica – nelle lettere, nella scrittura, nell'arte – diventa sempre meno *fiction* e sempre più realtà.

L'arte di entrambi i personaggi rispecchia due mondi paralleli e le parole si intessono fantasticamente sempre più con raffigurazioni iconiche di impatto emotivo, sia per i personaggi, capaci di cogliere nel talento dell'altro l'ombra perturbante del proprio io inespresso, sia per il lettore, spettatore muto e silenzioso, che, nell'apertura e scartamento di un universo capovolto, inizia a trovare delle vestigia di se stesso. L'accesso alle lettere, contenute in vere buste postali, non è immediato e soprattutto non coinvolge solo aspetti cognitivi dei processi di lettura. In altre parole, il lettore deve sottoporsi ad un vero e proprio percorso *fisico* e sensoriale prima ancora che intellettuale e cognitivo, cioè deve aprire le buste, scartare le lettere, aprirle, spiegarle e, non ultimo, decodificare i segni grafici della calligrafia di entrambi i personaggi.

Per i due personaggi, entrare l'uno del mondo dell'altro, significa essenzialmente impadronirsi dell'arte del proprio doppio speculare, significa leggere le parole consegnate a lettere o cartoline alla luce di quanto prima è già stato detto e raccontato. All'iniziale diffidenza di Griffin, che all'invito a svelarsi completamente fatto da Sabine, aveva risposto con l'evidenza positivista del «siamo estranei», si sostituisce un sempre maggiore coinvolgimento, un'invadenza l'uno nel mondo dell'altra, che diventa sempre più tangibile, più vera e pregnante della vita reale.

E il lettore? Il lettore non riesce a rimanere fuori da questo gioco sottile. La seduzione sempre più si fa strada nel cuore dei personaggi – sedotti dal potere sciamanico della parola, attratti dall'amalgama potente fra arte e vita, catturati in modo sempre più invincibile dal disegno, dal tratto e dal colore che accarezza, attrae, abbraccia; la seduzione, dunque, è un'arma che entrambi usano contro l'altro e contro se stessi, non riuscendo ad impedirsi di continuare a stringere le maglie di un legame che sembra tanto più fare male quanto la vita vera e la lontananza si fanno sentire nella loro presunta evidenza reale.

Il mistero della visione di Sabine è un'altra nota che aggiunge una dissonanza armonica al racconto. Sabine riesce ad entrare così profondamente nella vita di Griffin, perché

¹⁴ Nick Bantock, *Griffin and Sabine*, cit., p. 13.

gli rivela la sua capacità di vedere (da quando aveva 13 anni, al momento della narrazione ne ha 28) ogni disegno, pittura, espressione artistica di Griffin proprio mentre egli li realizza. Il miracolo dell'arte di lui che si svela agli occhi interiori di lei è il primo tassello di un mosaico che il lettore è chiamato a ricostruire. Miracolo, finzione, trappola, fantasia, follia... le ipotesi sono lasciate al lettore, perché dopo un primo momento di indagine probabilistica a cui la mente occidentale ed eurocentrica di Griffin si abbandona (la probabilità di essere gemelli, dato che sono entrambi di natali incerti), le emozioni oniriche e surreali di Sabine prevalgono, iniziando ad invadere la Londra grigia e dickensiana di Griffin.

Bantock ritiene infatti che l'arte non sia di ordine secondario rispetto alla narrazione, non sia «illustrativa» di ciò che avviene nella storia e respinge l'idea occidentale secondo cui le immagini sono sottomesse al primato logocentrico della parola. Egli crede che l'arte sia una narrazione parallela e come tale vada letta, in sinergia e integrazione rispetto alla linea narrativa classica, il cui scheletro sono le parole e i cui tessuti e muscoli sono costituiti dalla scrittura. Lo scrittore/illustratore sostiene che la società occidentale provi un disagio esistenziale nel riconoscere le parti più profonde dell'io, che sia incapace di scendere a patti con l'inconscio, e che questa frattura porti ad una forzatura epistemologica, a dover scegliere fra emisfero destro ed emisfero sinistro, fra nero e bianco, decidendo cosa sia giusto e cosa invece sia sbagliato, scartando l'opzione non scelta, relegandola dunque al regno del non-essere infinito. Questa polarizzazione del pensiero occidentale postula che gli opposti esistano su un unico piano e che la vita sia un movimento lineare lungo quel piano.¹⁵ Bantock preferisce un'accettazione della coesistenza degli opposti, in contrapposizione alla suddivisione cartesiana della realtà in *res cogitans*, cioè la realtà psichica, a cui vengono attribuite le qualità di non-estensione, libertà e consapevolezza e *res extensa*, cioè la realtà fisica, le cui qualità sono invece estensione, limitazione e inconsapevolezza. L'autore desidera riequilibrare gli opposti, dare il giusto peso alla parola scritta e alla parola orale, recuperando la nozione dell'esperienza visiva notturna. Infatti l'arte di entrambi i protagonisti è visionaria ed onirica, richiamandosi a diverse tradizioni, ma con il riferimento costante alla dimensione del sogno, dell'ossessione, del delirio, della fantasia, della nevrosi. Come in Salvador Dalí, le immagini che l'artista crea nascono dal caos del suo inconscio (la paranoia) e prendono forma grazie alla razionalizzazione del delirio (momento critico). Griffin in effetti più volte fa riferimento alla sua presunta follia, ad una solitudine così profonda da sconfinare nell'alienazione, alla sua stessa arte che diventa ripetizione assillante, gesto artistico e compositivo di natura ossessivo-compulsiva. L'arte di Griffin e la sua vita può essere associata all'immaginario di Escher, ad un amore per la matematica che è la scienza più filosofica nella sua rappresentazione astratta del mondo, ai colori di Magritte, alle sue sovrapposizioni di prospettive da illusione ottica e a visioni perturbanti, come lo scheletro scarnificato con ali dai colori sgarbati. L'arte di Sabine è invece riconducibile a Gauguin per i colori caldi, le rappresenta-

