

PATCHWORK GIRL DI SHELLEY JACKSON: LA POETICA DELLA SUTURA, OVVERO
TESTO E CORPO NELLA RETE

"Yoop-te-hoop-te-loop-te-goop! Who put noodles in the soup?" "Dear me! Aren't you feeling a little queer, just now?" Dorothy asked the Patchwork Girl. "Not queer, but crazy," said Ojo. "When she says those things I'm sure her brains get mixed somehow and work the wrong way. There is neither horizon nor perspective nor limit nor outline or form nor center. This turns lack of direction into a constructive force."

[THE WRONG WAY]

Premessa amichevole

Patchwork Girl è una giovane donna che ha visto la luce 180 anni fa nel laboratorio di scrittura creativa di Bob Coover alla Brown University, Providence, Rhode Island (USA).

PG non ha un vero e proprio nome, almeno come lo intendiamo noi che siamo provvisti anche di un cognome. Potremmo chiamarla Elsie, Margaret, Susannah, Flora, Geneva, Walter, Judith, Angela, Roderick, Bella, Thomasina, Mistress Anne, Helen, Tristessa, Eleanor, ma non sarebbe abbastanza, quindi per convenzione ed amicizia parlerò di lei come di PG.

PG ha tre madri - Mary/Shelley e se stessa - e forse è per questo che possiede un corpo diverso, anomalo rispetto alla maggior parte di noi. Non le manca niente si intende, e i suoi organi godono di una funzionalità perfetta (almeno finché non decidono di fare vite separate), ma è venuta alla luce con un atto di creazione anziché di procreazione. Voglio dire che PG ha avuto tante nascite quanti sono i nomi che possiamo attribuirle e che continuamente le attribuiamo quando le diamo vita leggendola. Lei è il frutto di un atto di scrittura e della ricomposizione di pezzi di corpo da parte di mamma-Mary. Mamma-Shelley ha paragonato questo gesto alla confezione di un *quilt*:

I had made her, **writing** deep into the night by candlelight, until the tiny black letters blurred into stitches and I began to feel that I was sewing a great quilt, as the old women in town do night after night, looking dolefully out their windows from time to time toward the light in my own window and imagining my sins while their thighs tremble under the heavy body of the quilt heaped across their laps, and their strokes grow quicker than machinery

and tight enough to score deep creases in the cloth. I have looked with reciprocal coolness their way, not wondering what stories joined the fragments in their workbaskets.

[WRITTEN]

Questo è il motivo del suo nome: Patchwork Girl, ed anche il motivo del suo aspetto un po' *sui generis* che la fa sentire speciale, diversa: lei sa di esistere tra le pieghe, le righe, le cuciture, le suture, le cicatrici delle sue membra, e di questo è a dir poco fiera, per quanto molti la definirebbero "un mostro", se dovessero descriverla. Volendo essere precisi mamma-Shelley, parafrasando mamma-Mary, l'ha battezzata "a Modern Monster". Comunque sia, PG è una donna moderna, libera, autonoma che presto ha sentito la necessità di staccarsi dalla sua genitrice per raggiungere l'America (i suoi primi respiri sono inglesi) e imparare a conoscere la sua molteplicità e il nuovo mondo.

Ma PG ha due fratelli: un maschio più grande di lei e una sorella più piccola. Anche suo fratello non ha nome, ma sempre per amicizia, mi riferirò a lui come a M[ostro]. La somiglianza tra i due è solo fisica - anch'egli infatti è costituito dal complesso intreccio di membra di uomini e donne vissuti cronologicamente prima di lui. Il loro carattere è assai diverso: PG è ottimista, positiva, forte, avventurosa, sensibile, curiosa; M invece è arrabbiato, insoddisfatto, frustrato, violento, assassino, prepotente, sensibile, psicologicamente vulnerabile, intelligente. Vero è che non ha avuto una vita facile, considerando anche il fatto che egli è costituzionalmente orfano di madre e il suo solo padre (papà-Frankenstein) lo ha abbandonato alla nascita sul lettino da anatomista.

Diversamente da PG, M ha sempre desiderato una famiglia, degli amici e un po' di calore umano, ma ogni tentativo di avvicinamento era destinato a fallire e persino papà-Frankenstein non ne sopportava la vista. Insomma, M era brutto! La fine di coloro che hanno incrociato il suo cammino non è stata migliore, ma questa è storia nota: chi infatti non ha nella propria libreria almeno un'edizione economica di *Frankenstein, the Modern Prometheus* di Mary Shelley?

La sorellina di M e di PG invece è Patchwork Girl di Oz. Lei è americana *doc* e suo padre si chiama Frank Baum, meglio conosciuto dalle nostre parti come l'autore de *Il mago di Oz*. La giovane Scraps, questo è il suo nome, è venuta al mondo con un atto di creazione che ha visto coinvolti il Dr Pipt - the crooked Magician - e la moglie Margolotte, nonché

una vecchia coperta di *quilt* e la polvere magica della vita che aveva il potere di animare qualsiasi oggetto su cui si fosse posata. Anche le sorti di PG di Oz non sarebbero state migliori se qualcuno non avesse pensato di aggiungere nella pozione magica qualche dose di obbedienza, gentilezza, verità, giudizio, intelligenza, coraggio, ingenuità, conoscenza, poesia, sicurezza. La povera ragazza infatti era destinata a fare da serva alla moglie del mago, se una serie di circostanze fortuite non l'avessero dotata di sensibilità e intelligenza, e portata a compiere un viaggio avventuroso ed educativo fino al paese di Oz.

Come sappiamo Oz è un luogo fantastico nato dalla fantasia di Baum per fare divertire grandi e bambini, ma non per questo le regole che governano i rapporti tra i suoi abitanti sono diverse da quelle degli uomini veri. Anche lì infatti, tutti sembravano stupirsi dell'aspetto della piccola: insomma anche lei non era considerata normale, bella o persino gradevole. Questo però non ha mai fermato la giovane dal dire la sua, dal viaggiare, dal farsi degli amici, dall'imparare e dall'essere felice. Anche lei era ottimista e fiera delle sue cuciture, come PG.

Come si è potuto intuire la sorte di questi soggetti, generati e vissuti in luoghi diversi, non è stata facile e tutti e tre hanno dovuto scontrarsi con il mondo a causa del proprio corpo e della mancanza di genitori "naturali". I loro creatori sono scrittori; le loro esistenze sono narrazioni; le loro identità frammentarie; e la loro essenza scrittura. Ma questi soggetti sono anche moderni soggetti al margine, tecnologici e anticipatori di molte soggettività postumane, robots e cyber cow-boys compresi.

La genesi

Gli studiosi di narrativa ipertestuale elettronica vogliono fare coincidere la nascita di questa forma letteraria con la pubblicazione nel 1987 di *afternoon. A Story* (1) di Michael Joyce. Tuttavia oggi non si può parlare di narrativa ipertestuale senza tenere in considerazione un'altra opera pubblicata nella seconda metà degli anni '90 dall'editore Eastgate e nell'ambiente elettronico di Storyspace, vale a dire *Patchwork Girl, or a Modern Monster* (2) di Shelley Jackson. Quest'opera, di straordinaria complessità e raffinatezza linguistica e strutturale, è un perfetto esempio di passaggio dalla narrativa lineare alla narrativa multilineare ipertestuale, in cui sono ripresi e rivisitati tutti i principi chiave del pensiero postmoderno, con una particolare attenzione per il rapporto testo, scrittura,

soggettività. A questo proposito bisogna forse dire che Shelley Jackson (3) ha composto *Patchwork Girl* mentre si trovava in visita alla Brown University come allieva di Robert Coover e di George Landow, dei quali seguiva i corsi di scrittura creativa ipertestuale e di teoria della critica letteraria.

La struttura

L'ambiente cognitivo di un ipertesto è determinato dal software con cui è stato creato. Nello specifico di *Patchwork Girl*, tale programma si chiama Storyspace (4), ed ha la particolarità di permettere la visualizzazione di più mappe (5) che rappresentano la struttura reticolare e multilineare dell'opera. Il vantaggio offerto al lettore è quello di sapere fin dall'inizio quante sono le lessie (6), come sono collegate tra loro, e quanti e quali sono i campi tematici o narrativi di cui l'ipertesto è composto. Rispetto ad un ipertesto scritto per la rete (ad esempio in HTML), il lettore in Storyspace ha delle certezze non dissimili da quelle del lettore tradizionale il quale, pur prendendo tra le mani un libro per la prima volta, riesce facilmente a sapere di quante pagine, parti, capitoli e sottocapitoli esso è formato.

La funzionalità della presenza delle mappe si rivela quando, durante l'atto di lettura, ci si trova a dovere scegliere il proprio percorso fruitivo (7), e soprattutto quando si decide di interrompere la lettura perché ci si ritiene narrativamente soddisfatti. Proprio in questo momento, dal confronto con le mappe, si potrebbe scoprire che, come lettori, non abbiamo attraversato una buona parte delle unità di contenuto proposte dall'autore primo dell'opera. Si può vedere fin da ora come, in un'ottica postmoderna, il lettore diventa veramente l'autore dell'iper/testo (8) in quando egli si crea la sua opera man mano che la legge, e decide anche arbitrariamente quando farla finire. Naturalmente i problemi teorici sottesi sono molti, non ultimo il fatto che i percorsi (links ipertestuali) suggeriti dall'autore impongono delle letture in parte "obbligate". Nulla vieta però al lettore di un'opera in Storyspace di "vagare" tra le lessie evidenziate dalle mappe senza seguire alcuna indicazione autoriale.

PG è costituito da più di 300 unità di contenuto organizzate, come si evince dalla Mappa, in un albero con una lessia d'apertura denominata "Her", una lessia che contiene un titolo, e 11 altri "contenitori" all'interno dei quali sono raccolti spazi di testo strutturati a combinazione parziale (9), con vari sottoinsiemi.

Per quanto si affermi che le caratteristiche principali degli ipertesti sono la frammentarietà, la multilinearità e soprattutto l'essere aperti nel senso che non sono dotati di un finale unico ed univoco, di solito esiste un inizio (10). Anche PG quindi possiede una lessia di ingresso che, in questo caso, coincide con un'immagine di "copertina" che rappresenta il disegno di un corpo femminile segnato da molte cicatrici e attraversato diagonalmente da una linea tratteggiata. Approfondiremo in seguito il significato di questa linea, per il momento è sufficiente sapere che questa lessia conduce a un'altra [TITLE PAGE] che possiamo concepire come una vera copertina di un libro con titolo, sottotitolo, nome dell'autore/i, a cui sono stati aggiunti i titoli dei capitoli e le fonti:

P A T C H W O R K G I R L ; O R , A
M O D E R N M O N S T E
R _____ BY MARY/SHELLEY, &
HERSELFa graveyard, a journal, a quilt, a
story, & broken
accents _____ (sources)

[TITLE PAGE]

Come accennavo precedentemente, Shelley Jackson ha parafrasato il celebre romanzo di Mary Shelley *Frankenstein, or a Modern Prometheus*, chiamando il suo lavoro *Patchwork Girl, or a Modern Monster*. Con questo sottotitolo la Shelley voleva parlare di un nuovo Prometeo che, indossando sotto il camice dello scienziato i panni del creatore, artista, modellatore, fosse in grado di creare e dare vita all'uomo attraverso l'uso delle moderne tecniche scientifiche. Si può affermare che *Frankenstein* è l'analisi letteraria più penetrante della psicologia del nuovo uomo "scientifico", dei pericoli insiti nella ricerca scientifica, e dello sfruttamento della natura e del femminile implicito in una società tecnologica. Questa opera è infatti la storia di un uomo che crea un essere umano senza partecipazione femminile, sostituendosi a Dio e alla natura. (11) E' possibile leggere il romanzo della Shelley come un esempio di "letteratura fantascientifica umanista" poiché viene promosso il principio romantico dell'esistenza di sistemi cosmici che appartengono alla volontà

divina e che trascendono la conoscenza umana. Il tentativo di superare tali limiti ha conseguenze tragiche: il Dr Frankenstein, infatti, commettendo un reato contro la natura, viene punito dalla sua stessa creatura, cioè il Mostro.

Oggi in un contesto postmoderno, postumano e postcyberpunk, M potrebbe essere il risultato di un progetto finanziato da una qualche corporazione globale e dotato di copyright. Nell'Universo morale contemporaneo, infatti, non esistono confini, imposti dalla divinità, che limitano il nostro sapere e che ci possano proteggere da noi stessi. Il nostro posto nell'universo potrà pure essere accidentale e noi deboli e mortali, ma non siamo la volontà di Dio.

