



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL FRAMMENTO
a cura di Michela Gardini
ottobre 2012

FRANCESCA GUIDOTTI

Patchwork Girl: anatomia ipertestuale di un mostro a pezzi

Dal frammento all'ipertesto

Partiamo da una constatazione: al giorno d'oggi ogni narrazione può essere considerata come un frammento o, al più, come un insieme di frammenti. La totalità è un'illusione, la parzialità una costante a cui niente e nessuno può sottrarsi. O forse sarebbe meglio dire che la totalità si scopre frammento nel momento stesso in cui riconosciamo che ogni forma di rappresentazione è una "questione di sguardi" (Berger 1972)¹ e di scelte culturalmente orientate, a fronte di molte altre possibilità la cui stessa esistenza, spesso, preferiamo ignorare, sempre ammesso che sia possibile. Leggere il romanzo *Frankenstein*, ad esempio, vuol dire intraprendere un itinerario già tracciato, e tuttavia aperto a molti altri percorsi di significazione, se non di radicale reinvenzione. La fruizione è sempre e comunque un atto creativo, che plasma e trasforma il proprio oggetto; e così, nell'immaginario contemporaneo, il nome *Frankenstein* si riferisce alla creatura, e non al creatore. Nuove storie possono partire dalle ipotesi negate, dagli snodi che il testo non sviluppa, dalle strade "che non sono state prese", parafrasando il titolo di una celebre poesia di Robert Frost² (1916): così, sempre

¹ Berger mostra come tutte le rappresentazioni siano prodotte dalla selezione di uno sguardo culturale, orientato anche da scelte, propensioni ed esperienze soggettive; questo sguardo, tra le altre cose, frammenta la realtà ritagliandone alcune porzioni, a suo parere più significative di altre.

² Il poeta statunitense Robert Lee Frost fu molto apprezzato da Ezra Pound, che ne divenne amico e lo aiutò a promuovere le sue opere. Volendoci soffermare sull'estetica del frammento sarà inevitabile chiamare in causa il Modernismo di Pound.

pensando a *Frankenstein*, si può scegliere di raccontare le avventure della compagna negata al mostro, come accade nel romanzo ipertestuale su cui ci soffermeremo tra breve (Jackson 1995).

Il frammento non è quindi solo un luogo di negazione, uno spazio confinato e limitante: è un dispositivo atto a favorire l'attività produttiva del desiderio. Così è stato, in buona misura, almeno a partire dal Modernismo di T. S. Eliot che, nella *Waste Land*, attingeva proprio al frammentato e frammentario deposito della memoria culturale. "These fragments I have shored against my ruins" ("con questi frammenti ho puntellato le mie rovine") scriveva Eliot (1922: 126-127) nella sezione conclusiva "What the Thunder Said"; e, in questo caso, l'aggettivo possessivo chiama direttamente in causa anche la scomposizione dell'io in uno sciame plurimo di identità e identificazioni (Crivelli 2010: 228).

Nella raccolta di saggi *I Gather the Limbs of Osiris* (1911-12) Pound, dal canto suo, si rifaceva esplicitamente al mito di Osiride, il dio smembrato dall'invidioso Seth e faticosamente ricomposto e resuscitato dall'amore della sua sposa, Iside (Sánchez-Palencia Carazo 2006). Anche in considerazione del fatto che non tutto poteva essere recuperato – il membro virile era stato nel frattempo mangiato dall'ossirinco del Nilo – la resurrezione di Osiride sarebbe riuscita però solo in parte: si assisteva, piuttosto, alla creazione di una nuova divinità, destinata a regnare sull'Oltretomba, invece che sulla terra [Fig. 1].

La tradizione, sottoposta a un dialogo trasformativo con il presente, è stata letteralmente ri-composta e ri-membrata dai Modernisti; questo ha portato, in ultima analisi, a reinterpretare la frammentarietà, testuale e identitaria, non solo come un limite, ma anche come una risorsa e un punto di partenza, una sorta di metaforico *ground zero* su cui cominciare a costruire qualcosa che non c'era, inventando nuovi usi per le macerie del passato.

Il Postmodernismo e la teoria post-strutturalista muovono i loro passi proprio in questo cantiere a cielo aperto, che dai frammenti vuole partire, o ripartire. Se Julia Kristeva interpreta il testo come un mosaico dinamico di citazioni e l'intertestualità come "l'interazione testuale che ha luogo all'interno di [...] [una sola opera e]

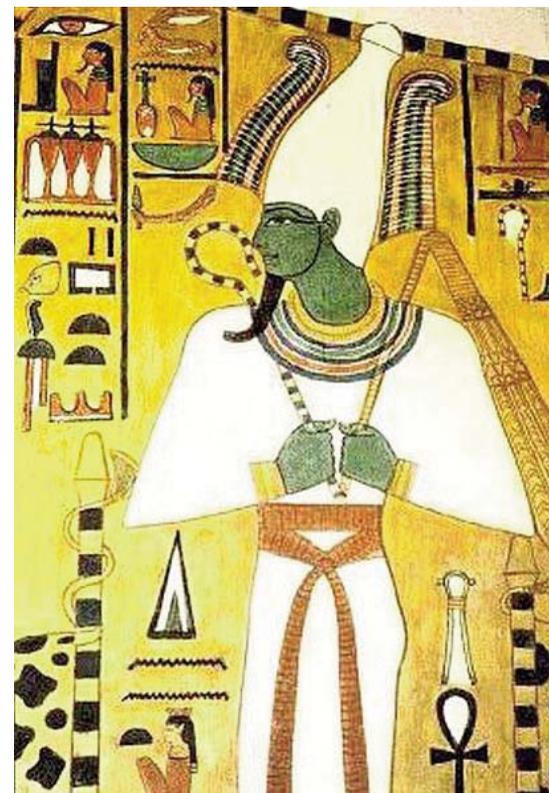


Fig. 1: Osiride, particolare del fregio che orna la tomba di Nefertari (Valle delle Regine, Luxor).

che sarà l'indice del modo in cui [...] [essa] legge la storia e vi si inserisce" (Kristeva 1969)³, è con i nuovi media che il frammento ribadisce la propria centralità diventando l'elemento portante dell'intera architettura ipertestuale. Coerentemente con gli orizzonti epistemici della postmodernità la scrittura ramificata del Web, per definizione dinamica, fluida e spesso ostentatamente cannibalica, frammenta e atomizza i testi, stabilendo al tempo stesso una rete di collegamenti e rimandi tra i quali il lettore è chiamato a districarsi, in base alla propria curiosità e all'interesse del momento. Per Landow, a cui si deve la definizione canonica di ipertesto – "blocchi di parole (o immagini) collegati elettronicamente da molteplici percorsi, catene o piste, in una testualità aperta, perenne-

³ Tutte le traduzioni, ove non diversamente specificato, sono mie.

mente incompiuta, descritta dai termini *link*, *node*, *network*, *web* e *path*” –, la scrittura ipertestuale rappresenta l’inveramento della teoria poststrutturalista in quanto sarebbe la massima espressione del barthesiano *texte scriptible*, suddiviso in unità di lettura (*lessie*) corrispondenti agli snodi testuali che il mezzo informatico rende visibili e univocamente identificabili (Landow 1997: 3). A differenza delle *lessie* di Barthes, arbitrariamente individuate dal lettore e solo parzialmente prevedibili (Barthes 1970: 10), quelle di Landow sono progettate *ab origine* come entità autonome e vengono poste direttamente in connessione solo con alcune altre parti, intenzionalmente predefinite.

L’architettura dell’ipertesto informatico prevede quindi per il frammento uno specifico formato, che pone interessanti problemi teorici ed esegetici, specie quando si sposa con una vocazione narrativa. La *fiction* ipertestuale⁴ ha fatto la sua comparsa negli anni Novanta, in un clima di generale interesse. In quel momento, l’ipertesto sembrava destinato a imporsi sulla scena editoriale, a danno di un ormai desueto supporto cartaceo, sempre più osteggiato dalle nuove generazioni. Per Richard A. Lanham, che celebrava le potenzialità pluraliste e democratiche della letteratura ipertestuale nel contesto educativo, “forse ciò che oggi gli studi letterari si devono veramente chiedere non è se i nostri studenti in futuro leggeranno i Grandi Classici della Tradizione o i Testi Significativi della Modernità, ma se mai continueranno a leggere libri”⁵ (Lanham 1993: 3). In quel momento sembrava quindi plausibile che si sarebbe vissuto un avvicendamento tra vecchi e nuovi media, anche in ambito letterario.