¹⁵ Si veda Linda Richards, *Nick Bantock*, «January Magazine», 2001 (<http://januarmagazine.com/profiles/bantock.html>) e Linda Richards, *The Art and fictions of Nick Bantock*, «January Magazine», 1998 (<http://januarmagazine.com/profiles/bantock1998.html>). Nella prima intervista Bantock dichiara che «You know, in Western society we're forced to choose between black and white, good and bad. Always sort of at the expense of the other. What I'm proposing there is that you don't meet someone, you don't manifest your internal need until you deal with it. At which point that person appears – quite literally. And you can look at that on a supernatural or metaphysical level, or you can look at that as a purely functional ordinary basic level».

zioni del femminile come materno, della natura delle isole del Pacifico e a Chagall, con le sue creature volanti, sospese in un mondo colorato e crepitante di vita simbolica. Anche i colori usati dai due artisti segnalano un'importante differenza: di genere, di sensibilità, di percorso artistico, in una dialettica che però è solo apparentemente polare. Il maschile e il femminile sono ricomposti in un'unità primigenia, eco uno dell'altra, come specchi che riflettono l'uno l'io più profondo dell'altro.

2.1 Calligrafia fra occidente e oriente

Al di là dell'arte intesa come raffigurazione, c'è un gesto narrativo ulteriore, che richiama la nostra attenzione. È la calligrafia, la ricostruzione dell'atto individuale della scrittura in entrambi i personaggi. Tutte le cartoline sono *scritte a mano*. Inizialmente le lettere di Griffin sono composte con una macchina da scrivere, come le sue numerose correzioni a mano testimoniano, mentre Sabine scrive a mano sin dall'inizio della corrispondenza. La calligrafia è un altro personaggio a tutto tondo, che offre un altro spaccato sulla personalità e sull'inconscio dei personaggi. Un'ulteriore incursione del visivo nella testualità occidentale. Quello che conta è la *differenza* fra i due modi di scrivere. Non è una differenza esibita esclusivamente e semplicisticamente nei contenuti, secondo gli schemi interpretativi, ancora una volta, tipicamente occidentali. È una differenza che passa anche attraverso il modo in cui l'inchiostro tocca la carta, una differenza sostanziata dal gesto della mano che attraversa le fibre cartacee: le segna, le modifica, le impregna di inchiostro, le altera divenendo significato e significante perfettivo, ma nondimeno congelato in una imperfettività perturbante.

La calligrafia non è solo un insieme di grafemi, ma in alcune culture è un'arte con un immenso peso culturale e una profonda influenza su una molteplicità di altre arti, non solo di matrice pittorica. Ad esempio, l'arte della calligrafia ha una tradizione millenaria in Cina (pare risalga al 3000 a.C.), mentre in Giappone i *kanji* (letteralmente "carattere cinese") arrivarono intorno al 400-500 d.C. tramite dei monaci cinesi, favorendo la successiva evoluzione in *Shodō*.¹⁶ La calligrafia – sebbene in quest'opera non arrivi a rivestire i significati complessi dell'arte calligrafica giapponese, lo *Shodō*¹⁷ – assume una valenza che non è meramente decorativa.