PG è la rivisitazione di questo mito della psiche collettiva moderna: si tratta infatti della storia della creazione e della vita della compagna del mostro del Dr Frankenstein. Tuttavia è importante notare come, con il suo sottotitolo "A Modern Monster", la Jackson attiri l'attenzione non sul creatore, ma sul "soggetto creato", il quale si lascia intendere essere anche il creatore di se stesso:

My birth takes place more than once. In the plea of a bygone monster; from a muddy hole by corpse-light; under the needle, and under the pen. Or it took place not at all. But if I hope to tell a good story, I must leapfrog out of the muddle of my several births to the day I parted for the last time with the author of my being, and set out to write my own destiny.

[BIRTH in M/S]

L'autrice mette in atto un'articolata architettura intertestuale tra *Frankenstein* di Mary Shelley, *Patchwork Girl of Oz* di Frank Baum, *Patchwork Girl, or a Modern Monster*, e una ricca rete di testi di teoria della critica letteraria e femminista (12).

Come sappiamo Mary Shelley è l'autrice di *Frankenstein* e il Dr Frankenstein è il creatore del suo mostro (che per convenienza chiamo M). L'autrice di questo ipertesto è indicato con i nomi: MARY/SHELLEY, & HERSELF: "Mary" dobbiamo supporre sia riferito a Mary Shelley che è anche co-protagonista della storia (si veda il "Journal", e le fonti dove si dice esplicitamente che la lettura di *Frankenstein* può arricchire la lettura di PG); a sua volta "Shelley" è sia il cognome di Mary Shelley sia il nome proprio della Jackson. Nell'ipertesto infatti Mary Shelley è la creatrice di PG, nel senso che è lei a darle vita attraverso un atto che è sia di scrittura sia di ri/costruzione chirurgica del suo corpo

attraverso i pezzi di cadaveri sepolti nel cimitero del paese. Ma la Jackson è anche colei che con un'operazione di intertestualità unisce Frankenstein, Mary Shelley e PG in un unico testo e quindi ella stessa è la creatrice prima dell'ipertesto, per quanto in occasione di una conferenza sulle trasformazioni del libro nell'era digitale ella abbia affermato:

I expect there are some of you who still think I am Shelley Jackson, author of a hypertext about an imaginary monster, the patchwork girl Mary Shelley made after her first-born ran amok. No, I am the monster herself, and it is Shelley Jackson who is imaginary, or so it would appear, since she always vanishes when I turn up. You can call me Shelley Shelley if you like, daughter of Mary Shelley, author of the following, entitled: *Stitch Bitch*: or, Shelley Jackson, that imposter, I'm going to get her. I have pilfered her notes, you see, and I don't mind reading them, but I have shuffled the pages. I expect what comes of it will be more to my liking, might even sound like something I would say. Whoever Shelley Jackson may be, if she wants me to mouth her words, she can expect them to come out a little changed. I'm not who she says I am. (13)

Per quanto riguarda quell' "& Herself" bisogna sapere che il simbolo "&" è anche un tatuaggio che l'autrice ha sul braccio destro e per sua ammissione indica unione, collegamento, cucitura, congiunzione. Anche alla luce di quanto affermato precedentemente, forse si può sostenere che Mary/Shelley sono le scrittrici, coloro che danno vita all'opera attraverso l'atto di scrittura, inserite in una tradizione letteraria resa esplicita dai molti riferimenti metaletterari e metalinguistici; mentre & Herself potrebbe essere sia la persona storica Shelley Jackson, filtrata da una metafora del suo essere/corpo, ovvero la cucitura, l'unione, il collegamento, il link, il tatuaggio, ma al contempo la stessa PG, la quale decide di affermare la propria soggettività e scrivere la sua esistenza lasciando la "matrigna" e partendo per l'America. Il testo si presenta così subito come un fitto e colto intreccio intertestuale.

Come fa notare Susana Pajares Toska (14), "The presence of three authors means that there will be three narrative voices." In effetti, durante la lettura si intuisce che le voci narranti sono appunto quelle di Shelley Jackson, Mary Shelley e PG, le quali narrano le vicende dai loro rispettivi punti di vista e nelle loro rispettive e peculiari posizioni di scrittrici/creatrici.

L'indice

L'accesso alle 5 sezioni indicizzate nella pagina del titolo è mediato da altrettante lessie che riproducono il corpo parcellizzato della protagonista. Ritengo che questa scelta sia in parte giustificata da ciò che afferma l'autrice a proposito di "Graveyard" che la Jackson giustifica così:

... working in Storyspace, I persistently saw the rectangular corrals with their enclosed plots of smaller rectangles as cemeteries I was privileged to hover over, resurrecting text from this grave or that at will; an accident of resemblance, but a beautiful one. Hence the section of Patchwork Girl that is structured like a graveyard, where you dig up body parts and learn their histories. Of course these rectangles full of rectangles also brought to mind a quilt. Which is not unlike a graveyard, since traditional quilts are often machines for reminiscence, bringing together scraps of fabric, once in use, that memorialize family members and important times. And is also very like a Frankenstein monster (these multiply determined metaphors kept turning up). So I made a quilt, where each patch is itself a patchwork (in crazy-quilt style) of quotes from divers sources. (15)

Sembra quindi che il cimitero sia, nell'immaginario dell'autrice, la metafora dell'ipertesto costruito con Storyspace, ma anche il legame associativo che collega quest'opera all'ambiente elettronico, alla scrittura ipertestuale, a *Frankenstein*, alla soggettività postumana, alla intertestualità delle fonti, alla metafora del quilt. In particolare, HERCUT 4, che introduce alla sezione, presenta dei riquadri in cui sono contenute le parti frammentate del corpo di PG, più uno in cui si legge: "you may continue to flash out this planning study. Use link to interconnect documents and make it easier to move from place to...": si può forse affermare che questa lessia riproduce sia le "origini fisiche" della protagonista che l' "origine ipertestuale" delle nostre letture.

Con la lessia Graveyard veniamo informati, presumibilmente dalla stessa PG, che

I am buried here. You can resurrect me, but only piecemeal. If you want to see the whole, you will have to sew me together yourself.

[GRAVEYARD]

Pertanto se vogliamo dare vita al personaggio PG dobbiamo impegnarci a collaborare alla creazione del testo e a collegare (&) insieme le varie parti del suo corpo cucendole. I

frammenti del suo corpo sono come protesi che esistono precedentemente alla nascita del personaggio PG. Ora accade però qualcosa che Bob Coover considera il vero momento di passaggio dalla letteratura postmoderna a quella ipertestuale - e che segna la pietra miliare dell'epoca d'oro dell'ipertestualità narrativa - e cioè: le parti del corpo (testo) assumono una voce e raccontano la loro storia individuale. Ciascun lembo del corpo di PG è fatto di parti di persone diverse e ciascuno di essi ha una propria storia da raccontare, prendendo di volta in volta il sopravvento sugli altri, con il risultato di conquistare alla fine la totale autonomia iniziale.

M percepisce se stesso come un frammento incapaciato a inserirsi nella catena lineare dell'esistenza e degli eventi da cui è escluso a causa di una giustapposizione di parti che mimano un'irrecuperabile forma genetica. Questo significa che il principio di successione pretende d'essere sostituito da quello di simultaneità e di assemblaggio, e che l'assenza dell'origine è la causa della mostruosità di M (16). Viceversa invece PG esalta l'autosufficienza vitale delle sue parti, che riconosce come una ricchezza: l'handicap di M è il vanto di PG. La Jackson sembra suggerire un superamento dei problemi legati al nichilismo, derivati dall'assenza dell'origine, in favore di una frammentarietà ricomposta all'interno delle suture ipertestuali.

PG si definisce non come soggetto postmoderno, ma come soggetto postumano. Diversamente da Sarah Woodruff, Anna/Lisa Erdmann, Robyn Pennrose, Bazlo Criminale (17), PG non è il risultato di una narrazione o di una molteplicità di narrazioni (discordanti) che fanno di lei un costrutto linguistico e culturale difficile da identificare in maniera univoca e definitiva, esistente solo nel rapporto di ciascuna narrazione con le altre (intertestualità), ma è un *quilt* di testi/narrazioni/soggettività che hanno una loro centralità, storia, autonomia estetica e funzionale (proprio come ciascuna lessia all'interno dell'ipertesto). Tutte queste parti esistono in forma di unità apparente grazie alle/tra le loro cuciture, le loro suture.

Il punto di vista dominante in questa sezione è quello di PG che narra delle persone a cui le sue parti sono appartenute e quindi dell'effetto che i caratteri dei predecessori hanno inevitabilmente lasciato/inscritto su di lei. Il suo corpo sembra così dare la sensazione di sfuggire a qualsiasi controllo, come poi sarà. Ulteriori informazioni e meditazioni sulla costruzione e sulla scoperta del corpo da parte di PG sono contenute anche in "Body of Text".

E' nella sezione intitolata "Journal" che veniamo a sapere della nascita del personaggio attraverso l'atto creativo di Mary Shelley. La voce narrante di questa sezione è quella della stessa scrittrice inglese, la quale spiega di avere scritto fino a notte fonda per creare il mostro PG esattamente come le donne del villaggio passano le loro notti cucendo insieme pezzetti di stoffe (di solito di tessuti che hanno un significato anche affettivo, la storia della famiglia) per confezionare le coperte *quilt*. Per dare alla luce PG, Mary avrebbe quindi messo insieme delle storie ("which stories joined the fragments") come le donne mettono insieme pezzi di tessuto, per quanto si lasci intendere che ella abbia assemblato chirurgicamente anche pezzi di corpi umani. Similmente, noi lettori mettiamo insieme frammenti di informazione (lessie) per ricostruire nella nostra immaginazione una sintesi del personaggio, le sue avventure e i suoi sentimenti; ma sono anche le parti stesse che costituiscono il suo corpo a unirsi tra loro secondo un loro desiderio preciso. I tentativi maldestri di creare una sintesi narrativa sono forse rappresentati dall'immagine di HERCUT2 ove la testa è attaccata direttamente a una gamba e il tronco al piede destro.

Si comincia così a delineare anche una sorta di parallelismo, o forse sarebbe meglio dire metafora, tra la costituzione del corpo, la scrittura del soggetto e la lettura del testo/ipertesto. Tale metafora sarà alla base dell'opera e costantemente reiterata con modalità differenti, ma sempre a sottolineare la nostra funzione di autori del testo e della protagonista.

"A story" - sezione narrata dal punto di vista di PG stessa - è da intendersi come un grande contenitore in cui sono depositate la maggior parte delle lessie che trattano delle avventure di PG. Essa è articolata in più sottoinsiemi: M/S, Severance, Seagoing, Séance, Falling Apart, Rethinking, e la lessia di ingresso, HERCUT 3, si presenta come il negativo fotografico di HERCUT2, come dire che il mostro è una figura in negativo dell'uomo.

"a quilt" è costituito dall'insieme apparentemente incongruo o significativamente vuoto di lessie che trattano a vario titolo della identità, del corpo (citazioni da *Frankenstein* e *Patchwork Girl of Oz*, o altri libri), e dell'ipertesto come forma narrativa. Contrariamente alle altre sezioni, che sono costruite con una struttura paratattica e associativa tra le singole lessie, questa è costituita da due entità apparentemente identiche di insiemi di lessie che si distinguono tra loro per essere una monocromatica e l'altra variopinta, nonché per il fatto che le lessie nere contengono un testo di cui sono riportate le fonti, mentre

quelle a colori contengono lo stesso testo, senza le note e con una linea tratteggiata sul fondo.