⁴ Attualmente fanno parte della letteratura elettronica, anche detta “letteratura digitale” o “e-literature”, la narrativa e la poesia ipertestuale (on- e off-line), la poesia cinetica, le installazioni artistiche su PC, i romanzi scritti in forma di e-mail, sms e blog, le poesie e le storie generate da o tramite computer; i progetti di scrittura collaborativa, la *computer poetry*, la videopoesia e la *netpoetry*, per fare solo alcuni esempi. Negli anni Novanta la casistica era molto meno estesa; facevano allora la loro comparsa forme simili al testo che analizzeremo. Per ulteriori informazioni rimandiamo al sito della *Electronic Literature Organization* (<http://eliterature.org/>), che promuove specificamente la scrittura, la pubblicazione e la lettura di opere letterarie digitali.

⁵ In altri luoghi del testo, Lanham si è però mostrato più fiducioso riguardo alla permanenza della tradizione letteraria.

A quasi vent’anni di distanza possiamo dire che Lanham, presagendo il crescente disinteresse dei giovani per l’editoria tradizionale, aveva probabilmente colto un dato reale; ma, d’altro canto, non si può certo affermare che la narrativa ipertestuale abbia riscosso maggior successo. Vi era certo un errore di fondo nel considerare i media in successione e in contrapposizione, e non in costante interazione, come hanno invece recentemente mostrato i teorici della *Remediation* (Hackman 2011, Bolter & Grusin 1999). Si può però anche sostenere che la promessa di un’annunciata popolarità dell’editoria digitale si fondava su aspettative storicamente motivate ma, alla prova dei fatti, destinate in buona parte ad andare deluse.

In quella fase la scrittura ipertestuale, proprio perché caratterizzata da frammentazione, fluidità e apertura, sembrava offrire alle donne un efficace strumento di resistenza alle sopraffazioni del patriarcato, che si esprimevano anche nell’imposizione di determinati modelli testuali e di specifiche convenzioni narrative. La consonanza formale, contenutistica e metodologica tra ipertestualità e femminismo, già peraltro ipotizzata da Landow, veniva suffragata da un ampio numero di saggi teorici e di analisi testuali⁶. La struttura ipertestuale, simile all’arte femminile della tessitura e, per definizione, decentrata, non-lineare e anti-gerarchica, sarebbe stata in grado di cancellare la distinzione tra soggetto e oggetto in nome di una logica relazionale, associativa e, talvolta, persino autenticamente collaborativa (McClellan 2008: 102). Avrebbe saputo dar voce a storie ed esperienze altrimenti represses e tacitate, incoraggiando la pluralità, l’apertura e la molteplicità prospettica. Ma, soprattutto, avrebbe mostrato come il significato sia sempre e comunque un dato discorsivo, prodotto dalla materialità della comunicazione pragmatica perché, come ha efficacemente sintetizzato Derrida, “non c’è fuori testo” (Derrida 1967).

Del resto la teoria e la prassi femminista vivevano, negli anni No-

⁶ Si vedano Greco (1996), LeCourt & Barnes (1999), Kendrick M. (2002), Morgan (1999), Page (1996), Ryan (1999), Sullivan (1999).

vanta, una fase di accelerata trasformazione⁷, per via della crisi profonda che aveva colpito la categoria del *gender*, sempre meno contrapposibile a un sesso supposto biologicamente (Butler 1990)⁸. Come ha osservato Rosi Braidotti, si avvertiva la necessità impellente di superare il pensiero dualistico, che produceva differenze binarie declinate in senso gerarchico⁹. Il testo doveva quindi essere reinterpretato come “una struttura sia semiotica che materiale, vale a dire, non come qualcosa di isolato e chiuso rispetto ad un contesto sociale e ad un’attività interpretativa [...] [, ma] come una reazione a catena che si svolge in una rete di rapporti di potere” (Braidotti 1994: 75). Allo stesso tempo si rendeva necessaria una ridefinizione del sé femminile e femminista: “come identità multipla, aperta, interconnessa [...] [, un] soggetto pensante e conoscente [...] non univoco ma continuamente frammentato in una rosa di possibilità non ancora codificate e tuttavia mai così meravigliose” (Braidotti 1994: 79).

Il femminismo nomade di Braidotti si sposava con il *cyberfeminism* di Donna Haraway, che cercava proprio nella cultura tecno-scientifica e nell'*Information technology* (IT) la via di uscita da ogni dualismo [Fig. 2] Per Haraway la figura del *cyborg*, situata oltre i confini delle categorie bipolari perché al contempo uomo e macchina, finzione e realtà, mente e corpo, naturale e artificiale, era “una sorta di sé postmoderno collettivo e personale, disassemblato e riassemblato” (Haraway 1985: 59)¹⁰. Rispetto a un immaginario più

⁷ Ensslin (2005: 207) sostiene che, negli anni Novanta, si è assistito a un cambio di paradigma nell’ambito della teoria femminista: dall’ecofemminismo al cyberfemminismo.

⁸ Ripercorrendo le tappe che hanno portato la scienza, nel corso dei secoli, a concepire gli organi sessuali maschili e femminili prima in termini di analogia e, solo a partire dalla metà del XVIII secolo, di dimorfismo, Laqueur (1990) aveva messo in dubbio l’origine naturale del *sex*, contrapposta a quella culturale del *gender*. Per Butler (1990), se anche il *sex* è costruito culturalmente e storicamente, allora la distinzione tra *sex* e *gender* non ha più alcun senso.

⁹ Braidotti è indubbiamente una figura di spicco nel panorama europeo degli studi femministi; in particolare facciamo riferimento al volume *Nomadic Subjects* (1994), qui citato in traduzione italiana.

¹⁰ Proprio in quegli anni Judith Butler ha dimostrato che l’identità personale non esiste, se non in senso performativo: a fronte di una pluralità di esperienze contestuali, sincroniche e diacroniche, ogni pretesa di unicità e stabilità deve necessariamente apparire illusoria (Butler 1990).

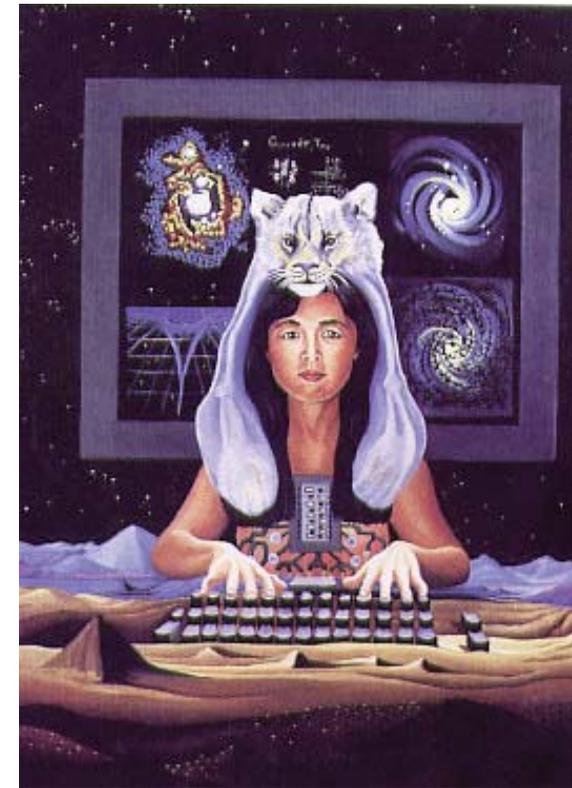


Fig. 2: Lynn Randolph, *Cyborg*, 1989, olio su tela.

specificamente statunitense, il cyberspazio inoltre rappresentava, per le proteiformi pioniere del Web, un nuovo territorio di frontiera, uno spazio incontaminato da popolare e reinventare, una terra promessa dove la virtualità femminile poteva finalmente esprimersi in modo pieno, senza subire i condizionamenti della civiltà maschile (Ensslin 2005: 207)¹¹.