¹⁶ La calligrafia nasce in Cina, con l'utilizzo di grafemi per rappresentare cose concrete. Subì un'evoluzione con l'introduzione del pennello e con la formazione dell'alfabeto cinese o « kanji » basato su pittogrammi indicativi (pittogramma più un tratto per indicare posizione, quantità, etc.), ideogrammi (almeno due pittogrammi combinati per esprimere un concetto, idee astratte, etc.), fonogrammi (almeno due pittogrammi di cui uno è omofono dell'idea da rappresentare), prelati (ideogrammi o pittogrammi già esistenti presi in prestito per formare nuove parole). I kanji giunsero in Giappone tra il 400 ed il 500 d.C. e vennero successivamente integrati da un sistema sillabico che portò all'invenzione dello stile tipicamente giapponese, il Kana. Per un approfondimento dell'arte calligrafica giapponese, si veda Norio Nagayama, *Shodō. La via della scrittura. Kaisō. Lo stile fondamentale*, Ed. Stampa Alternativa, Roma, 1993.

¹⁷ Lo *Shodō* (書道, letteralmente *arte della scrittura*) è l'arte della calligrafia sviluppatasi in Giappone e derivante dall'arte calligrafica nata in Cina. Tale arte ha una tradizione millenaria, influenzando altre forme artistiche ed estetiche giapponesi. Ha cinque stili principali e richiede una disciplina rigorosa per raggiungere l'eccellenza. L'arte calligrafica è una materia nella scuola obbligatoria in Giappone nel grado elementare, mentre i dipartimenti che ospitano dei centri di studio specializzati si trovano nelle università di Tsukuba, Tokio Gakugei e Fukuoka University of Education. Si veda Yujiro Nakata, *The Art of Japanese Calligraphy*, Weatherhill - Heibonsha, New York – Tokyo, 1973.

Il tratto rappresenta una testimonianza dell'essere vivo e vero che sta dietro alla parola scritta; la curva, la linea, la punteggiatura diventano una traccia tangibile del sé per l'altro, che inizia ad esistere in quanto produttore di tratti, curve, linee, punti e che trova il suo senso relazionale più completo nel decodificare tratti, curve, linee, punti. In altre parole, la calligrafia è una forma estetizzante di seduzione che trascende e prescinde dalla scrittura meccanica – quella del PC o della macchina da scrivere. Le tecnologie meccaniche della scrittura (basti pensare ad Ong¹⁸ o a Todorov¹⁹) appiattiscono le identità, rendono la parola seriale e annullano la personalità dello scrittore. La macchina priva l'opera d'arte della sua aura e l'infinita riproducibilità elimina il carattere dell'unicità dell'esperienza, per dirla con Benjamin.²⁰ La parola prodotta da un mezzo meccanico è ridotta a contenitore di significato, è forma stabile, eterna, uguale, e in quanto stabile è inerte, privata della possibilità di produrre differenza o derridiana *différance*.²¹

La parola prodotta dalla mano è invece sempre diversa anche se uguale, e anche se ripetuta infinite volte, non cessa mai di esibire la propria alterità.

3. Alcuni commenti non conclusivi

Ma cosa accade dopo questo susseguirsi di lettere, dopo questo scambio artistico ed emotivo, dopo che il mistero si infittisce, man mano che, paradossalmente, la conoscenza epistolare diventa sempre più intima? Avviene e, soprattutto, come avviene l'incontro? L'attrazione reciproca è allo stesso tempo centrifuga e centripeta, e tutti i motivi che li rendono così vicini, sono gli stessi che li tengono lontani. L'incontro, tuttavia, è l'unico strumento che permette di aggiungere l'unica dimensione mancante ad una conoscenza già così profonda, cioè la dimensione del reale. Eppure, sappiamo che il reale è, in ultima analisi, precluso ai personaggi, che sono *non reali*. Ma di che sostanza è fatto il sogno, per parafrasare Shakespeare?

Su queste domande, si interrompe questa lettura, che invita ad altre letture. Quest'opera difficilmente si colloca in una categoria letteraria prestabilita, spingendo definizioni e modalità di lettura verso un altrove pregno di suggestioni che hanno ben poco di letterario: la sensorialità dell'esperienza, la fisicità della lettura, il voyeurismo della ricerca delle «verità» dei travestitismi epistolari – tutto ulteriormente mascherato, travisato e camuffato dal testo visivo. Quest'ultimo non è un paratesto, ma si affida al testo verbale e ne è a sua volta affidato per recuperare un'integrazione dell'esperienza di lettura, un attraversare e un farsi attraversare dal testo con linee, punti, colori, tratti, raffigurazioni iconiche e calligrafiche. Essere trafitti dal testo.

¹⁸ Si vedano in particolare: Walter Ong, *Interfaces of the Word*, Cornell University Press, Ithaca, 1977; *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Methuen, London, 1982; *The Presence of the Word*, Yale University Press, New Haven, 1967.

¹⁹ Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Seuil, Paris, 1982.

²⁰ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, trad. cons. Di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, (1966) 2000.

²¹ Si veda in particolare Jacques Derrida, *La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris, 1985.