Ad esempio: BEAUTY PATCHES (a colori)

How delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavored to form? Her limbs were in proportion, and I had selected her features as beautiful. Beautiful! Great God! A perfectly beautiful woman must have the voluptuous buttocks and lovely breasts of the ladies of England, the fiery glance of the women of Poland, a German body, and a podex from Paris. But when my housework girl is brought to life she will find herself to be of so many unpopular colors that she'll never dare to be rebellious or impudent.-----

BEAUTY PATCHES (in bianco e nero)

How delineate the wretch whom with such infinite pains and care I had endeavored to form? Her limbs were in proportion, and I had selected her features as beautiful. Beautiful! Great God! *A perfectly beautiful woman must have the voluptuous buttocks and lovely breasts of the ladies of England, the fiery glance of the women of Poland, a German body, and a podex from Paris.* **But when my housework girl is brought to life she will find herself to be of so many unpopular colors that she'll never dare to be rebellious or impudent.*** Mary Shelley, *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*, first published in 1818 (mine is the Penguin edition, edited by Maurice Hindle, 1985) p. 101. * Klaus Theweleit, *Male Fantasies Vol. 1: Women Floods Bodies History*, trans. by Stephen Conway, in collaboration with Erica Carter and Chris Turner (University of Minnesota, 1987), p. 338. ***L. Frank Baum**, *The Patchwork Girl of Oz*, **first published in 1913. Mine is the Ballantine edition, p. 16.**

Provo a ipotizzare una possibile ragione di questa scelta da parte dell'autrice. Il *quilt* è una coperta fatta di pezzi di tessuto appartenuti a una famiglia, il quale concentra su di sé la memoria storica di una comunità; similmente le lessie colorate possono rappresentare i pezzi uniti insieme di una memoria letteraria acquisita e fatta propria dal lettore. Nelle

lessie in bianco e nero infatti sono raccolti brani di testi di cui sono indicate le fonti. Nella parte in bianco e nero quindi le citazioni valgono per quello che sono, vale a dire come un gioco intertestuale. Nelle lessie colorate invece gli stessi brani sono presentati come testi privi di fonti, e sottolineati da una linea tratteggiata a indicare, a mio avviso, sia la loro disgiunzione dalla testualità originaria, sia una loro armonia interna all'ipertesto come a richiamare una sorta di osmosi tra le parti, che non si distinguono più come frammenti a se stanti. La linea tratteggiata è da intendersi come una membrana permeabile attraverso cui le "sostanze" (significatività testuale) possono passare. (18)

HERCUT, quale varco d'entrata, rappresenta il corpo di PG ormai quasi completamente ricomposto, ma attraversato da una linea tratteggiata sullo sfondo. Le cicatrici del corpo stanno ad indicare le suture tra le parti dei soggetti che la compongono, ovvero sottolineano più che la frammentarietà e la disomogeneità, la molteplicità del soggetto che esiste nei suoi congiungimenti, esattamente come l'opera *Patchwork Girl or a Modern Monster* vive tra links e rimandi intertestuali a lei preesistenti. La linea tratteggiata sullo sfondo riproduce quella delle lessie colorate, e sta a sottolineare l'importanza dello scambio osmotico tra le parti: nulla esiste in sé come unità se non in maniera provvisoria, ovvero in attesa di una unione/comunicazione con il restante sistema.

Il campo tematico denominato "& broken accents" rimanda a una lessia dal titolo Phrenology. Si tratta di un'immagine di un cranio su cui sono iscritte delle parole lincate a diverse lessie. I collegamenti conducono a varie sezioni dell'ipertesto, per cui da questa schermata possiamo veramente fare cominciare la nostra lettura ovunque. Ritengo che siano solo momenti a vario titolo significativi della storia, e che possiamo considerare come una sorta di summa. Mi sembra anche di potere sostenere che se le altre immagini, che cedono il passo alle sezioni, rappresentano il corpo di PG, questa è l'unica che, attraverso la raffigurazione del cranio, suggerisce un legame ideale, intellettuale, astratto, incorporeo tra le parti: idea e materia, incorporazione e iscrizione.

Peraltra in NOT STRICTLY presente nel *quilt* colorato, la Jackson cita un brano di PG of Oz: "(...) At length I spoke, in broken accents: "It's enough to drive a crazy lady mad." Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room." Forse questo rimando interno all'opera da parte dell'autrice non è casuale e vuole indicare che tutti questi tasselli di informazioni sono sufficienti a fare perdere il senno a chiunque. Nel racconto di Baum si dice sempre che Scraps è pazza anche perché è fatta di un *crazy-*

quilt, e nella stessa occasione è ella medesima a dire che la musica del suo compagno di viaggio "renderebbe pazza anche una pazza", giocando appunto con le parole. Il brano continua considerando che la musica di Vic non è un concerto, ma solo un fastidio (nuisance). Un concerto è una composizione musicale che prevede che tutti gli strumenti di un'orchestra, o quasi, suonino insieme secondo dei principi di armonizzazione delle parti tali per cui i suoni degli strumenti si fondono, si sposano, mentre un ipertesto sembra essere concepito secondo il principio opposto, ovvero quello della dissonanza. In realtà guardando con attenzione all'opera della Jackson ci rendiamo conto di come le sezioni e le lessie siano fortemente orchestrate e armonizzate (19). Questo tipo d'armonizzazione accade sempre nella narrativa ipertestuale, tanto che io ritengo si possa persino parlare di geometria ipertestuale o di geometria dei collegamenti ipertestuali.

La sezione "Sources" spiega le fonti intertestuali. Sono testi che riguardano soprattutto il corpo, visto da filosofi contemporanei come Derrida, Donna Haraway, Deleuze e Guattari. La Jackson spiega anche come "Quilt" sia costruito tutto su citazioni. Oltre a riconoscere il legame con *Frankenstein* della Shelley, la Jackson riconosce il proprio debito intertestuale anche a *Patchwork Girl of Oz* di J. Frank Baum.

Dal soggetto postmoderno al soggetto postumano

Affermavo poc'anzi che *Patchwork Girl* può essere inteso come la rappresentazione del mito della postumanità. Il discrimino tra PG e il Mostro del Dr Frankenstein è innanzitutto un diverso rapporto dell'uomo con il corpo e l'Origine: si tratta cioè di un problema ontologico e culturale che vede l'uomo occidentale misurarsi con se stesso alla ricerca della propria "autenticità". Già Schopenhauer aveva posto l'accento su come l'uomo fosse fatto di corpo, e questo a sua volta fosse conoscibile sia come oggetto tra gli oggetti, sia come "volontà di vita" che fa prendere coscienza di tutto l'Essere (20). Dopo Nietzsche, Freud e una corrente del primo Novecento che privilegia il vitalismo rispetto all'intellettualismo (si vedano autori come Lawrence, Joyce, Gide, D'Annunzio), si è passati, a partire dagli anni '50, a una fase di spettacolarizzazione del corpo umano che ha visto il fiorire dell'*action painting*, del gestualismo, della *body art*, per arrivare oggi alla dissoluzione dello stesso corpo nella realtà virtuale delle *performances* multimediali di artisti come Viola o Nauman. E' accaduto che la fisicità dell'essere si è trasformata via via in informazione. La fase intermedia di questo passaggio da un "umano" che aveva un valore in sé e per sé (in

contrapposizione alla "cosa" che possedeva un valore esclusivamente strumentale (21)) a un umano-informazione, è un ibrido uomo - prodotto ovvero uomo - cosa, in cui la sua autofinalità è messa in questione dalla possibilità di migliorarsi attraverso la tecnologia.

Questa soggettività intermedia è concepita come un simulacro elettronico costituito da un organismo umano integrato dalla macchina: il cyborg. Il nuovo soggetto non è più né uomo né donna, né uomo né macchina, come afferma Donna Haraway nel suo *Manifesto Cyborg*, ma una sintesi postmoderna di una nuova forma di soggettività sganciata dalla storia delle opposizioni storiche che hanno fatto la lotta dei sessi, o che hanno determinato il "diverso". Per la Haraway, le nuove tecnologie smascherano le ideologie dominanti e facilitano il superamento dei dualismi del passato in favore di un mondo senza genere e senza genesi; infatti, l'esserci nel corpo significa prima di tutto prendere coscienza di essere una entità bio-culturale e biotecnologica che, in quanto tale, si lascia alle spalle i depositi di violenza e di intolleranza che caratterizzavano i paradigmi della vecchia soggettività (22). Al soggetto plurivoco, frammentato e svincolato dalla tradizione, non resta che definirsi nella prassi, e cioè in base alle esperienze determinanti che via via viene compiendo nella rete di relazioni sociali e politiche in cui è immerso. L'umanesimo liberale che implicava il possesso dell'io e del corpo è stato sostituito con una soggettività condivisa: se l'essenza umana è libertà dalla volontà altrui, il postumano è "post" non perché non sia libero, ma perché non c'è modo di identificare a priori una volontà individuale che si possa distinguere da quella degli altri: esiste solo la collettività espressa e resa attiva e operativa dalla interazione comunicativa delle parti.

Si può facilmente dedurre che se da un lato il soggetto postumano si presenta, nella sua molteplicità, frammentarietà e debolezza ontologica ed epistemologica, come attuazione ed affermazione della soggettività postmoderna, dall'altro non si avverte più l'angoscia nichilista della perdita/mancanza dell'origine. La soggettiva è data dal sistema di informazione, nonché dall'informazione, che la determina. Katherine Hayles individua i seguenti principi guida del postumanesimo: 1) la visione postumana privilegia il modello informativo sulla materialità, per cui il substrato biologico è visto come un incidente della storia piuttosto che un fatto inevitabile nella vita; 2) la coscienza, quale sede dell'identità umana nella tradizione Occidentale, è solo una questione secondaria minore; 3) il corpo umano è una protesi che chiunque può imparare a manipolare, così che estendere o sostituire il corpo con altre protesi è vista come la continuazione di un processo cominciato

prima della nascita; 4) gli esseri umani sono visti articolati come e con macchine intelligenti per cui meccanismi cibernetici sono assimilati a organismi biologici (23).

E' di fondamentale importanza rilevare come, se nell'ottica postmoderna la realtà è "posizionata" e dipendente dalla prospettiva assunta dal soggetto parlato in quel momento, tale per cui non esiste una zona franca da cui osservare il mondo al sicuro dall'interpretazione, ovvero da una costruzione linguistica e culturale, oggi più che di un posizionamento prospettico si deve parlare o di una "immersione" sensoriale e cerebrale nella realtà virtuale che conduce all'empatia, o piuttosto di un'esistenza che vive nella rete del sistema informativo in un continuo scambio tra incorporazione e iscrizione.

Adesso non si è più parlati dal linguaggio o narrati o scritti come nella cultura postmoderna, ma si "impara ad essere come": ne consegue che l'integrità dell'Io è sempre compromessa, in quanto i confini dell'Io si dissolvono costantemente in una sempre rinnovata autenticità, e la libertà consiste nella possibilità di diventare qualcuno o qualcos'altro. Pur riconoscendo gradi diversi di dissoluzione del corpo, si può forse dire che il nodo della questione è proprio la dialettica tra iscrizione e incorporazione. Il potere dell'iscrizione risiede nella sua capacità di essere trasmessa da luogo a luogo, come se fosse libera dalla materialità, nel regno etereo del puro pensiero. Qualsiasi sia lo strumento o il tipo di carattere utilizzato per veicolarla, la parola di un'iscrizione arriva in quanto tale al mittente. Al contrario l'incorporazione è sempre specifica e contestualizzata: corrisponde cioè alla materialità tipografica della parola, la quale necessita di una trasmissione fisica, e come dice la Hayles, non scende mai dallo scaffale della libreria.

A livello di corpo umano, l'iscrizione permette al DNA di essere concepito come un codice di informazioni genetiche collocato nelle proteine, ma concettualmente distinto da esse. In una sorta di gioco di rimandi, si può forse dire che queste ultime si presentano come il mezzo di trasmissione/comunicazione delle informazioni; mentre il DNA è la struttura astratta che raccoglie, secondo criteri specifici, le informazioni che determinano il soggetto umano, le quali a loro volta si distinguono dal soggetto umano che informano (24). Pertanto un soggetto postumano può essere visto come un sistema di informazioni biologiche, chimiche, psicologiche, e così via. Supporre che un individuo possa essere telegrafato o scaricato dalla rete significa congetturare che esso sia iscrizione più che incorporazione. Quella che un tempo si chiamava "identità", e che ha assunto nel corso della storia dell'umanità significati diversi, oggi è da intendersi come l'insieme dei sempre

rinnovati o aggiornati scambi semiotici. Il corpo, esattamente come la mente "incarnata", e non più concepita come qualcosa di separato e distante dal corpo, è intelligente perché è un sistema cognitivo ed elaborativo che partecipa di tutto lo sviluppo intellettuale della persona (25).

Mi sembra di capire che esistono tre diversi modelli di riferimento possibili per la realtà e la soggettività: a) quello meccanico, secondo cui un motore centrale determina il movimento degli ingranaggi periferici, a cui ha fatto riferimento una soggettività e una concezione del mondo tipicamente settecentesca e che ha dato vita in campo artistico alla poetica del "realismo"; 2) quello elettronico, ovvero il modello della rete che vede la cultura mediatica alla base dell'espressività artistica e culturale postmoderna; 3) quello della virtualità, governato da empatia e informazione e che vede la propria espressione artistica rappresentativa nell'ipertesto e nella soggettività postumana.