Negli anni Novanta, la narrativa ipertestuale sembrava quindi offrire un terreno ideale per l’applicazione della teoria femminista ma, alla prova dei fatti, risulterà chiaro che si trattava di un progetto ambizioso e non facilmente realizzabile. L’ipertesto, specie quello di prima generazione, non era privo di vincoli dettati dai requisiti *hardware* e *software* del sistema informatico di riferimento: requisiti

¹¹ Per gli antecedenti dell’“American female frontier” si veda Fairbanks (1986).

ti che, come è stato osservato, erano probabilmente altrettanto ideologicamente orientati, dato il massiccio predominio maschile in ambito scientifico (McClellan 2008: 99). I programmi allora disponibili, ad esempio, favorivano una progettazione tutto sommato lineare e sequenziale, in buona parte preordinata, che limitava significativamente la libertà di autore e lettore e che, spesso, convergeva con un ripescaggio di codici e linguaggi non propriamente, o non unicamente, intesi in senso emancipatorio.

Vi era inoltre un problema di conoscenze specifiche, dato che l'*expertise* tecnologica era diffusa, ma non certo alla portata di tutti. Aarseth lo aveva capito fin dagli esordi e, non a caso, aveva coniato la definizione di "letteratura ergodica" per sottolineare l'asperità, ma anche la gratificazione a posteriori, del percorso di attraversamento di ogni testo digitale (Aarseth 1997). Il lettore a cui questa narrativa sperimentale si rivolgeva – lo stesso ipotizzato dagli studi che preconizzavano un radioso futuro per l'ipertesto letterario – era proprio il *cyborg* di Haraway (Ensslin 2005), un utente tecnologicamente esperto e criticamente sofisticato ma, alla prova dei fatti, non certo numericamente rappresentativo.

D'altronde anche il lettore barthesiano è, forse, solo uno dei molti possibili o, per lo meno, sembrerebbe coincidere con uno dei vari lettori immaginati da Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Calvino 1979: 255-261). Per quel lettore:

la lettura è un'operazione discontinua e frammentaria [...] o meglio: l'oggetto della lettura è una materia puntiforme e pulviscolare. Nella dilagante distesa della scrittura [...] l'attenzione [...] distingue dei segmenti minimi, accostamenti di parole, metafore, nessi sintattici, passaggi logici, peculiarità lessicali che si rivelano d'una densità di significato estremamente concentrata" (Calvino 1979: 256).

Ci sono letture centrifughe, che portano lontano dall'opera narrativa, "di pensiero in pensiero, d'immagine in immagine, in un itinerario di ragionamenti e fantasie" (Calvino 1979: 256), o centripete, che inducono chi legge a cercare un rispecchiamento nelle parole; letture che privilegiano il ruolo svolto dal testo, che si concentrano "solo su quello che c'è scritto [...] [, per] collegare i particolari

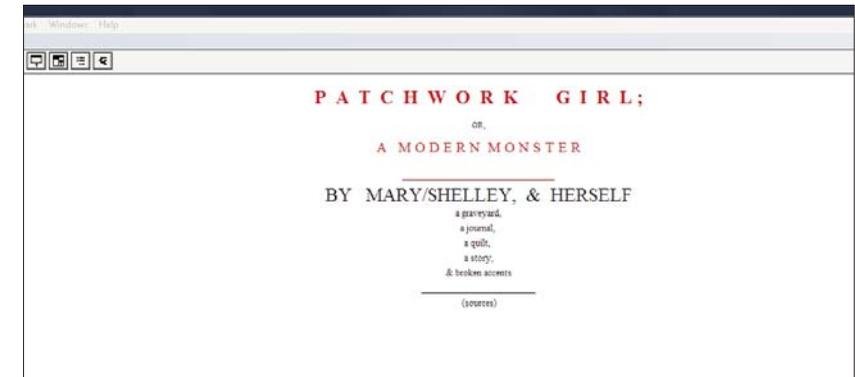


Fig. 3: Shelley Jackson, *Patchwork Girl* (1995): titolo e autore (seconda schermata).

con tutto l'insieme", e letture per le quali "è la fine che conta, [...] ma la fine vera, ultima, nascosta nel buio, il punto d'arrivo a cui il libro vuole portarti" (Calvino 1979: 258). Per tutte queste letture, e per molte altre, l'idea del frammento resta comunque centrale, anche se variamente declinata. E gli ipertesti di prima generazione rappresentano certo una forma narrativa degna di interesse per quello che ha saputo, o che non ha saputo significare, ma anche e soprattutto per quello che continua a offrire a chi temerariamente si addentra nei meandri di una scrittura certo non facile, ma sempre e comunque ricca di suggestioni.

Patchwork Girl: prove di lettura

*Patchwork Girl; or the Modern Monster by Mary/Shelley, and Herself*¹² di Shelley Jackson (1995) [Fig. 3], come detto, prende spunto da una scena marginale del romanzo *Frankenstein*: quella in cui il mostro chiede allo scienziato di creare per lui una compagna, anch'essa mostruosa, promettendo che con lei avrebbe condotto una esi-

¹² L'attribuzione a "Mary/Shelley, & Herself", presente nel titolo, è un chiaro gioco di parole che chiama in causa il nome dell'autrice di *Patchwork Girl*, Shelley Jackson, e quello dell'autrice di *Frankenstein*, Mary Shelley, che è anche un personaggio dell'ipertesto.

stenza appartata e pacifica. Il dottore inizialmente acconsente, ma poi, inorridito dalle possibili conseguenze, fa a pezzi la sua nuova creatura, ne raccoglie i resti in un cesto e li getta in mare¹³.

Jackson riprende e, letteralmente, riassume le membra di questo personaggio abortito, che diviene protagonista della sua opera. Così facendo, restituisce al corpo femminile una preminenza che *Frankenstein* sembrava negare, come mostra la fine violenta riservata nel romanzo shelleyano a tutte le donne in qualche modo legate a Victor: la madre, la servetta Justine, l'amata Elizabeth e, infine, la compagna incompiuta del mostro¹⁴. A differenza di quanto accade nella cinematografia, in *Patchwork Girl* il ritorno del rimosso non prevede l'introduzione di una moglie – per il mostro [Fig. 4] o per lo scienziato [Fig. 5]¹⁵ – ma si compie a partire dai frammenti, dai lacerti sparsi sul pavimento del laboratorio, dai resti insanguinati che al creatore sacrilego erano apparsi colpevolmente ripugnanti, come le carni straziate di un innocente essere umano (Shelley 1818, 1831: 225).

Ma *Patchwork Girl* non è solo una rilettura al femminile di *Frankenstein* e neppure “uno dei tanti testi che riflettono l'estetica della frammentazione e dell'ibridismo; è un ipertesto il quale consente possibilità materiali e tecnologiche impensabili per una versione a stampa” (Sánchez-Palencia Carazo 2006: 116). Realizzato nel 1995 da Shelley Jackson con l'ausilio del software *Storyspace*, *Patchwork Girl* è oggi considerato una delle più importanti opere di letteratu-

¹³ Shelley (1818, 1831: 170-178): Vol. 3, Ch. III; nelle edizioni con numerazione progressiva dei capitoli, la scena si trova nel capitolo 20.

¹⁴ La critica ha in realtà osservato come l'apparente rimozione del femminile dal romanzo ne mostri, sintomaticamente, la centralità. Persino la figura del mostro può essere letta, per molti versi, come una rappresentazione delle ansie e delle aspettative storicamente associate alla condizione delle donne. Non a caso una parte della letteratura femminile (e, spesso, esplicitamente femminista) si rifà esplicitamente a *Frankenstein*. Cfr. Donawerth (1996).

¹⁵ Ne *La moglie di Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935), quando il mostro rapisce la sua sposa, lo scienziato decide di creargli una compagna. Nel più recente *Frankenstein* di Mary Shelley (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994), Victor riporta in vita la sua Elizabeth, brutalmente uccisa nella prima notte di nozze: questa però, essendo contesa da creatore e creatura, si dà la morte.



Fig. 4: *The Bride of Frankenstein* (1935) - James Whale.



Fig. 5: *Mary Shelley's Frankenstein* (1994) - Kenneth Branagh.

ra elettronica di prima generazione. Il testo è strutturato in cinque sezioni: "Story" riprende principalmente le vicende narrate in *Frankenstein*; "Graveyard" [Fig. 6] racconta la storia delle donatrici a cui sono stati asportati gli organi e le membra che costituiscono il corpo della protagonista¹⁶; "Crazy Quilt" è un collage di citazioni¹⁷ tratte da molte fonti, tra cui *Patchwork Girl of Oz* di L. Frank Baum¹⁸, volumi di teoria letteraria e il manuale utente di *Storyspace*; "Journal", il diario di Mary Shelley, ci rivela come ella abbia dato vita al mostro femminile e ne sia poi divenuta l'amante; "Body of Text" ripercorre la vita del mostro, il suo viaggio in America e le sue disavventure fino alla morte per disintegrazione, intrecciando la narrazione con una serie di riflessioni sulla natura dell'ipertesto e del corpo umano.