Patchwork Girl: corpo e testo

Cosa determina una persona? Il possesso di un corpo biologicamente e morfologicamente compatibile con i criteri del genere: ma se il corpo è anomalo? Un comportamento definito "umano" dotato di volontà, sentimenti, autocoscienza: ma esso non cambia con le condizioni ambientali e l'evoluzione delle fasi della vita? E se le fasi della vita vengono meno? Il possesso di un passato e di una storia personale: ma se una storia personale non esiste? Beh, allora forse siamo alle prese con un mostro.

Questo è ciò che accade alla protagonista di *PG* la quale proprio per la sua apparenza "diversa" rispetto al resto del genere umano, al quale dovrebbe appartenere, si configura come un mostro il cui corpo risulta essere un medium amplificato del suo Io. Nella sezione M/S di *STORY*, costituita da 18 lessie di cui 6 sono note bibliografiche, la protagonista si descrive e parla di sé in prima persona definendo le sue origini e il suo aspetto fisico; l'altra voce narrante di questa parte dell'ipertesto invece, è quella del Dr Frankenstein il quale riferisce della decisione da lui presa di distruggere la compagna che aveva accettato inizialmente di concedere al suo mostro.

PG dice di avere un corpo massiccio, sgraziato e di vari colori (visibili soprattutto se nuda, anche se il tempo ha uniformato un po' le differenze) tanto che molti la prendono per un transessuale ("another feat of cut and stich"; I AM); e i sospettosi, i curiosi e gli stupidi sentono il bisogno di annotare ciò che vedono, come se una mappa o un "overview

will make all clear and safe as a house". A parte il parallelo che si può stabilire tra il corpo di PG e l'ipertesto, che approfondirò meglio in seguito, appare chiaro come il suo aspetto fisico possa essere ritenuto atipico rispetto al genere/modello umano. Il mostruoso esiste solo in relazione e come negazione del "normale", o meglio si definisce solo per i suoi "difetti" costituzionali. Ne risulta che il mostro non esiste di per sé, ma solo in rapporto a un modello ideale, inteso come positivo e da cui si differenzia. Per quanto il mostruoso possa risiedere tanto nell'aspetto quanto nel pensiero (26), nello specifico "il corpo del mostro si connota in maniera assolutamente dialettica e contraddittoria. Infatti, l'identità del mostro è talmente inammissibile (in quanto mostro è ciò che è privo di identità sociale) che è negata anche dal mostro stesso. I mostri vivono sempre dilaceranti drammi di non-autoaccettazione" (27). Questo è, come tutti sappiamo, il destino di M il quale ha fatto di tutto per essere gradito al suo creatore e agli uomini che incontra, ma invano: "I was benevolent and good: misery made me a fiend... I am alone, miserably alone" (28). Gli uomini usano una distinta sensibilità a seconda che si rivolgano a un altro loro simile o a qualcuno che sentono differire da loro, e che temono quindi come una potenziale minaccia. Il problema del mostro di Frankenstein è appunto quello di "non essere come": egli non sta al posto di nulla. In questa ottica la molteplicità (e quindi l'originalità) umana si elide nel momento in cui ci riconosciamo come appartenenti a una specie, e quindi omologati all'ideale "uomo", ma in realtà non ci accorgiamo di essere dei tropi: similitudini, metafore, sineddoche.

PG, invece sorprendentemente si autoaccetta, e affronta il problema dell'appartenenza nella lessia I AM: "I am never settled. I belong nowhere. This is not bizarre for my sex, however, nor is it uncomfortable for us, to whom belonging has generally meant, belonging TO." Questa asserzione, che potrebbe sembrare femminista, a mio avviso descrive l'impossibilità di cogliere il senso di ciò che lei è. Infatti, non si possono fare affermazioni assolute su questo personaggio: noi non possiamo dire con certezza a quale sesso appartenga; né possiamo dire chi sia o cosa sia: è un soggetto sfuggente, indefinibile anche come soggetto al margine in senso postmoderno. Se "appartenere a" significa "essere parte di", allora PG sceglie, diversamente da M, di non appartenere per non doversi omologare. Mary Shelley asserisce un soggetto che sente il disagio di essere diverso, la Jackson invece inventa

a new kind of self which doesn't fetishize so much, grounding itself in the dearly-loved signs and stuff of personhood, but has poise and a sense of humor, changes directions easily, sheds parts and assimilates new ones. Desire rather than identity is its compositional principle. Instead of this morbid obsession with the fixed, fixable, everyone composing their tombstone over and over. Is it that we want to live up to the dignity of our dead bodies? (29)

Laddove M sente di non appartenere al genere e di non potersi mai assimilare alla specie, PG sente di volersi distinguere per essere originale (30), ma soprattutto per esistere. In questo senso PG può essere meglio paragonata a Scraps (31) di Frank Baum, la quale alle critiche di Glass Cat sul suo aspetto risponde con un personale elogio alla differenza:

"Horrid?" she replied. "Why, I'm thoroughly delightful. I'm an Original, if you please, and therefore incomparable. Of all the comic, absurd, rare and amusing creatures the world contains, I must be the supreme freak. Who but poor Margolotte could have managed to invent such an unreasonable being as I? But I'm glad--I'm awfully glad!--that I'm just what I am, and nothing else." (32)

Naturalmente PG obietterebbe a quel "I'm just what I am, and nothing else" con un "We're not who we say we are", o "It's not what we wish it were", o "We don't think what we think we think", o "It's not what it says it is", o "We are not who we wish we were", o "It was not how they said it was" (33). Certezza, unità, struttura, identità sono sostituiti da disseminazione, plurivocità, collegamento, partecipazione, desiderio, combinazione, prassi. PG stessa afferma di essere la vita di altre donne ponendo il suo problema di fare coincidere l'unità dell'essere fisico, psicologico e ontologico. Questi però sono problemi che si sono posti anche autori e pensatori come Donna Haraway di cui la Jackson cita un brano di *Manifesto Cyborg*:

"Identities seem contradictory, partial, and strategic."
"There is not even such a state as 'being' female", or
"being" monster, or "being" angel. "We find
ourselves to be cyborgs, hybrids, mosaics, chimeras."

[IDENTITIES] Poiché l'identità è

parziale, contraddittoria, strategica e transitoria "essere" non può che significare *patchwork*,

insieme, entità indefinita, brutti sogni tassonomicamente indicibili, ovvero cyborg, ibridi, mosaici, chimere.

Similmente anche PG è frammentaria e transitoria in quanto ha avuto molte nascite; ma quella che considera definitiva è il momento in cui si è distaccata dal suo autore per "scrivere" il proprio destino [BIRTH]. Paradossalmente, nella sua impossibilità dichiarata di asserirsi, la protagonista manifesta il desiderio di essere un'identità riconoscibile, anche se solo per la sua differenza rispetto agli altri. Cosa significa però fare coincidere la nascita della coscienza della soggettività con la scrittura del proprio destino, o meglio cosa significa "scrittura del proprio destino": presa di responsabilità della propria esistenza; indipendenza da chi ti ha generato (genitori/Dio/scienziato/autore); passaggio all'età adulta? Fino a che punto si riesce ad essere autori di se stessi? Il rimando all'esistenza come scrittura non può che ricollegarci al pensiero decostruzionista sulla realtà come atto di scrittura o atto linguistico, ma anche alla autonarrazione dell'enciclopedia figurativa della nostra vita (34) che presuppone la presenza di un destinatario della narrazione e quindi un scambio comunicativo. O più semplicemente, con consapevolezza narcisistica, riconosce la sua natura fittizia e letteraria. Tuttavia il problema dell'identità è affrontato in PG attraverso il motivo della corporeità. In particolare, nella lessia SHE, si legge:

(I told her to abort me, raze me from her book; I did not want what he wanted. I laughed when my parts lay scattered on the floor, scattered as the bodies from which I had sprung, discontinuous as I myself rejoice to be. I danced in front of the disassembly, and vertebrae rolled to the four corners of the wood floor, I wrapped my intestines around my neck and wrists and sashayed about, I pitched my bladder against the wall. She watched me with half-fearful amusement. She was always proper, but there was a fierce hunger under her stays. My hijinks did not make it through the wrought iron flourishes of her prose, but they can be glimpsed in the paisley of its negative spaces, a hurly-burly of minced flesh and gouts of blood. To be linked to the chain of existence and events, yes, but bound by it? No. I forge my own links, I am building my own monstrous chain, and as time goes on, perhaps it will begin to resemble, rather, a web.)

Se la voce narrante qui è quella di PG, si capisce come lei si voglia asserire al di là della volontà altrui (un'autrice o un uomo-mostro) attuando la propria costruzione attraverso una rete di connessioni virtuali, analogamente a ciò che accade durante la lettura dell'ipertesto. Questa lessia ci indica però anche come la protagonista esista già prima di nascere nella duplice forma di identità "pensata", che possiede la possibilità di essere Uomo, e di insieme di cronotopi dotati di linguaggio e parola che animano il suo corpo attuale e che possiamo vedere come protesi a lei preesistenti, proprio come indicava Katherine Hayles. Si potrebbe sostenere che PG è prima inscritta e poi incarnata. A questo proposito è interessante notare come ella affermi di essere collegata alla "catena dell'esistenza" e non alla "catena dell'essere": come soggetto infatti PG "non è", ma si attua come entità bioculturale e biotecnologica solo nel sistema tecno-logico interagente delle parti del suo corpo, e nel suo impegno pragmatico sociale, vale a dire nella prassi, come vuole il soggetto postumano. Mi sembra che si delinei una ipotesi interessante: l'uomo non è più ente (oggetto), ma presenza nella dimensione simbolica del tempo puntiforme, che a sua volta non conduce "verso" qualcosa (vedi dimensione cristiana), ma si costituisce come presente condensato che si tramuta nello spazio illimitato sempre rinnovato e rinnovabile (35) di una unità minima esistenziale che è l'attualizzazione dell' "uomo postumano".

La coscienza, come sede dell'identità, o l'anima, come essenza dell'uomo, non costituiscono più un problema per PG e non sono in rapporto conflittuale con il suo apparire. Il mostro di Frankenstein si percepiva come essere umano in un corpo non umano indotto dalle circostanze a comportarsi in modo contrario alla sua natura sensibile, PG invece non distingue (almeno in una prima fase del suo esistere) il suo Io da quello delle persone che la compongono, e addirittura il suo corpo agisce secondo le caratteristiche e i caratteri delle donne e degli uomini a cui sono un tempo appartenuti. Ad esempio, per quanto riguarda le sue labbra:

(...) Margaret laughed so freely, shoulders shaking, stomach heaving, saliva bright on her lips, that the townspeople frowned on her. Caring for her aging father and her idiot brother as she did, tending her neglected garden when she could to coax forth its meager yield of cabbages and yams, what cause did she have for laughter? When a baby came and

people whispered that her brother had to do with it, they waited for her smile to fade; it didn't. The baby came out screaming with laughter and even the midwife had to smile. I wake up laughing from a sound sleep and giggle when I'm solemn or irate, which damages my dignity; I laugh at pain, not because I'm strong, but because it's funny. My lips always get the joke. A little later, so do I.

[LIPS]

PG è naturalmente consapevole di questa sua molteplicità:

(...Every part of me is human and proportional to the whole. Yet I am a monster – because I am multiple, and because I am mixed, mestizo, mongrel.);

[WHY HIDEOUS?]

I am made up of a multiplicity of anonymous particles, and have no absolute boundaries. I am a swarm. "Scraps? Did you call me Scraps? Is that my name?"

[SELF SWARM]

Nella visione infantile, non linguistica dell'essere uomo, il corpo è una unità compatta di cui non si riconosce l'autonomia di singole componenti. L'esaltazione di principi come la personalità, l'identità, l'unicità, che condizionano e informano l'uomo occidentale, maschio, bianco, fa sì che innanzitutto noi "siamo" grazie al corpo, che usiamo come un mezzo di comunicazione del nostro (presunto) Io. Ma se siamo dei mezzi di comunicazione, allora siamo anche una estensione tecnologica di noi stessi, che se non automonitorata corre il rischio di farci diventare servimeccanici della nostra immagine simbolica, come direbbe McLuhan. Ci potremmo ubriacare di noi stessi, per intenderci. L'informazione di cui il corpo è il medium, in genere è costituito dal ruolo (madre, padre, figlio, lavoratore, uomo, donna, giovane, vecchio) che ricopriamo nel sistema sociale: sono così come gli altri mi vedono, sono ciò che appaio agli altri e questo mi determina (36). Tuttavia mi sembra si possa dire che il medium-corpo-identità sia assimilabile a quel medium puro che McLuhan identifica con la luce, e che egli vede privo di contenuto, ma

non di significazione. La luce è un mezzo senza messaggio (in altre parole privo di un contenuto) che tuttavia modifica la convivenza, gli orari e le stagioni, l'ambiente, gli assetti personali, i mestieri, il tempo libero. In un'ottica postumana forse si può dire che il corpo comunica comunicazione, cioè il suo sistema di interazione bioculturale e biotecnologico:

The body is not one, though it seems so from up here, from this privileged viewpoint up top. When we look down that assemblage of lobes and stalks seems to be one thing, ... The body is a patchwork, though the stitches might not show. It's run by committee, a loose aggregate of entities we can't really call human, but which have what look like lives of a sort; though they lack the brains to nominate themselves part of the animal kingdom, yet they are certainly not what we think of as objects, nor are they simple appendages, directly responsible to the conscious brain. Watch white blood cells surround an invader, watch a cell divide. What we see is not thinking exactly, but it is "intelligent," or at least ordered, responsive, purposeful. We can feel a sort of camaraderie with those rudimentary machenic minds, but not identity. ...The body is not even experienced as whole. We never see it all, we can't feel our liver working or messages shuttling through our spine. We patch a phantom body together out of a cacophony of sense impressions, bright and partial views. (...)

We would like to be unitary, controlled from on top, visible, self-contained. We represent ourselves that way, and define our failures to be so, if we cannot ignore them, as disease, hysteria, anomaly. However:

The banished body is unhierarchical.

It registers local intensities, not arguments. It is a field of sensations juxtaposed in space. It is vague about size and location, time It is capacious, doesn't object to paradox, includes opposites--doesn't know what opposites are.

It is simultaneous.

It is unstable. It has no center.

It is neither clearly an object nor simply a thought, meaning or spirit; it is a hybrid of thing and thought, the monkey in the middle.

It is easily influenced; it is largely for being influenced, since its largest organs are sensing devices. (37)

In *Patchwork Girl*, la Jackson cerca di darci anche un resoconto scientifico, per quanto fantasioso, di quanto vuole asserire. In BIO abbiamo un'interpretazione scientifica del corpo secondo la nuova biologia (quanto nuova?), che però è definita chimerica: i batteri, originariamente liberi, autosufficienti e metabolicamente distinti, si combinano insieme in un'unità, ergo: la cellula umana è l'ibrido della specie batterica.

Pertanto, non solo i mostri sono l'insieme di corpi distinti ma anche gli esseri umani "comuni", e quindi tutti noi siamo degli ibridi, dei mosaici di pezzi differenti non solo

linguisticamente ma anche biologicamente. E' da stabilire però perché, secondo la Jackson, la biologia sia da considerarsi una chimera. Forse ella media l'idea di un corpo unico, inteso come vano, utopico, assurdo, con quella del mostro mitologico greco descritto dai poeti con il muso di leone, il corpo di capra, la coda di drago, e vomitante fiamme; o come il pesce abissale degli Olocefali (Chimera mostruosa), con testa e occhi grandi, e corpo progressivamente assottigliato fino a terminare in una coda filamentosa.

In MOSAIC GIRL invece troviamo la descrizione del sistema dei cromosomi femminili, con la quale l'autrice sostiene che le donne sono un mosaico di tessere blu e verdi. Queste descrizioni sottolineano come il corpo frammentato di PG sia persino più frammentato e scisso di quanto appaia a prima vista, o a occhio nudo. Ma non solo: esiste anche una sorta di assimilazione genetica tra tutti gli individui, i quali condividono un simile patrimonio genetico. PG è quindi "mostruosa" esattamente come qualsiasi altro essere umano e non, in quanto le sue informazioni genetiche sono iscritte nel suo DNA come quelle di qualsiasi altro essere.

Se, come dice William Gibson, l'uomo è "data made flesh" (38), e l'informazione per vivere si deve trasmettere, recepire, interpretare e quindi rigenerare e ricombinare, allora tutti noi siamo potenziali mostri:

Likewise I shall fill the universe to bursting with flesh flesh flesh if I want to. You will all be part of me. You already are; your bodies are already claimed by future generations, auctioned off piecemeal to the authors of further monsters. These monsters move among you already, buried in your flesh: sluggishly working their buried limbs, testing their strength, drawing you together in premonitions of birth. Your fingers twitch in your sleep. Your heart jumps: an unfamiliar beat. Many monsters, or one: if I am made of some of you, I could be made of more. If I am large, I could be larger. If it is hard to tell when I was born, I will be born again and again; if it is hard to tell where I end, I shall continue. I shall build a palace, a city, a planet of meat.

[UNIVERSAL]

La differenza che passa tra il corpo di PG e quello di M è che il primo è costituito da parti di corpi-feticcio che incorporano in sé le identità dei soggetti a cui appartenevano, e che continuano a mantenere tale identità iscritte in sé; quello di M, al contrario, è fatto di parti di corpi-strumento, assolutamente privi d'identità come i cadaveri sezionati nelle aule di medicina, o implicati nell'espianto degli organi, i quali sono ridotti a materia funzionante in una concezione anonima e meccanicistica del corpo (39). Una ulteriore differenza sta nell'atteggiamento assunto dal creatore: il Dr Frankenstein è uno scienziato, il quale dice di volere esplorare i poteri sconosciuti, e rivelare al mondo i segreti più profondi della creazione (40); Mary/Shelley sono invece sia scrittrici che vogliono creare un personaggio con una personalità narrativamente interessante, sia creatrici (prima che scienziate) che ricompongono una unità fisica (corpo) solo per sostanziare una identità complessa, plurivoca. In entrambi i casi, il risultato è un corpo-mostroso che abita ai confini dell'umano, isolato e che non si sente sufficientemente rassicurato dalla società. Lo sforzo operato dalla Jackson sta nell'aver sfidato un'entità culturalmente considerata ordinata, controllata, teleologica, referenziale e autonomamente significativa (41) con il pensiero nomadico, che è invece dinamico, spaziale e non-gerarchico.

Questo sistema non-gerarchico di concepire la soggettività ha diverse ricadute sull'opera. Da una parte, a livello narrativo, come sottolinea George Landow, (42) viene presentata simultaneamente l'immagine composita delle vite di un gruppo di donne all'inizio del 19° secolo; dall'altra, a livello strutturale, la multivocalità bakhtiniana mette sempre in questione la voce narrante che è costantemente disseminata, come le parti del mostro, e incorporata nei diversi personaggi e voci a tutti i livelli della storia (43). E' da notare come anche in *Frankenstein* il processo di anatomia e ibridazione della forma si propaga dal corpo alla forma della narrazione. Il romanzo è costituito da una serie di racconti raccolti uno nell'altro. Walton scrive lettere alla sorella; Frankenstein ricostruisce la voce del mostro; il Mostro racconta la sua storia, con un procedimento che Peter Brooks giustifica come il tradizionale percorso che dall'esterno porta all'interno ovvero al segreto intimo (44). Similmente con un percorso ipertestuale multilineare si susseguono, intrecciano e confondono le voci di Mary Shelley, di un ur-narratore identificabile con Shelley Jackson, del Dr Frankenstein, di PG, di personaggi secondari, di un narratore onnisciente (forse), e delle singole personalità che danno voce al corpo della protagonista.

Ma quali storie vengono narrate? Sempre in "Stich Bitch", la Jackson afferma:

Its public image, its face is a collage of stories, borrowed images, superstitions, fantasies. We have no idea what it "really" looks like.

... The forbidden stories get written down off-center, in the flesh. In hysteria, the body starts to tell those stories back to us--our kidneys become our accusers, our spine whines, our knees gossip about overheard words, our fingers invent a sign language of blame and pain.

Oltre al linguaggio del corpo, le singole identità di cui PG è costituita hanno fatti, eventi passati da narrare, ma non lei. Nata adulta, appena comincia a conoscere il mondo e si confronta con gli altri, ella scopre di non avere una storia, ovvero di non avere un passato, una memoria, dei ricordi: nella nostra civiltà noi cerchiamo di costruirci una identità anche attraverso la dimensione della memoria, che Thomas Mann definiva il "pozzo del passato" (45). Peraltro è anche vero che quando cerchiamo di definirci lo facciamo attraverso la nostra storia personale, o per lo meno questa è il primo nostro impulso; come dicevo precedentemente ci autonarriamo ripetendo le immagini quasi cinematografiche delle esperienze (frastagliate) che ci vedono e ci hanno visto coinvolti.

PG ha percezione di questa sua incapacità a narrarsi appena arriva negli Stati Uniti e partecipa alla seduta spiritica di Madame Q, la quale parla della memoria (46). Secondo la medium, il senso di ciò che siamo è costituito da ciò che ricordiamo essere stati: siamo la ricostruzione immaginativa o sintesi memoriale di ciò che eravamo. Se da una parte nella nostra mente sono depositate le memorie dimenticate, pronte a tornare in superficie appena esse vengono stimolate, dall'altra possiamo facilmente dimenticare ciò che conoscevamo a memoria, e quindi potremmo supporre che in ciascuno di noi vivono altri Io totalmente differenti, originati da ciò che abbiamo dimenticato. O meglio, in ciascun uomo convivono tanti Io, tutti diversi tra loro, quante sono le combinazioni dei nostri ricordi. Tutte queste entità narrative (gli Io di cui siamo costituiti) coesistono simultaneamente, anche se giacciono solo potenzialmente nella nostra mente e non sono effettivamente presenti. Madame Q suggerisce che queste entità sono i fantasmi delle figure del passato che affollano il presente. Tutti noi siamo infestati da fantasmi viventi, chiamati gli *estranei invisibili* (invisible strangers), che siamo noi.

E' inutile dire che la Jackson ci propone qui un altro modo di concepire e vedere la frammentarietà dell'essere. Noi siamo una finita molteplicità, fatta dei nostri vissuti. Pertanto, oltre ad essere una frammentarietà biologica, siamo anche una frammentarietà

psichica. Ma non è tutto: in BODY GHOSTS si dice anche che siamo infestati dai fantasmi fisici, in altre parole dai geni degli avi che ricompaiono nella nostra vita anche dopo generazioni. In questo caso, la molteplicità assume un significato di eredità genetica. Si potrebbe azzardare l'ipotesi che come i geni dei nostri avi coesistono e costituiscono il patrimonio genetico, così le nostre narrazioni sono simultanee, assolute, eterogenee, in opposizione alle forze unificanti, e il nostro essere si configura come multileneare, rizomatico e quindi creato dalla connessione di elementi totalmente eterogenei. Le immagini del nostro vissuto si collegano, in combinazioni ripetute e rinnovate, configurandoci di volta in volta in modo diverso.

Mi sembra si possa dire che il personaggio principale attraversa almeno tre fasi che le fanno prendere coscienza delle modalità del suo esistere: inizialmente è eccitata dall'idea di essere nata, per cui è attratta verso il mondo dalla curiosità di conoscere; poi vede e riconosce la singolarità delle sue cicatrici e si vanta di averle; e infine, quando in un incidente perde una gamba e un piede realizza di desiderare di ricomporre la sua "wholness" [A FUNERAL], ma è troppo tardi perché da lì a poco il suo corpo deciderà di abbandonarla per disfarsi. Per quanto ella ravvisi che i sentimenti più diversi sono uniti sotto l'egida dell'Io (che ella definisce il piccolo podio, quasi fosse qualcosa che sia necessario conquistare e quindi non dato a priori) [I], quello che sta facendo PG è un viaggio della conoscenza di sé, che dovrebbe peraltro essere lo scopo di qualsiasi esistenza umana. Indirettamente ella ricerca così la sua unità.