Nel testo, che integra e metabolizza materiali *high-* e *low-brow*, critica¹⁹ e narrativa²⁰, si intrecciano quindi vari racconti, aventi diversi protagonisti e articolati a partire da differenti punti di vista; la focalizzazione, pertanto, è variabile e la diegesi assume molte forme. Il fatto che sia possibile individuare un intreccio è certamente rile-

¹⁶ Ensslin (2005: 212) osserva come le donatrici appartengano a classi sociali umili e siano spesso figure eccentriche e marginali. Il seno destro proviene da Aspasia, una zingara, i polmoni da Thomasina, una guardiana di capre, lo stomaco da Bella, una sempliciotta che si limita a mangiare e a svolgere un'esistenza poco più che vegetativa.

¹⁷ Il citazionismo è vistosamente esibito e viene esplicitamente riconosciuto nel testo. Ad esempio, nella lessia "sources", si dice: "In alcuni posti di questa rete sono scivolata senza accorgermene nella voce di un altro, in una citazione diretta o in una riformulazione elusiva. Il mio argomento sembrava esigere questa appropriazione sbrigativa" (Jackson 1995: "sources"; trad. it. di Johanna Monti 2011: 7).

¹⁸ Come mostra il titolo, le fonti narrative primarie a cui l'opera si ispira sono *Frankenstein* e *Patchwork Girl of Oz* (Baum 1913); per quest'ultima, in particolare, si fa riferimento alla figura di Scraps, la bambola di pezza più volte citata nel testo di Jackson (Mattingly 2010).

¹⁹ Molte delle citazioni di ambito teorico sono tratte dalle opere di Jacques Derrida e di Donna Haraway. Jackson ha dichiarato in una intervista: "La motivazione che mi ha indotto a scrivere *Patchwork Girl* era, prima di tutto, quella di indagare le relazioni che l'ipertesto intratteneva con il resto della letteratura, quindi era scontato che il mio ipertesto dovesse tenere un piede nella teoria" (Jackson 1998).

²⁰ Del resto, ponendo l'accento sulla testualità e sulla discorsività, tanto la critica femminista come pure quella post-strutturalista arrivano a mostrare la letterarietà di fenomeni apparentemente non letterari (Culler 1987: 88).

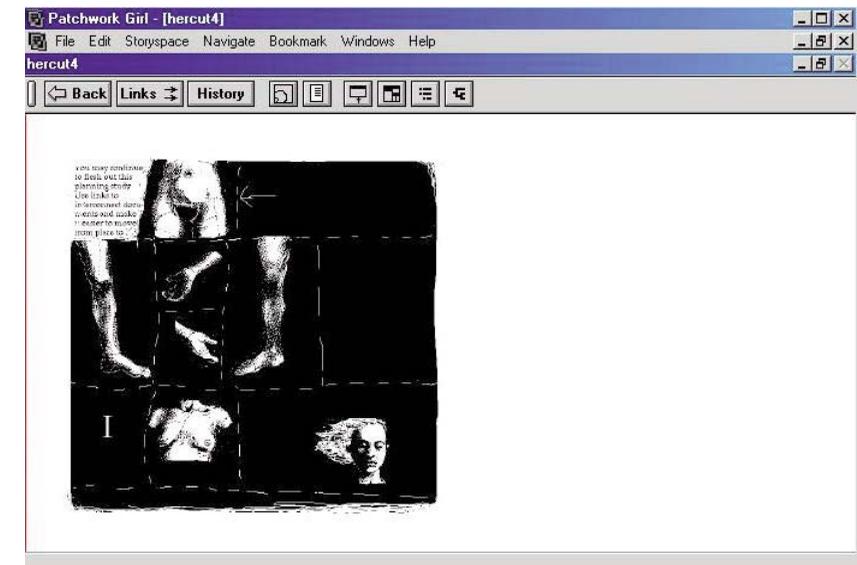


Fig. 6: Shelley Jackson, *Patchwork Girl* (1995): immagine contenuta nella lessia "hercut 4", che introduce a "graveyard".

vante, ma non deve trarre in inganno: si può infatti prendere in esame un singolo percorso o frammento come se fosse un testo a se stante, o privilegiare altre strade, legittimate dalle interconnessioni e dall'architettura complessiva. L'ipertesto è infatti suddiviso in 326 lessie, costituite alternativamente da testo e immagini, oltre che da 462 link. Tutte queste unità possono essere fruite indipendentemente l'una dall'altra, quasi a suggerire la possibilità di sottrarre il frammento – testuale e identitario – alle gerarchie del potere simbolico, ma vanno anche interpretate come tappe di un percorso di lettura ramificato, labirintico e, proprio per questo, idealmente, sempre aperto e mutevole. Come si diceva, però, la libertà di fruizione non è affatto infinita, ma al contrario è limitata proprio dagli strumenti informatici che la consentono.

Il software *Storyspace* prevede infatti diverse modalità di navigazione, grazie alla presenza di mappe [Fig. 7], diagrammi di flusso [Fig. 8] o ad albero [Fig. 9], finestre e schermate sovrapposte [Fig. 10]. Mappe e diagrammi bidimensionali suggeriscono un'idea di fis-

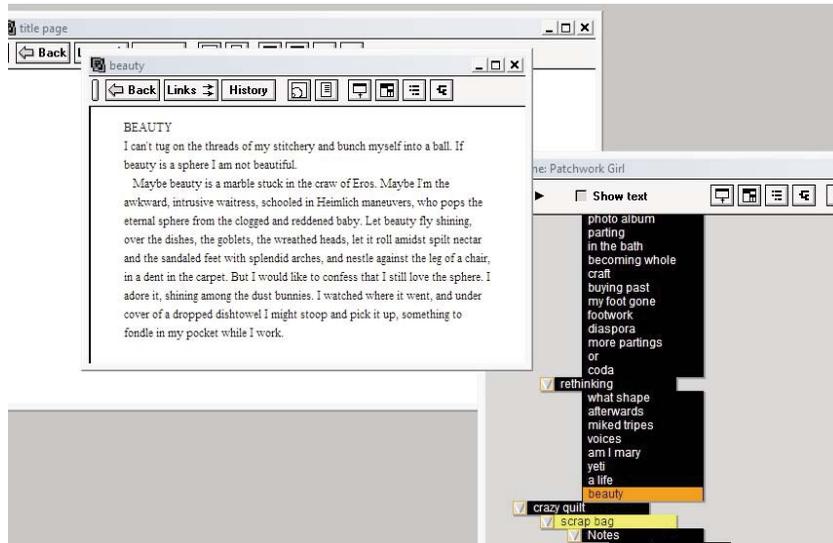


Fig. 7: Shelley Jackson, *Patchwork Girl* (1995): mappa.

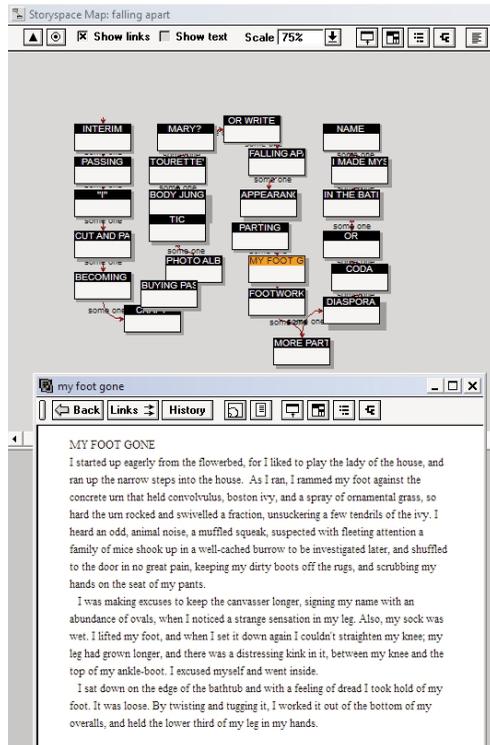


Fig. 8: Shelley Jackson, *Patchwork Girl* (1995): diagramma di flusso.