A questo proposito, molte sono le lessie in cui la protagonista anziché fare l'elogio della frammentarietà, si concentra sulla totalità, unità, "oneness", e realizza [CRAFT] che l'unità non è data ma raggiunta e che il suo ideale di corpo si distingue da quello reale che forse però può imparare a modellare:

<p>PASSING I tacked up pictures of models and film stars in my bathroom to preside over my metamorphosis. But gradually I realized that unity was not given but achieved, through learning and craft. Becoming a real woman meant learning what to pare off. My actual body was craggy, sprouting, leafy, crumbling. My imagined body was utterly smooth. Each hair was discrete. My actual body was damp, even gooey or gummy, and at times it smelled. My imagined body was dry, except for a water-thin,</p>

odorless slick of neutral fluid in its two mouths. My imagined body was smooth and uniform in color. The actual (my) body is spotted and bumpy and creased. And scarred. Everywhere scarred. In my tub, I worked the pumice on my scars. I painted them with acid, daubed them with facial scrubs, snipped and filed. Archangel of the bathtub, working at it.

[CRAFT]

E' così che ella sceglie di appendere in bagno le fotografie di dive del cinema e di modelle e cerca di cambiarsi per assomigliare loro. Agisce in concreto sul suo corpo. Ella cerca di adattare la sua immagine fisica a quella mentale, finché un giorno decide di comprarsi un passato, quasi fosse un'ancora per fissare la sua unicità. In *BUYING PAST*, si racconta che un giorno PG, seduta su una panchina, vede passare una donna che le assomiglia per l'altezza; decide di seguirla, la avvicina in un bar e le chiede di comprare il suo passato per soldi. La donna risponde: "Your name's Elsie,".

Comperare un passato cosa significa? Comperarsi un'identità, un repertorio immaginativo, una rete di relazioni sociali, un ruolo, un nome e quindi una storia da narrare che sia unica e personale. Ma quanto le "appartiene" quella identità acquisita? Io trovo che questo sia uno dei punti meglio riusciti dell'opera, poiché da ora in poi si ha la sensazione, paradossalmente, che qualsiasi cosa possa accadere (47): PG potrebbe divenire Elsie; PG potrebbe decidere di non volere essere Elsie; o chissà che altro.

Il lettore si sente sconcertato, soprattutto perché in genere noi ci consideriamo il "nostro" personale passato, vissuto in prima persona, "autentico" persino per quanto ci sia stato insegnato che non esistono che certezze posizionate e che il soggetto è un testo. PG si configura qui come un "autore", ma allo stesso tempo anche come un "personaggio" nella propria vita: un autore quando si trova a dover elaborare un personaggio gli confeziona addosso una storia, un passato appunto, oltre ad un presente determinato da azioni che fanno procedere la narrazione. PG sta facendo la stessa cosa: crea la sua storia senza che la sua autrice la pensi per lei: scrive il proprio destino scegliendo di comprarsi una parte di questo, come era nelle sue dichiarazioni di intenti al momento in cui lascia l'Inghilterra e Mary Shelley. Nella lessia *CUT AND PASTE*, la protagonista afferma che il passato è come un cattivo odore che si può anche ignorare, da cui prendere le distanze, o ricoprire con altri odori.

Ci si potrebbe domandare quale sia la differenza tra PG e gli altri personaggi dell'ipertesto: gli altri sono funzionali a PG e alla conoscenza che facciamo di lei. Forse proprio la costruzione del personaggio principale è la storia di *Patchwork Girl or a Modern Monster*, e quindi il "qualcosa" che viene "fatto" in questa narrazione: tanto più un lettore è interessato a un personaggio, tanto più sente di dovere conoscere il suo passato e il suo modo di essere; vogliamo sapere "cosa è" oltre a "chi è". Eppure di PG non abbiamo neanche un nome: Elsie è il primo che ci viene suggerito, eppure possiamo ormai dire di conoscerla, proprio attraverso i suoi tormenti per non avere una storia. Cos'è la soggettività ipertestuale, differisce da quella letteraria tradizionale? Come la percepiamo? Ogni volta che ci imbattiamo in un personaggio letterario dobbiamo "costruirlo", e questo avviene attraverso una elaborazione narrativa, linguistica. In un ambiente ipertestuale le dinamiche di riconoscimento del personaggio sono quelle messe in atto durante la lettura di un romanzo, sebbene si incontri la difficoltà di raccogliere le informazioni, e questo anziché avvilire il compito perché maggiormente soggetto al fraintendimento, lo rende più arduo, ma allo stesso tempo più vigile e coinvolgente.

E' interessante notare che proprio quando PG acquisisce una storia, la vediamo sempre più tesa verso il futuro e verso il suo desiderio di costituire un'unità di sé. Da un punto di vista filosofico, non è trascurabile il fatto che l'idea della "individualità" (come unità) sia una struttura relativamente recente che comincia a delinearsi nella civiltà Occidentale durante l'Umanesimo e il Rinascimento. Gli storici sostengono spesso che solo con la riforma protestante si accentua questa dimensione di individualità poiché ognuno è solo di fronte alla maestà divina. Certamente una dimensione della individualità viene genericamente dalla tradizione cristiana in cui ciascuno ha un'anima personale di cui è responsabile (48). PG sembra appunto sentirsi responsabile di se stessa.

Come dicevo poc'anzi però il tentativo di PG di riunirsi in una unità (49) è destinato a fallire perché il suo corpo si dissolve, come si narra nella sezione FALLING APART, costituita da 25 lessie. Accade, infatti, che un mattino PG si sveglia e vede che la sua pelle si sta screpolando; scende in giardino e lì le sue parti si liberano [DIASPORA]. Appare chiaro a questo punto che il concetto di "corpo" è l'idea attorno a cui tutte le parti sono unite insieme: senza "l'idea" del corpo (o meglio la sua struttura ideale), le parti vivono una vita indipendente. Il "corpo" le obbliga a stare unite idealmente, in una costruzione ideologica, culturale e linguistica. Esso si caratterizza come un'unità relativa che esiste solo

tra le suture delle parti. Le parti di PG sembrano però desiderare di ricomporsi in una nuova struttura quando per un momento si librano in cielo [CODA] disponendosi in vari disegni (un piede si colloca su un collo, come rappresentato dall'immagine raffigurata in HERCUT2). Il suo corpo si rifiuta di sottostare a regole che ne mortificherebbero la complessità, la forma e il significato: la volontà del corpo e quella delle parti che lo costituiscono non devono necessariamente coincidere. Analogamente si comportano le singole unità di contenuto di un ipertesto.

PG si rende conto che la sua vita, in quella compiutezza formale, sta terminando [WHAT SHAPE nella sezione RETHINKING]. Ma si rende anche conto che, poiché lei è diversa da chiunque altro, ciò che ha appreso della vita dai libri o dalle conversazioni non hanno presa su di lei. Dopo la sua fine vivrà come uno zombie o i buchi neri: potrà estendere e inventare una forma anziché completare una struttura determinata. Questa decisione la fa diventare da ipotetica stanziale a nomade nel repertorio del potenziale o dell'ipotetico che è la sua immaginazione. PG, così come l'abbiamo conosciuta nell'opera della Jackson, è solo l'attuazione di una struttura di possibili strutture, come direbbe Bolter, che liberata dai vincoli imposti dalla propria esistenza materiale (vale a dire da norme comportamentali e naturali), può finalmente essere ciò che vuole, perché non appartiene più a niente. Lo spazio in cui misurarsi non è più quello del corpo e della percorribilità fisica, ma quello percorso dalla intenzione, volontà, desiderio di essere.

Corpo e ipertesto

You could say that all bodies are written bodies, all lives pieces of writing.

[ALL WRITTEN]

In *Patchwork Girl*, Shelley Jackson stabilisce dei paralleli tra quello che lei chiama un "banished body", in altre parole un corpo sempre rinnovato nel desiderio, e un testo, tanto che tutto ciò che vale per il corpo vale anche per il testo o per l'ipertesto. Nell'opera questo

parallelismo sembra affrontata in una lessia dal titolo TYPOGRAPHICAL in cui viene stabilito un confronto esplicito tra composizione letteraria e corpo umano:

The comparison between a literary composition and the fitting together of the human body from various members stemmed from ancient rhetoric. Membrum or "limb" also signified "clause." The re-establishment of the connection between painting and writing in Neoclassical pedagogy focused again on Quintilian's dictum that the artist must put together an integrated corpus from detachable elements, smoothly flowing from one section to another. Dandre-Bardon taught that "thoughts are the limbs of a composition and must be distributed over the canvas with a just economy." This basically phraseological skill-gliding from corporeal syllables to sentences--averted the creation of tortuous somatic monsters whose parts did not belong. Analogously, Joseph Addison (1672-1719) disparaged as the creations of false wit the use of obsolete words or barbarisms, rusticities, absurd spellings, complicated dialects, and the outlandish construction of poems made up of concrete objects. The essay on "True and False Wit" took to task "tricks in writing" and decadent signs of "Monkish" taste. These were evinced in the visual turning of one set of terms into another and resembled "the Anagram of a Man." The limbs of syntax were distorted and set in foreign places where they did not rightfully occur.

L'autrice dà un'interpretazione di tipo etimologico della parola "membrum" (limb) che significa "proposizione" (clause), e sottolinea come secondo il dictum di Quintiliano l'artista deve riunire un corpus (ovvero creare un "tortuous somatic monsters whose parts did not belong.") integrato da elementi staccati, facendoli fluire da una sezione all'altra. Similmente abbiamo visto come il corpo di PG, ovvero il corpo postumano, sia da intendersi come un insieme di entità multiple distinte che vivono nella rete delle loro connessioni, tali per cui il senso attribuibile al corpo corrisponde alla completezza significativa limitatamente intertestuale, esattamente come accade alle proposizioni.

L'idea di un testo letterario creato per collegamenti, mi sembra suggerito dalla stessa Mary Shelley nella prefazione al suo celebre romanzo quando dice: "Invention

consists in the capacity of seizing on the capabilities of a subject: and in the power of moulding and fashioning ideas suggested to it", e ancora: ogni cosa "must be linked to" (50). Mi pare di intuire che Mary Shelley stia parlando della "poetica del collegamento", per quanto ella la veda non in un ambiente multilineare e polivoco come l'ipertesto, bensì lineare (something that went before).

Ma le parole della Jackson ricordano anche quelle usate da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane* quando, a proposito della molteplicità, egli fa notare che il romanzo contemporaneo è "enciclopedico" e che l'opera si infoltisce e dilata dal di dentro in forza del suo stesso sistema vitale. In particolare, egli sostiene che la letteratura si fa sempre più carico di rappresentare la molteplicità delle relazioni, potenziali e attuali. Peraltro lui stesso realizza tutto ciò in molte sue opere, non ultima l'esperimento *Prose and Anticombinatorics* presentato come progetto dell'Oulipo insieme alle *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau. Ma si può ricordare anche "El Jardín de los senderos que se bifurcan" del 1942 di Jorge Luis Borges, considerato un antesignano dell'ipertesto, dove si parla di uno scrittore cinese, Ts'ui Pèn, che abbandona la vita pubblica per due obiettivi: scrivere un libro e costruire un giardino a labirinto. Dopo molto tempo si scopre che i due scopi della sua vita erano in realtà uno solo: il libro era il giardino. Il giardino coi suoi sentieri che si diramano come in un labirinto diventa la metafora del libro dalle molteplici possibilità testuali che non arriva mai ad una conclusione definitiva. Al proposito Borges ha affermato che la lettura del libro elettronico costituisce la lettura ideale perché lascia la sensazione di non aver svuotato il testo che si sta leggendo. Un libro che è sempre capace di rimodellarsi e di crescere, di trasformarsi. (51)

Lo spazio di scrittura evocato dall'autore argentino è concepibile come una rete di possibilità, sovrapponibile all'ipertesto: "In questo testo ideale" afferma Barthes, "le reti (*réseaux*) sono multiple e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio: è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale...; di questo testo assolutamente plurale, i sistemi di senso possono sì impadronirsi, ma il loro numero non è mai chiuso, misurandosi sull'infinità del linguaggio" (51).

Quindi a una concezione postumana dell'essere si accompagna una concezione ipertestuale della scrittura. Il punto però è che, come dice Michael Joyce, l'ipertesto sembra

più di ogni altro testo, sfuggirci prima di avere avuto il tempo di costruire una comprensione o consapevolezza che si possa definire lettura. Come PG è affamata [APPETITE] di cibo e conoscenza così noi lettori siamo affamati dall'ipertesto, dal desiderio di conoscenza e saltiamo da una lessia, o area tematica, all'altra in cerca di collegamenti tra le parti e di nessi significativi. Tuttavia se da una parte l'ipertesto ci raggiunge, lasciandoci credere nella coerenza della nostra lettura e interpretazione, dall'altra ci sfugge e non si lascia catturare in modo definitivo. La stessa PG (come voce imprestata questa volta all'ipertesto; BLOOD) sostiene anche che non ci si può aspettare da lei la "consistency", poiché la coerenza la ucciderebbe. Infatti, quando riteniamo di avere operato una lettura soddisfacente e decretiamo di avere "letto l'ipertesto", tanto da potere uscire dal programma, in realtà non ci rendiamo conto d'aver penetrato a tal punto l'opera da essere stati intrappolati in uno dei suoi significati: un modo per uscire che è anche un modo per entrare (52).

Paradossalmente, la lettura non sequenziale imposta dalla geometria dei nessi ipertestuali viene minata dalla funzione di ordinatore di sequenza che è propria del link. La funzione del collegamento è quella di ordinare le parti dell'ipertesto al fine della costruzione dei testi. Se infatti l'ipertesto ha una struttura multilineare, l'esperienza della lettura continua ad essere lineare, vale a dire che il lettore passa sequenzialmente da una lessia all'altra creando quelle che Ulmer ha definito "mystories", e cioè delle storie personali e singole di ciascun lettore. Questo significa passare anche dall'ipertesto, inteso come insieme di potenzialità latenti, al testo, inteso come attuazione di una di tali potenzialità. Simultaneamente però il testo per esistere ed essere comunicativo e vitale deve possedere la qualità di potersi smembrare per subire le metamorfosi che lo rigenerino: in questo caso il movimento conduce dalla testualità classica a quella ipertestuale. Questo ci fa dire che forse la molteplicità della scelta si impone come una ricerca di significato, e non come l'esercizio del potere di creazione del testo.

Peraltro, poiché il desiderio di conoscenza (53), almeno all'inizio, è caotica e totale, l'unico modo di procedere sembra essere attraverso la "rilettura". Michael Joyce osserva che il compito del lettore negli ipertesti diventa la costante rilettura delle intenzioni contro la rilettura elusiva o irrecuperabile delle sequenze (54). Qui è come se il critico americano ci ricordasse che l'attenzione dei lettori si focalizza non tanto sul contenuto o la forma della storia, ma sulle tracce che essi lasciano del loro desiderio di conoscenza e curiosità

verso i fatti narrati e i collegamenti ipertestuali seguiti. In questo modo il processo di lettura/scrittura diventa non più l'argomento della narrazione, come accadeva con la narrativa postmoderna, ma la forma della narrazione. Questo forse da una parte implica che la storia ha la stessa importanza dell'attenzione e della tensione che essa suscita in noi, e alla fine conosciamo sia la storia dei personaggi sia il nostro modo di vivere la storia, poiché la lettura diventa cosciente del lettore e del narrato insieme. Una storia non esiste senza lettore (le lessie giacciono dormienti finché non sono risvegliate), ovvero senza colui che la rende viva attraverso l'atto di lettura. Bisogna riconoscere però che anche durante la lettura di un romanzo tradizionale viviamo un continuo passaggio tra mondo creato dall'autore, mondo del lettore e universo letterario, ma in un contesto elettronico tale rapporto è maggiormente vincolato e manifestato dalla necessità della "scelta". Spesse volte poi la scelta è casuale, nel senso che non sappiamo quale strada stiamo per imboccare (per quanto possediamo sempre delle aspettative) e questo ci fa provare un senso di precarietà, ovvero percepiamo che tutto ciò che fino a quel momento aveva costituito per noi una certezza (coerenza) riguardo la storia può frantumarsi e condurre verso percorsi alternativi. Personalmente trovo questa esperienza angosciante e affascinante allo stesso tempo, in quanto complessa da un punto di vista critico.

Si viene, infatti, a creare una sorta di complicità tra lettore e autore, che lascia sperare in una lettura il meno marginale possibile, poiché si riconosce nell'autore dell'ipertesto l'architetto che ha ideato e creato sia le lessie sia i possibili percorsi ipertestuali (o alcuni di essi): la lettura diventa un modo di misurare i propri desideri sui desideri dell'autore. Questo ragionamento implica che esiste un atto di scrittura autoritario e autoriale che precede la lettura, tuttavia la lettura crea il testo nel senso che lo ricompono, come un puzzle, e nel senso che ne crea uno assolutamente nuovo perché unico e desiderato da quel lettore. Tutte le funzioni di lettura e scrittura alla fine convergono sul testo stesso. Ancora una volta, l'autore ha un lettore implicito e viceversa il lettore ha in mente un autore implicito.

Mi sorge una domanda: l'unico principio guida degli ipertesti è la coscienza della frammentarietà? Di certo non viene meno la narrazione, anzi viene moltiplicata la potenzialità della narrazione (le lessie possono esser polisemiche e venire utilizzate per il racconto di più storie o con scopi e modalità diversi). Inoltre, abbiamo sempre dei personaggi che fanno qualcosa di riconoscibile, un'ambientazione, una dimensione

temporale (variamente concepita e destrutturata), uno o più punti di vista, e credo anche delle trame tipiche: tutto questo ci può fare ragionevolmente affermare che ci troviamo nel campo della letteratura. Peraltro, il medium elettronico, almeno nel caso di Storyspace, non pare disturbare la fruizione dell'opera, e tanto meno la passione che si prova nel procedere nella conoscenza degli eventi narrati (vuoi sapere come va a finire o come continua la storia, o cosa significa ciò che ci viene narrato), nel senso che esso non interrompe il piacere della trama, per quanto quest'ultimo sia sempre messo in discussione dalla necessità di dare la preferenza a uno solo dei percorsi multipli di lettura, che come abbiamo visto può porre fine a tale piacere infrangendo la prospettiva teleologica ideata dall'autore. Come sappiamo, proprio tale prospettiva costituisce il discrimine tra vita e letteratura, poiché la narrazione possiede quella finalità che nella prassi quotidiana ci viene a mancare; tuttavia a questo proposito Bob Coover, in un illuminante saggio sull'epoca d'oro degli ipertesti, suggerisce che forse l'ipertesto costituisce una nuova forma di realismo:

Suddenly, as many of my student electronic writers remarked, we were able to read and write in the way that we think, creating and/or accessing the various elements of a narrative the way one accesses the fragments of one's life story held in memory, say, or the way that one backpacks through a strange country, making hypertext not the latest fantasy tool, but a kind of neorealism. And, once we got used to it, there was no reason we could not achieve that sort of focused, deeply imagined, "lost" reading experience we so treasured in books. (55)

Si può forse dire che il processo di creazione e la fruizione dell'ipertesto riproduce il caos della vita e i nostri tentativi di stabilire dei nessi significativi tra le forme; ovvero riproduce i processi epistemologici a cui ci sottopone la realtà e il testo letterario. Dice la Jackson:

Reality thinks it "includes" fiction, that fictional works are embedded in reality. ... Every work of art is an alternate "world" with other rules, which threatens the alibi of naturalness our ordinary reality usually flaunts. Every fictional world competes with the real one to some extent, but hypertext gives us the chance to sneak up on reality from inside fiction. It may be framed as a novel, yet link to and include texts meant to be completely non-fictional. Thus the pedigreed facts of the world can be swayed, framed, made persuaders of fiction, without losing their seats in the parliament of the real, as facts tend to do when they're stuck in a novel. Hypertext fiction thus begins to turn around and look back on reality as a text embedded in a fictional universe.

Ironically, that might make us like reality better: it's reality's hegemony that strips it of charm. ... By writing we test the seams, pick out the stitches, trying to stretch the gaps between things to slip out through them into some uncharted space, or to let something spring up in the real that we don't already know, something unfamiliar, not part of the family, a changeling. (56)

Si viene così a superare quell'assimilazione di arte e vita tanto ricercata dai decostruzionisti attraverso meccanismi metaletterari e metalinguistici. La scrittura ipertestuale non ha più bisogno di commenti narcisistici (impliciti o espliciti) perché è costituzionalmente autoriflessiva, oltre che cosciente del mezzo di comunicazione elettronico. La metanarrativa è consapevole dello statuto fittizio e letterario che riflette; la narrativa ipertestuale invece, oltre a riconoscere il prodotto riflesso e il processo di riflessione, attira l'attenzione sul mezzo della riflessione. Nel contempo la difficoltà della lettura ipertestuale (la "lost reading experience" di cui parla Coover) impedisce al lettore di diventare servomeccanico del medium, e lo spinge a realizzare quindi una lettura attenta. Se nel romanzo realista, la manifestazione della forma, ovvero delle convenzioni letterarie in atto, sono per lo più celate per lasciare spazio al senso del reale (immediacy), nell'ipertesto "la costruzione" è magnificata e resa manifesta dalla ipermediatezza, (57) la quale porta a riconoscere la mimesi dei processi comunicativi attraverso il medium. Il fruitore è reso consapevole del procedimento di attuazione della *performance* comunicativa, e quindi del mezzo attraverso cui passa l'informazione, nonché del processo interpretativo, artistico, critico di tale *performance*. Ciò mi porta a pensare che forse tutti i riferimenti alla teoria della letteratura e ad autori/critici come Derrida possano essere del tutto superflui per parlare della natura dell'ipertesto, poiché l'ipertesto attua già nell'insieme delle sue proprietà ciò che i decostruzionisti professano, senza bisogno di aggiungere commenti che risulterebbero più metacritici che metanarrativi.

L'autrice di *Patchwork Girl* individua [METAPHOR ME] nella metafora dell'attraversamento e nella linea tratteggiata la lettura, costruzione, attualizzazione della prassi ipertestuale. Per la Jackson la linea tratteggiata è la più adatta ad indicare la "differenza" senza dividere ciò che distingue.

(...) It is a potential line, an indication of the way out of two dimensions (fold along dotted line): In three dimensions what is separate can be brought together without ripping apart

what is already joined, the two sides of a page flow moebiusly into one another. Pages become tunnels or towers, hats or airplanes, cranes, frogs, balloons, or nested boxes. Because it is a potential line, it folds/unfolds the imagination in one move. It suggests action (fold here), a chance at change, yet it acknowledges the viewer's freedom to do nothing but imagine. It is paradoxical: more innocent than the solid line (above which rises, on a sewing pattern, half a pair of scissors, oddly askew), it can be coerced into fiercer uses than the pacifist fold: on the photograph of a cow, the classic cuts are sketched out in dotted lines. The cow doesn't know it yet, but it is an assemblage of dinners. A dotted line demonstrates: even what is discontinuous and in pieces can blaze a trail.

[DOTTED LINE]

Essa è quindi una linea potenziata e potenziale che dispiega l'immaginazione, e dimostra che persino ciò che è discontinuo e in pezzi può tracciare un cammino. Mi pare di intuire che la Jackson sostituisce alla disseminazione e alla frammentarietà postmoderna il "tratteggio". Una linea tratteggiata è in ogni caso sempre una linea in cui un segmento segue l'altro. La linearità della lettura o della scrittura quindi non viene meno in questa visione: la linea è retta o un nodo di Moebius. Le pagine si annodano tra loro, creando forme diverse, tali per cui non solo le singole pagine hanno un loro significato e una loro forma, ma acquisiscono una forma diversa dipendentemente dalle modalità con cui stanno insieme.

Come PG riconosce nelle cicatrici il suo scheletro [DISPERSED], cioè una rete che l'attraversa e le impedisce di collassare, così l'ipertesto è sostenuto non tanto dalle lessie quando piuttosto dai links, dalle suture, dagli spazi interstiziali tra le lessie: non importa l'uso che facciamo dei collegamenti, basta usarli. Le cicatrici, per PG [CUT], non indicano rottura, ma congiunzione e crescita. Continuando a voler leggere nella costruzione del corpo la metafora della scrittura/lettura ipertestuale, dobbiamo convenire che i link costituiscono non una cesura ma una sutura, e quindi è errato vedere l'ipertesto come una serie di testi a se stanti che si possono variamente collegare: l'ipertesto non vive di lessie, ma di cicatrici. Il passaggio da un'unità di significato all'altro, e quindi la scelta, costituisce una crescita nella conoscenza e l'individuazione di un progetto compositivo che ci fa

recuperare il senso dell'opera. Io ritengo si possa parlare per l'ipertestualità come di "poetica della sutura".