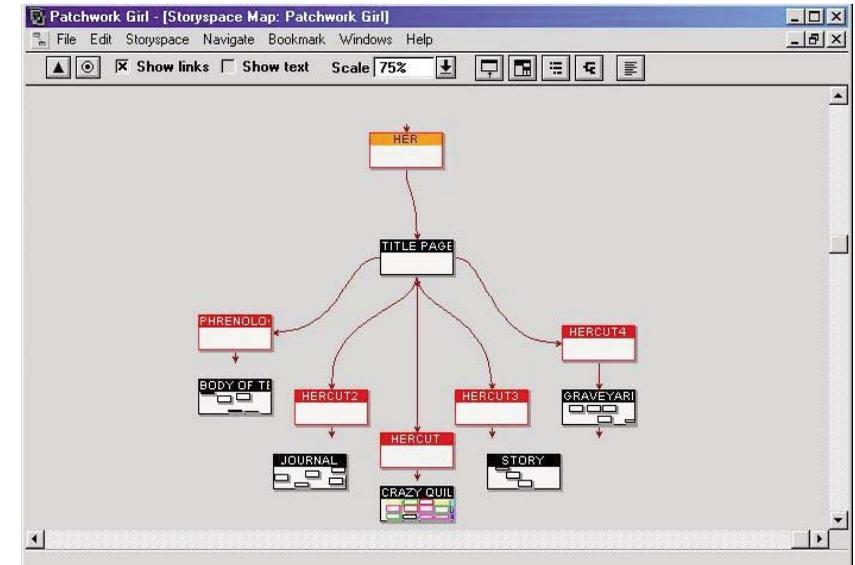


Fig. 9: Shelley Jackson, *Patchwork Girl* (1995): diagramma ad albero.

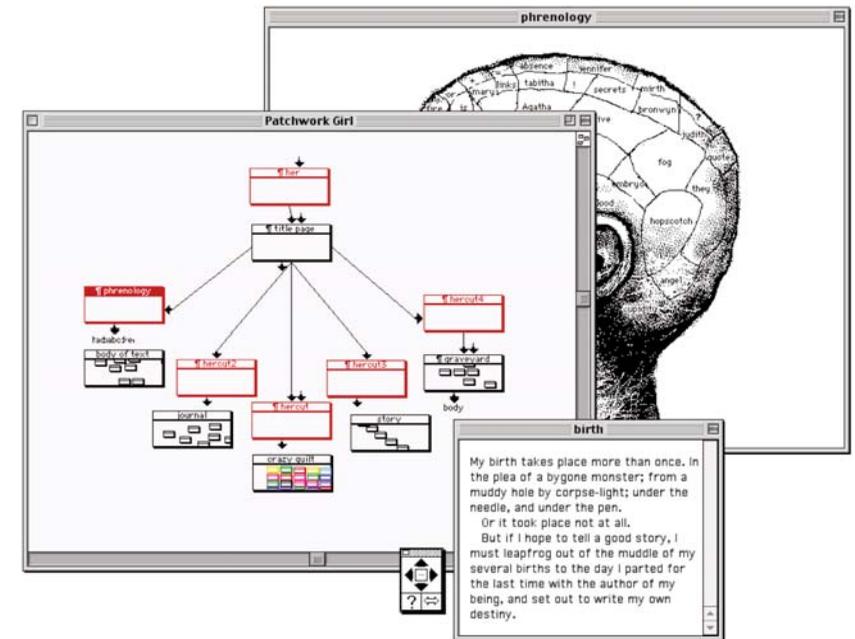


Fig. 10: Shelley Jackson, *Patchwork Girl* (1995): finestre e schermate sovrapposte.

sità, linearità e unitarietà tipica del libro²¹ e attribuibile a precise scelte autoriali; effettivamente, sappiamo che *Patchwork Girl* fu concepito da Jackson su carta e, solo successivamente, trasferito su supporto digitale²². La mappa condensa le potenzialità plurime dell'ipertesto in una rappresentazione grafica univoca ed esaustiva; inoltre, consente al lettore di conoscere l'esatta posizione che occupa in un dato momento, di ricordarsi da dove viene e di valutare, in termini spaziali e temporali, le sue mosse future. Vi è quindi una buona dose di ironia in ciò che viene affermato nella lessia "this writing":

Assemblando queste parole rammendate in uno spazio elettronico, mi sento mezza cieca, come se tutto il testo fosse a portata di mano, ma a causa di una qualche miopia, ho familiarità con esso solo attraverso i sogni; riesco a vedere solo la parte più immediatamente davanti a me, e non ho la consapevolezza di come quella parte sia in relazione con il resto. Quando apro un libro so dove sono, e ciò è tranquillizzante. La mia lettura è spaziale e persino volumetrica. Dico a me stessa: sono ad un terzo della strada attraverso un solido rettangolare, sono ad un quarto della pagina, sono qui sulla pagina, qui su questa riga, qui, qui, qui. Ma dove sono ora? Sono in un qui ed in un momento presente che non ha storia, né prospettive di futuro. O piuttosto la storia è solo un casuale gioco della campana, attraverso altri momenti presenti (Jackson 1995: "this writing").

Nel brano citato viene proposta un'interpretazione estrema ma, in buona parte, plausibile, dell'attività di lettura, puntando su un'ambiguità interpretativa che è comunque legittimata dal testo: da un lato, è previsto un supporto alla navigazione ma, dall'altro, si può scegliere se e come servirsi. Non sorprende allora che la critica si sia variamente espressa al riguardo: le mappe di *Patchwork Girl* sono state interpretate come una caratteristica tecnologicamente in-

²¹ Hayles (2002: 37) sostiene che gli ipertesti narrativi di prima generazione sono strutturalmente più vicini ai libri che a quelli di seconda generazione in quanto alternano schermate statiche, proprio come le pagine di un volume a stampa.

²² "Ho scritto la gran parte del testo in frammenti sul mio taccuino" (Jackson 1998).

novativa (Joyce 2003) o come un retaggio della cultura della stampa (Hayles 2000), come un segno di stabilità e permanenza (Joyce 2003) o come un invito alla libertà di fruizione (Hayles 2000). Cliccando su una voce, o casella, il lettore visualizza la lessia corrispondente, ma è anche possibile giustapporre più finestre e produrre combinazioni sorprendenti. In ogni caso, la mappa è indubbiamente una componente centrale dell'opera se è vero che almeno una lessia, "thanks"²³, non è altrimenti accessibile (Clayton 2003).

L'ipertesto, come dicevamo, si rivolge a un lettore tecnologicamente esperto, pronto a fondersi protesicamente con lo strumento informatico e a sfruttarne tutte le potenzialità, tanto da adottare uno sguardo duplice, al tempo stesso modulare e frammentario. Sarà questo lettore a dare forma alla narrazione attraverso il proprio autonomo percorso di fruizione, ma anche a ricostituire il personaggio femminile che attende, letteralmente, di essere restituito alla vita: "Sono sepolta qui. Puoi solo risuscitarmi, ma solo un pezzo alla volta. Se vuoi vedermi intera, dovrai ricucirmi tu stesso" (Jackson 1995: "graveyard")²⁴.

La struttura frammentata del romanzo corrisponde ovviamente a quella del corpo mostruoso della protagonista, la cui immagine nel testo è percorsa da linee tratteggiate che simboleggiano, al tempo stesso, separazione e collegamento tra le diverse parti [Fig. 11]. Come l'ipertesto, il corpo mostruoso sembra ritessuto o ricucito con ago e filo, come una trapunta o un *quilt* fatto di stoffe diverse, frutto di un paziente lavoro di imbastitura e di impuntura che, forse, solo una donna avrebbe saputo fare, perlomeno ai tempi di *Frankenstein*. Quelle donne oggi si sono modernizzate, sono divenute creature cibernetiche, chimere nella rete digitale: lo schermo del computer, con le sue finestre e i suoi riquadri, rappresenta in qualche modo un'evoluzione del telaio Jacquard degli inizi del XIX secolo (Sutherland 1997: 6). Non sorprende, allora, che Jackson abbia scelto la metafora del *patchwork* per analogia con la visualizzazione del software *Storyspace* sul display (Hayles 2005: 152) [Fig.

²³ Nella lessia "thanks" il mostro ringrazia Mary Shelley per averlo creato e amato.

²⁴ Traduzione di Johanna Monti (1995: 5).