Un autore elettronico quando crea un ipertesto non pensa solo ai contenuti delle lessie, bensì agli spazi tra le lessie, ai possibili collegamenti ideali tra le parti, alle interpretazioni delle lessie come testi che non vivono solo in sé, come vedremo tra poco, ma nella loro osmosi con tutto ciò che è contenuto nello spazio semantico in cui sono immerse. Stuart Moulthropé (58) sostiene che il collegamento ipertestuale può essere visto come un canale attraverso lo spazio. Un link disloca quanto connette, e può essere inteso come spazio semantico che si deforma e si avvolge attorno alle prospettive del lettore. Dovremmo pensare ai collegamenti ipertestuali come se avessero due caratteristiche: il circuito binario di connessione visibile (il *clic* con il *mouse* che dà origine alla connessione) e la matrice non visibile, o struttura di possibili strutture contro la quale questo transito si realizza, ovvero uno spazio semantico che è maggiore di quello apparentemente rivelato. Ogni link comprende entrambe le parti. Secondo Moulthropé il transito nello spazio della rete intertestuale implica delle sorprese; in Internet ad esempio a volte non si riesce a stabilire il collegamento o ciò che troviamo si contrappone alle nostre aspettative, ma questi *breakdown* (guasti, collassi) si rivelano essere l'aspetto più interessante del testo elettronico, poiché oltre a farci procedere nella storia essi svelano il processo comunicativo e il medium.

Considerando che il compito del link è quello di garantire la connessività attraverso sia un legame elettronico sia un legame mentale, ideale, critico-interpretativo tra le lessie, sembra curioso che esso ci faccia cadere nell'angoscia della connessione. In realtà quando leggiamo una lessia siamo catturati da questa come dal canto delle sirene di Ulisse. La sensazione di non possedere e di non potere mantenere certezza viene stemperata dal "bello", vale a dire dall'intensità emotiva ed estetica dell'atto creativo. E' proprio il senso estetico, il ritmo della narrazione e la capacità artistica dell'autore a farci sublimare l'angoscia e a trasformarla nel piacere della lettura. Al piacere della trama, che è un piacere ordinativo, si sostituisce il godimento (*joissance*), il piacere dell'arte (dell'estasi nel bello). Anche l'atto della lettura di una lessia (come l'istante di una identità) è costituito da una parte da un assoluto temporale che ci fa provare il godimento indicibile della sospensione estetica e dall'altra da una forza incombente che ci spinge a proseguire. Forse il segreto dell'arte ipertestuale sta proprio nell'equilibrio tra sospensione estetica e desiderio di

significato. Diversamente da coloro che ritengono la narrativa ipertestuale una forma particolare di videogioco, io penso che essa sia una forma d'arte come la pittura, la poesia, la scultura, la musica, che vive di armonia, equilibrio, ritmo, intuizione, senso.

It's the lines of traffic between the pieces that are worth attention, but this has been, until now, a shapeless sort of beauty, a beauty without a body, and therefore with few lovers. But hypertext provides a body, a vaporous sort of insufficiently tactile body but a body, for our experience of the beauty of relationships. It is like an astronomy of constellations rather than stars. It is old-fashioned, in that sense. (59)

Conclusioni

"Yoop-te-hoop-te-loop-te-goop! Who put noodles in the soup?" "Dear me! Aren't you feeling a little queer, just now?" Dorothy asked the Patchwork Girl. "Not queer, but crazy," said Ojo. "When she says those things I'm sure her brains get mixed somehow and work the wrong way. There is neither horizon nor perspective nor limit nor outline or form nor center. This turns lack of direction into a constructive force."

[THE WRONG WAY]

NOTE

1. Michael Joyce, *afternoon. A Story*, Eastgate 1987 (ambiente elettronico: Storyspace).
2. Shelley Jackson, *Patchwork Girl, or a Modern Monster*, Eastgate 1995 (ambiente elettronico: Storyspace). In seguito PG.
3. Shelley Jackson: <http://www.ineradicablestain.com>.
4. Storyspace, *Hypertext Writing Environment*, 1995 (www.eastgate.com).
5. Tali mappe sono chiamate: "map view", "chart view", "outline view" e "tree chart view".
6. In Storyspace, la lessia è sia una unità di contenuto sia uno spazio elettronico visivamente delimitato da una cornice a cui viene attribuito un nome che contiene altre

lessie/unità di contenuto. Per tanto quando, riferendomi a *Patchwork Girl*, parlo di "lessia" intenderò sia il contenuto sia lo spazio di contenuto che fa parte dell'ipertesto.

7. In Storyspace può essere attribuito un nome ai collegamenti tra le lessie, aiutando così il lettore nella scelta del proprio spostamento.

8. Gregory Ulmer definisce le singole letture ipertestuali "mystories", intendendole come reti idiosincratiche di conoscenza. L'ipertesto si dice essere "multilineare" perché è costruito attorno a un numero elevato e finito di possibili percorsi di lettura; tuttavia l'esperienza di lettura del fruitore dell'opera continua ad essere "lineare", poiché il lettore passa sequenzialmente da una lessia all'altra. Cfr. Gregory Ulmer, *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*, Routledge, NY 1990.

9. Gli ipertesti possono essere strutturati: a combinazione totale (tutte le lessie possono collegarsi con tutte le lessie), a combinazione parziale (le lessie sono collegate tra loro, ma solo in parte), o essere arboriscenti (i percorsi si biforcano semplicemente per costituire una struttura ad albero).

10. Potenzialmente un ipertesto può essere percorso partendo da qualsiasi entrata, nei fatti questo accade raramente, poiché gli autori si riservano sempre il diritto di dare la battuta di inizio. Ricordo quanto detto da Barthes in *S/Z* a proposito del suo "testo ideale", che coincide perfettamente con ciò che in seguito è stato chiamato ipertesto: "In questo testo ideale le reti (*réseaux*) sono multiple e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significanti, non una struttura di significati; non ha inizio: è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale (...)". Roland Barthes, *S/Z*, Seuil Parigi 1964. Tr. it. *S/Z*, Einaudi, Torino 1970, p. 11.

11. Cfr. Anne K. Mellor, *Mary Shelley,*

12. Cfr la lessia "Sources".

13. Cfr. Shelley Jackson, "Stitch Bitch: the Patchwork Girl", testo di una conferenza tenuta dall'autrice alla conferenza "Transformations of the Book" presso l'MIT 24-25 Ottobre 1998, <http://media-in-transition.mit.edu/articles/jackson.html> (4 gennaio 2001).

14. Susana Pajares Toska, *Patchwork Girl*, by Shelley Jackson, <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/review.htm>, 21 novembre 2000.

15. "Stitch Bitch: The Hypertext Author As Cyborg-Femme Narrator", intervista a Shelley Jackson, <http://www.heise.de/tp/english/inhalt/kolu/3193/1.html#0>

16. Cfr. Alessandra Violi, *Le cicatrici del testo. l'immaginario anatomico nelle rappresentazioni della modernità*, Bergamo UP, Bg 1998, pp. 80-2.

17. Protagonisti rispettivamente di *The French Lieutenant's Woman*, *The White Hotel*, *Nice Work* e *Dr Criminale*, romanzi cardine della narrativa postmoderna inglese.

18. A questo proposito si confronti la lessia DOTTED LINE in *Body of Text* che commenterò in seguito.

19. Nella scritta in HERCUT2, l'autrice parla appunto di "planning study".

20. Mario Costa, *L'estetica dei Media*, Castelvecchi, Roma, 1999, pp. 283-93.

21. Roberto Terrosi, "TEORIE: L'umano, la cosa e il mostro: feticci, idoli", in Karenina, <http://geocities.com/Paris/Lights/7323/terrosi1.html>, (4 gennaio 2001).

22. Cfr. Paolo Ferri, *La rivoluzione digitale. Comunità, individuo e testo nell'era di Internet*, cit., pp.142-156.

23. Cfr. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago 1999, pp. 2-3.

24. Volendo tradurre in termini linguistici, io vedo l'incorporazione come la *parole* (atto linguistico concreto) e l'iscrizione come la *langue* (sistema astratto)
25. Roberto Terrosi, *op.cit.*.
26. Si leggano al proposito le lessie PLEA e FILTHY WORK della sezione M/S, dove il Dr Frankenstein afferma di sentirsi lui stesso un mostro, identificandosi così con la sua creatura, a causa di ciò che sta facendo. Se durante il suo primo atto di creazione egli si era sentito eccitato a causa dell'esperimento scientifico, la reiterazione gli sembra odiosa e intollerabile.
27. Roberto Terrosi, *op.cit.*.
28. Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, Penguin Classics, London 1992, p. 97.
29. Shelley Jackson, "Stich Bitch: the Patchwork Girl", cit., §"Everything at Once".
30. La Jackson nella lessia intitolata TIC fa dire alla protagonista che all'inizio è contenta di avere dei tic perché li vive come dei segni di distinzione, che la caratterizzano rispetto alla massa. In seguito però incomincia a preoccuparsi delle reazioni del suo corpo, che non riesce a controllare, ed ha la premonizione della sua dissoluzione.
31. E' da notare che a un certo punto PG sente la parola "scrap" come il suo nome.
32. Frank Baum, *Patchwork Girl of Oz*, Project Gutenberg's Etext, 07woz10.txt or 07woz10.zip, cap.3, in *Progetto Gutenberg*, <http://www.promo.net/pg/>.
33. Shelley Jackson, "Stich Bitch: the Patchwork Girl", cit., incipit dei paragrafi.
34. Cfr. Fulvio Papi, *La storia, la memoria, il racconto*, Cooperativa Libreria IULM, Milano 1999, p. 62 e sgg..
35. *Ibidem*.
36. Si potrebbe fare notare che il comportamento sociale varia e si modifica a seconda delle età della vita, mentre per quanto riguarda sia PG che M queste trasformazioni non si verificano perché essi nascono entrambi già adulti.
37. Shelley Jackson, "Stich Bitch: the Patchwork Girl", cit..
38. Cfr. William Gibson, *Neuromancer*, Victor Gollancz, London 1984.
39. Roberto Terrosi, *op.cit.*.
40. Mary Shelley, *op.cit.*, p. 47.
41. Così è anche come Alvin Kernan parla del libro in rapporto all'ipertesto nel suo saggio *The Death of Literature*, Yale UP, New Haven 1990, p. 144.
42. Cfr. George Landow, "Stiching Together Narrative, Sexuality, Self: Shelley Jackson's *Patchwork Girl*", <http://landow.stg.brown.edu/cpace/ht/pg/pgmain.html>, (4 gennaio 2001).
43. Michael diBianco, *PatchworkGirl* : Comments (1996), <http://landow.stg.brown.edu/cpace/ht/pg/mdpatch.html> (4 gennaio 2001).
44. Alessandra Violi, *op.cit.*, p. 83.
45. Fulvio Papi, *op.cit.*, pp. 6-9.
46. Cfr. SHE GOES ON, nella sezione Séance.
47. Quanto affermo da una parte sembra un paradosso, visto che si ritiene l'ipertesto aprire la strada a una varietà di possibilità narrative, in realtà però la sensazione di essere in un punto centrale e strategico della storia ci ricorda come la narrazione ipertestuale non sia priva di una *fabula* e di un intreccio, per quanto siano riconfigurati.
48. Fulvio Papi, *op.cit.*, p. 8.
49. Vorrei si notasse che da quando PG acquisisce il nome Elsie, la vediamo sempre in compagnia di un'altra persona (entità) con lo stesso nome.

50. Mary Shelley, *op. cit.*, p. 8.
51. Cfr. "El sueño del libro infinito", entrevista con Antonio Rodriguez de las Heras, in *77arrobas*, <http://rdaccion2.uc3m.es/77arrobas/3/entre5.htm> (8 gennaio 2001).
51. Roland Barthes, *S/Z*, cit..
52. Cfr. Michael Joyce, "Nonce Upon Some Times: Rereading Hypertext Fiction", in *Technocriticism and Hypermedia*, in *Modern Fiction Studies*, 43-3 Fall 1997, pp. 579-597.
53. Cfr. la lessia LEARN.
54. Cfr. Michael Joyce, "Nonce Upon Some Times: Rereading Hypertext Fiction", cit., pp. 579-597.
55. Robert Coover, "Literary Hypertext: The Passing of the Golden Age", in FEED, http://www.feedmag.com/document/do291_master.html (4 gennaio 2001).
56. Shelley Jackson, "Stich Bitch", cit., § "Reality Fiction".
57. Cfr. J. David Bolter e Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge Massachussets, London England 1999, pp. 21-50.
58. Cfr. Stuart Moulthrop, "Pushing Back: Living and Writing in Broken Spaces", in *Technocriticism and Hypermedia*, in *Modern Fiction Studies*, 43-3 Fall 1997, pp. 661-666.
59. Shelley Jackson, "Stich Bitch", cit, § "Constellation".