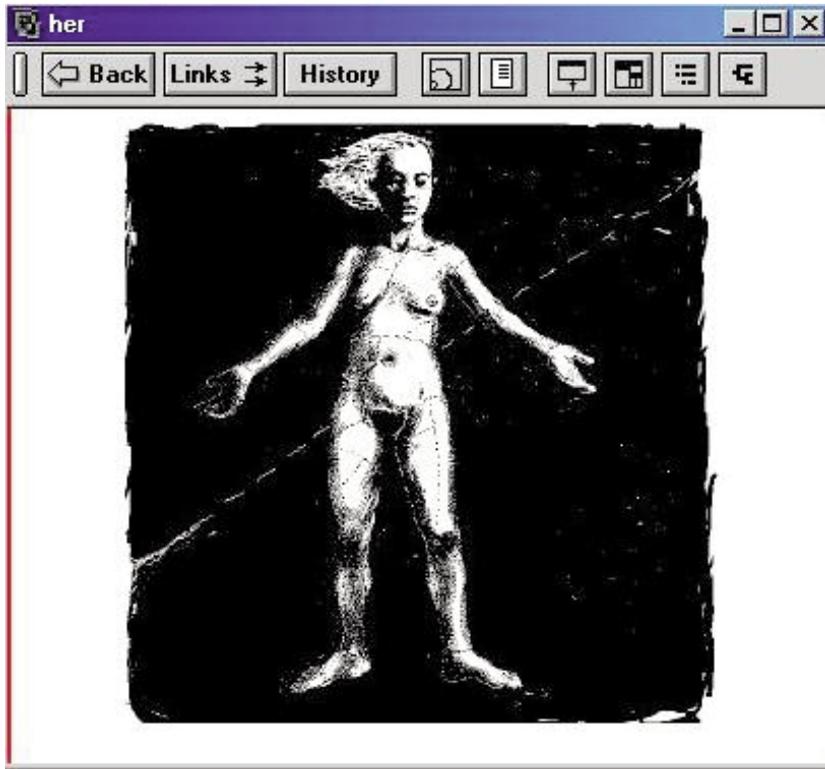


Fig. 11: Shelley Jackson, *Patchwork Girl* (1995): prima schermata.

12] Anche il cesto (“basket”) in cui lo scienziato Frankenstein aveva gettato le sparse membra del mostro incompiuto può così diventare un cestino da lavoro (“work-basket”), inteso non solo come bacino di raccolta di materiali miscelanei a cui attingere, ma anche e soprattutto come un simbolo delle attività domestiche femminili (Sánchez-Palencia Carazo 2006: 121).

Nell’ottica del femminismo questi richiami costituiscono però, chiaramente, un’arma a doppio taglio perché, laddove attuano una riappropriazione e una rifunzionalizzazione degli strumenti dell’oppressione patriarcale, rivisitati nel segno della giustapposizione non gerarchica e non preordinata di materiali diversi, rievocano gli scenari e le logiche del loro primo utilizzo. Così pure, nella lessia

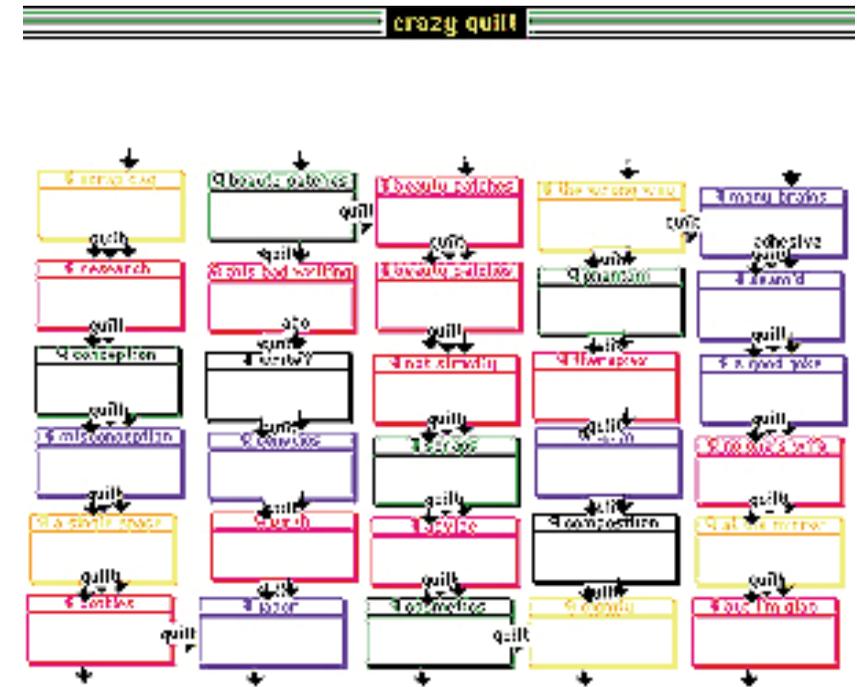


Fig. 12: Shelley Jackson, *Patchwork Girl* (1995): “crazy quilt”.

“beauty patches” ci viene ricordato che la capacità dei nuovi media di frammentare e ricombinare i corpi può anche essere usata per finalità compatibili con l’ideologia patriarcale: “Una delle prime proposte di utilizzo della *computer graphics* fu quella di assemblare un insieme composito delle caratteristiche migliori di varie attrici: gli occhi di Garbo, la bocca di Bardot, i seni di Welch “ (Jackson 1995: “beauty patches”).

Di fatto una parte della critica femminista teme che gli ipertesti possano contribuire a ristabilire le convenzioni normative sancite dall’ideologia patriarcale, più che a decostruirle (Kendrick 2002: 8). *Patchwork Girl* mostra di esserne consapevole quando ricorda che “l’ipertesto è tutto ciò che per secoli è stato condannato in asso-

ciazione al femminile” (Jackson 1997). Come nota Hackman (2011: 92), quest’ultima affermazione va letta con cautela: non ci viene detto che la narrazione ipertestuale è in grado di veicolare più e meglio di altre forme di scrittura l’esperienza o la soggettività delle donne, ma che con loro condivide alcuni dei tratti storicamente attribuiti al “secondo sesso” (de Beauvoir 1947). Molteplicità e frammentazione, effettivamente, sono caratteristiche spesso ascritte alla femminilità, anche in una sua interpretazione deteriore; la critica e la prassi femminista se ne possono utilmente servire ma, maneggiando questi strumenti, devono essere consapevoli della loro ambiguità di fondo. Un corpo fatto a pezzi è, di per sé, impossibilitato alla lotta e alla resistenza; o meglio, come si dice in *Patchwork Girl*, “la gamba di Jennifer giacendo accanto al piede di Bronwyn sul lastricato del laboratorio di Frankenstein non può prendere nessuno a calci in culo” (Jackson 1995: “double agent”).

Vi è però sempre la speranza, più volte esplicitata nel testo, di sottrarre l’identità alla logica binaria del genere, rendendola piacevolmente duttile e indefinita. Ciò avviene, letteralmente, in un episodio di *Patchwork Girl* che narra come, nel corso di un viaggio per mare, il mostro si travesta così da suscitare innumerevoli congetture tra i passeggeri:

Tra le signore a bordo l’idea generale che sembrava circolare era che io fossi un uomo vestito da donna. Alcuni credevano che io fossi un omosessuale, alla ricerca di un ambiente più tollerante; altri non avevano dubbi sul fatto che io fossi un bandito misterioso, indubbiamente assai avvenente e ricchissimo, che sfuggiva alla cattura; di conseguenza, cercavano o evitavano la mia compagnia. Alcuni ritenevano che io fossi una donna, ma una donna eccentrica; ero una donna colpita da una malattia deturpante; ero per metà uomo, per metà donna e, dopo aver vissuto la mia vita come un uomo, ora cercavo la pace come una donna, in un luogo dove non avrei incontrato coloro che mi avevano conosciuto quando indossavo stivali e calzoncini (Jackson 1995: “guises”).

Questa rappresentazione è stata letta come una critica dell’opposizione bipolare tra *sex* e *gender* e, in particolare, come un rifiuto

di ogni concezione essenzialista dell’identità sessuale. Ma è pur vero che le elucubrazioni dei viaggiatori non fanno che ribadire la generale necessità di ricorrere proprio a quelle categorie interpretative e inoltre segnalano, con riferimento alla presunta omosessualità del mostro, il radicamento in un contesto eteronormativo; infine, evocando l’idea di una malattia deturpante, chiamano direttamente in causa il paradigma biologico e i concetti di anormalità e normalizzazione. Il potenziale politico dell’ipertesto, quindi, non sta tanto nel tentativo di trascendere il bipolarismo, quanto in quello di riappropriarsi, con ironia, di ciò che era stato tradizionalmente stigmatizzato dalla scienza e, più in generale, dall’ideologia egemone: “termini come *protesico*, *parassitario*, *impuro*, *bastardo*, *grottesco*, *smembrato*, *deviante*, *mutante*, *aberrante*, *abietto*, *contaminato* o *incongruo* vengono dotati di una insolita connotazione positiva in un testo il cui merito principale risiede appunto nella sua cospicua capacità di creare nuove forme a partire da materiali disparati” (Sánchez-Palencia Carazo 2006: 126).

Questo genere di riappropriazione assomiglia solo in minima parte a quella compiuta dai *Queer Studies*, che hanno scelto di definirsi a partire da un epiteto originariamente offensivo e omofobo – il termine *queer* – per rifiutare con forza, oltre alle tradizionali identità di genere, anche le più recenti categorie dell’orientamento sessuale. Se i *Queer Studies* si orientano verso un linguaggio inclusivo e trasversale, capace di restituire preminenza alla questione teorica e politica delle differenze senza obbedire ad alcun binarismo, *Patchwork Girl*, anche per via del suo citazionismo e del costante dialogo con gli scritti teorici, non può prescindere dalle parole e dai presupposti ideologici di un passato non sempre in sintonia con le ambizioni femministe della narrazione.

Lo dimostra anche il fatto che, negli ultimi anni, sia stato studiato nel contesto dell’accademia italiana come un testo che pone problemi traduttivi tutti, in ultima analisi, legati alla necessità di scegliere tra le consuete categorie dicotomiche (Monti 2011). In una lingua come l’italiano, in cui il sistema delle classi nominali fa uso di suffissi di genere, il traduttore si trova nella necessità di capire se il pronome di prima persona singolare “I” si riferisca al mostro (fem-

minile) o al testo (maschile)²⁵, oppure se il referente della pro-forma “this” debba essere identificato nella narrazione (questo testo), nel personaggio/autrice (questa creatura/donna), nella situazione descritta (questa scena) o possa essere espresso, più genericamente, con il pronome dimostrativo neutro e invariabile “ciò”.

Ad esempio nella lessia “this” che recita: “I am crossing a narrow arroyo – rocks rattle under my feet – the sun bleaches out the screen of my portable – my finger slips on the key”²⁶ non è possibile ricostruire “la sagoma morfologica che ne determina il riferimento” [...], né ricorrendo al testo stesso della lessia, [...] né esplorando i vari collegamenti ipertestuali [...]. Tale ambiguità è particolarmente rilevante rispetto alla traduzione: il dilemma se tradurre *this* in italiano con *questa* o *questo* si rileva di difficile soluzione (Monti 2011: 13)

È significativo che chi traduce non si ponga affatto il problema di bypassare, ove possibile, i bipolarismi, non certo come soluzione di comodo, ma come scelta politica di fedeltà all'originale. Considerando che il traduttore è, prima di tutto, un lettore, sarebbe fin troppo facile sostenere che, in questo caso, siamo di fronte a una cattiva lettura: bisogna invece riconoscere che si tratta di una lettura possibile, motivata dall'adozione di uno sguardo disciplinarmente situato, ma anche dalla presenza di alcune spie nel testo. L'ipertesto è infatti costantemente attraversato da valenze conflittuali e da contraddizioni irrisolte, come mostra in modo sintoma-

²⁵ Monti (1995: 13) cita la lessia “self swarm”, che così inizia: “I am made of a multiplicity of anonymous particles, and have no absolute boundaries. I am a swarm” (Jackson 1995: “self swarm”). La citazione si potrebbe così tradurre: “Sono fatta/o di una molteplicità di particelle anonime, e non ho confini assoluti. Sono uno sciame”. Anche Hackman (2011: 100) sostiene che il pronome personale soggetto di prima persona singolare sia difficile da identificare in molte parti del testo e che l'ordine in cui si leggono le lessie giochi un ruolo fondamentale nell'interpretazione, la quale procede attraverso una logica associativa più che deduttiva. Così, ad esempio, il soggetto della lessia “broken accents” è stato identificato da Hayles (2000: 46) nel mostro e da Dobson e Luce-Kapler (2005: 270) nel testo stesso.

²⁶ Traduzione di di Johanna Monti (1995: 12): “Sto attraversando uno stretto ruscello – le rocce fanno rumore sotto i miei piedi – il sole sbiadisce lo schermo del mio portatile – le mie dita scivolano sui tasti”.

tico il finale. Nella lessia “disapora” la protagonista racconta la propria disintegrazione, il ritorno alla condizione iniziale di dispersione e frammentazione: il piede schizza verso il cielo, le budella fuoriescono, la mano destra viene sbalzata a oriente, le dita della sinistra si smembrano. E ancora:

Il mio torso è caduto come un gatto, girandosi; le mie braccia hanno fatto gesti ampi e vaghi che abbracciavano il paesaggio, il mio sangue ha ornato gradevolmente il cielo, rosso chiaro su uno sfondo blu. La mia testa se l'è passata peggio: è saltata via dal collo, è volata nell'aria come una palla di cannone, zampillando sangue, si è diretta a terra con una espressione offesa, determinata, e si è conficcata nel terreno in profondità (Jackson 1995: “diaspora”).

L'immagine nel complesso esprime una violenza estetizzata perché la dissoluzione, subita dalla protagonista suo malgrado, è sì brutale, ma non priva di una paradossale attrattiva e di una sia pure sofferta armonia. In questa parte del testo, che viene descritta sempre nella lessia “diaspora” come non-finale, o piuttosto come “un luogo da cui iniziare una storia”, l'apertura e la frammentazione vengono preferite, quasi programmaticamente, al ripristino di una totalità utopica; ci si potrebbe quindi aspettare una consonanza, non solo ideale ma strutturale, con la teoria e con la prassi femminista. Invece la sezione conclusiva è quella che si presta a essere letta, più di ogni altra, come una sequenza lineare, l'unica che contiene una serie di eventi e di riflessioni concatenati, pur nella loro bizzarra singolarità, in modo logico e progressivo. Evidentemente per celebrare la dispersione del sé non è necessario riprodurla testualmente.

Come il personaggio, il lettore assiste allo smembramento, che egli è libero di fruire, ma non di arrestare o di riorientare: a poco serve chiedersi se “esista un modo giusto per andare in pezzi” (Jackson 1995: “an accident”), dato che non vi è alcuna reale possibilità di scelta. Questa spettatorialità è certo una forma di inibizione, ma anche un rispecchiamento dell'inevitabile parabola discendente insita nel processo creativo di lettura, che non può in alcun modo cancellare l'evanescenza del testo; infatti, “non appena il program-

ma viene chiuso, il cyborg scompare nel nulla" (Ensslin 2005: 212). Il finale, che è anche e soprattutto un nuovo inizio, interpreta quindi il frammento in modo non innocente e non utopico, come a ricordarci che non bisogna avere alcuna remora a ricorrevi, indipendentemente dalle immagini e dai modelli che veicola. Perché, in ultima analisi, quello è il nostro mondo ed è da lì che dobbiamo necessariamente partire, o ripartire, se davvero vogliamo metterci in viaggio.

Bibliografia e sitografia

- AARSETH E. (1997), *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, The John Hopkins University Press, Baltimore.
- BARTHES R. (1970), *SVZ*, Éditions du Seuil, Paris, collection «Tel quel».
- BAUM L. F. (1913), *The Patchwork Girl of Oz*, Dover Publications, New York, 1991.
- BELL A. (2010), *The Possible Worlds of Hypertext Fiction*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- BERGER J. (1972), *Way of Seeing*, Penguin Books, London, 2009.
- BOLTER J. D., GRUSIN R. (1999), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, MA, 2000.
- BRAIDOTTI R. (1994), *Soggetto nomade*, Donzelli editore, Roma, 1995 (trad. it. di Crispino A. M. e D'Agostini T.).
- BUTLER J. (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York & London.
- CALVINO I. (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino.
- CHAOULI M. (2005), "How Interactive Can Fiction Be?", in *Critical Inquiry*, 31: 3, pp. 599-617.
- CLAYTON J. (2003), *Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture*, Oxford University Press, New York.
- CRIVELLI M. (2010), "La sperimentazione del collage nella Waste

- Land* di T. S. Eliot", in *ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, LXIII: II, pp. 213-241.
- CULLER J. (1987), "Criticism in Institutions: the American University", in ATTRIDGE D., BENNINGTON G., YOUNG R. (a cura di), *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 82-98.
- DE BEAUVOIR S. (1947), *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris.
- DERRIDA J. (1967), *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 1969.
- DOBSON T., LUCE-KAPLER R. (2005), "Stitching Texts: Gender and Geography in *Frankenstein* and *Patchwork Girl*", in *Changing English*, 12:2, pp. 265-77.
- DONAWERTH J. (1996), *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*, Syracuse University Press, Syracuse, New York.
- Electronic Literature Organization*, presso <<http://eliterature.org/>> (consultato il 21/07/2012).
- ELIOT T. S. (1922), *La terra desolata: con il testo della prima redazione (testo inglese a fronte)*, Rizzoli, Milano, 1982 (trad. it. di A. Serpieri).
- ENSSLIN A. (2005), "Women in Wasteland—Gendered Deserts in T. S. Eliot and Shelley Jackson", in *Journal of Gender Studies*, 14:3, pp. 205-16.
- FAIRBANKS C. (1986), *Prairie Women: Images in American and Canadian Fiction*, Yale University Press, New Haven.
- FROST R. (1916) "The Road Not Taken", in Frost. R., *Mountain Interval*, p. 9, <<http://www.gutenberg.org/files/29345/29345-h/29345-h.htm>> (consultato il 21/07/2012).
- GILMONT J.-F. (2004), *Dal manoscritto all'ipertesto: Introduzione alla storia del libro e della lettura*, Le Monnier, Firenze, 2010 (trad. it. di L. Rivali).
- GRECO D. (1996), "Hypertext with Consequences: Recovering a Politics of Hypertext", in *Hypertext '96 Proceedings*, Association for Computing Machinery, New York, pp. 85-92.
- HACKMAN P. (2011), "'I Am a Double Agent': Shelley Jackson's *Patchwork Girl* and the Persistence of Print in the Age of Hypertext", in *Contemporary Literature*, 52: 1, pp. 84-107.

- HARAWAY D. (1985), *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano, 1995 (trad. it e cura di L. Borghi).
- HAYLES N. K. (2000), "Flickering Connectivities in Shelley Jackson's 'Patchwork Girl': The Importance of Media-Specific Analysis", in *Postmodern Culture*, 10:2, pp. 31-62.
- HAYLES N. K. (2002), *Writing Machines*, MIT Press, Cambridge, MA.
- HAYLES N. K. (2005), *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts.*, University of Chicago Press, Chicago.
- HAYLES N. K. (2008), *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame.
- JACKSON SH. (1995), *Patchwork Girl; or, a Modern Monster by Mary/Shelley, and Herself*, Eastgate Systems, Watertown, MA, CD-ROM.
- JACKSON SH. (1997), "Stitch Bitch: The Patchwork Girl", in *Media in Transition*, presso <<http://web.mit.edu/comm-forum/papers/jackson.html>> (consultato il 21/07/2012).
- JACKSON SH. (1998), "Stitch Bitch: The Hypertext Author as Cyborg-Femme Narrator", in *Amerika On-Line*, 7, presso <<http://www.heise.de/tp/artikel/3/3193/1.html>> (consultato il 21/07/2012).
- JACKSON SH. (2002), *The Melancholy of Anatomy: Stories*, Anchor, New York.
- JACKSON SH. (2006), *Half Life*, HarperCollins, New York.
- JACKSON SH. (2006), "Written on the Body: An Interview with Shelley Jackson", Conducted by S. Rettberg, presso <http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW_Archive/july06/jackson.html> (consultato il 21/07/2012).
- JOYCE E. (2003), "Sutured Fragments: Shelley Jackson's *Patchwork Girl* in *Piecework*", in VAN LOOY J. AND BAETENS J., *Close Reading New Media: Analyzing Electronic Literature.*, Leuven University Press, Leuven, Belgium, pp. 39-52.
- KENDRICK M. (2002), "The Laugh of the Modern: Interactive Technologies and *l'écriture féminine*", in *Rhizomes* 4, presso

- <<http://www.rhizomes.net/issue4/kendrick.html>> (consultato il 21/07/2012).
- KRISTEVA J. (1969), "Problèmes de la structuration du texte", in "Linguistique et littérature", 12, pp. 55-64.
- LANDOW G. P. (1997), *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, John Hopkins University, Baltimore.
- LANDOW G. P. (2005), *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, John Hopkins University, Baltimore.
- LANHAM R. A. (1993), *The Electronic World: Democracy, Technology, and the Arts*, University of Chicago Press, Chicago.
- LAQUEUR T. (1990), *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- LATIMER H. (2011), "Reproductive Technologies, Fetal Icons, and Genetic Freaks: Shelley Jackson's Patchwork Girl and the Limits and Possibilities of Donna Haraway's Cyborg", in *MFS: Modern Fiction Studies*, 57 (2), pp. 318-335.
- LECOURT D. and BARNES L. (1999), "Writing Multiplicity: Hypertext and Feminist Textual Politics", in *Computers and Composition*, 1, pp. 55-71.
- MATTINGLY E. A. (2010), "'Something between Higgledy-Piggledy and the Eternal Sphere': Queering Age/Sex in Shelley Jackson's Patchwork Girl", in DURAND K. K., LEIGH M. K. (a cura di), *The Universe of Oz: Essays on Baum's Series and Its Progeny*, McFarland, Jefferson, NC, pp. 77-93.
- MCCLELLAN A. (2008), "Of Mouse and (Wo)Man? Decoding the Masculine and Encoding the Feminine in Hypertext Theory", in *Eureka Studies in Teaching Fiction*, 9:1, pp. 99-117.
- MCHALE B. (1989), *Postmodernist Fiction*, Routledge, London.
- MERCHANT C. (1980), *The Death of Nature*, Wildwood House, London.
- MONTI J. (2011), *Patchwork girl di Shelley Jackson: esperienza di traduzione di un ipertesto letterario*, in VALLINI C., DE MEO A. (a

- cura di) *Traduttori e Traduzioni*, Liguori Editore, Napoli, pp. 1-18 (e-book).
- MORGAN W. (1999), "Electronic Tools for Dismantling the Master's House: Poststructuralist Feminist Research and Hypertext Poetics", in *Hypertext*, 99, pp. 207-16.
- PAGE B. (1996), "Women Writers and the Restive Text: Feminism, Experimental Writing, and Hypertext", in *Postmodern Culture: An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*, 6:2, presso <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.196/page.196>> (consultato il 21/07/2012).
- PARKER J. A. (2004), "'Ejected from the Present and Its Certainties': The Indeterminate Temporality of Hypertext", in *Study of Time*, 11, pp. 39-57.
- PONZIO A. (2008), "Hypertext and Translation", in BERNEKING S. e ELLIOT S. S. (a cura di), *Translation and the Machine: Technology, Meaning, Praxis*, Edizioni Storia e Letteratura, Roma, pp. 95-102.
- POUND E. (1911-12), "I Gather the Limbs of Osiris" in William Cookson (a cura di), *Selected Prose, 1909-1965*, New Directions, New York, pp. 21-43, 1973.
- RYAN M.-L. a cura di (1999), *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*, Bloomington, Indiana University Press.
- SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO C. (2006), "Gathering the Limbs of the Text in Shelley Jackson's *Patchwork Girl*", in *Atlantis*, 28:1, pp. 115-129.
- SHACKELFORD L. (2006), "Subject to Change: The Monstrosity of Media in Shelley Jackson's *Patchwork Girl*; or, a Modern Monster and Other Posthumanist Critiques of the Instrumental", in *Camera Obscura*, 21:63, pp. 62-101.
- SHELLEY M. (1818, 1831), *Frankenstein or the Modern Prometheus*, Penguin Books, London, 1992.
- SULLIVAN L. L. (1999), "Wired Women Writing: Toward a Feminist Theorization of Hypertext" in *Computers and Computing*, 16:2, pp. 25-43.

- SUTHERLAND K. (1997), "Introduction", in SUTHERLAND K. (a cura di), *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, Clarendon Press, Oxford, pp. 1-18.

Filmografia

- BRANAGH K. (1994), *Mary Shelley's Frankenstein*, 123 min, USA/ Giappone.
- WHALE J. (1935), *The Bride of Frankenstein*, 75 min, USA.