



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

in Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXV

LE RISCRIITTURE DI *GREAT EXPECTATIONS*.

SEI LETTURE DEL CLASSICO DICKENSIANO

L-FIL-LET/14 CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

Presentata da: Claudia Cao

Coordinatore Dottorato Cristina Lavinio

Tutor Marina Guglielmi

Esame finale anno accademico 2011 – 2012

INDICE

Introduzione	9
--------------	---

PRIMA PARTE

STORIA DEL ROMANZO. DAL 1861 AI GIORNI NOSTRI	13
---	----

I. <i>GREAT EXPECTATIONS</i> : LA GENESI, L'INTRECCIO, I TEMI	15
---	----

I.1 L'intreccio	18
-----------------	----

I.2 Le ambiguità dello schema narrativo e l'impossibilità dell'ascesa	22
---	----

I.3 I motivi della lettura e della scrittura	33
--	----

I.4 «Close without an ending, to end without closing»: sui finali di <i>Great Expectations</i>	44
---	----

II. I PERCORSI DI <i>GREAT EXPECTATIONS</i> :	
---	--

DALLA PRIMA RICEZIONE AI NUOVI MEDIA	49
--------------------------------------	----

II.1 La ricezione critica: dal 1861 al secondo dopoguerra	49
---	----

II.2 Dalle serie illustrate ai <i>graphic novel</i>	54
---	----

II.3 Dal teatro alla diaspora tecnologica	60
---	----

II.4 Le trasposizioni cinematografiche e i film tv	71
--	----

II.5 Le versioni animate	79
--------------------------	----

SECONDA PARTE

IL PANORAMA TEORICO SULL'INTERTESTUALITÀ	85
III. TEORIA E METODO	87
III.1 Intrecci di voci sull'intertestualità	87
III.1.1 Intertestualità paragrammatica	89
III.1.2 Intertestualità dialogica	105
III.1.3 La teoria della poesia di Harold Bloom	124
III.1.4 Intertestualità formale-evolutiva	133
III.2 Le riscritture: definizione e metodo d'analisi	151
III.2.1 Verso una definizione di riscrittura	151
III.2.2 La semantica a mondi possibili	158
III.2.3 Dalla trasduzione alla riscrittura	162
III.2.4 La riscrittura: definizione e metodo d'analisi	164
III.2.5 Tipologie di riscrittura e definizione del <i>corpus</i>	170
III.2.6 Punti focali e isotopie	175

TERZA PARTE

DENTRO I TESTI	179
IV. CONTINUAZIONI E MONDI COMPLEMENTARI:	
MAGWITCH, ESTELLA E JACK MAGGS	181
IV.1 Da <i>Great Expectations</i> a <i>Magwitch</i> :	
la riscrittura dell'"intreccio dell'agnizione"	191
IV.1.1 Introduzione a <i>Magwitch</i> di Michael Noonan	191
IV.1.2 Transizioni tematiche	194
IV.1.3 L'intreccio dell'agnizione	196

IV.1.4 Dall'ipotesto alla riscrittura	200
IV.1.5 L'ultima agnizione: l'identità di Magwitch	213
IV.2 Lacune e <i>plot</i> repressi: <i>Estella</i> e <i>Jack Maggs</i>	221
IV.2.1 Due modelli di analisi freudiana:	
Francesco Orlando e Peter Brooks	221
IV.2.2 Negazione e rimozione nella teoria di Francesco Orlando	223
IV.2.3 La narrazione come ricerca della trama maestra	
in Peter Brooks	228
IV.2.4 Ripetizione e <i>plot</i> repressi	
nella riscrittura di Alanna Knight	233
IV.2.4.1 Introduzione a <i>Estella</i> di Alanna Knight	233
IV.2.4.2 Le vere origini di Estella	235
IV.2.4.3 Trame ufficiali e <i>plot</i> repressi	242
IV.2.4.4 Verso la trama maestra	254
IV.2.5 Quando il desiderio è negato:	
<i>Jack Maggs</i> e il "ritorno a casa" di Magwitch	265
IV.2.5.1 Introduzione a <i>Jack Maggs</i> di Peter Carey	265
IV.2.5.2 Il duplice percorso di formazione di Jack Maggs	268
IV.2.5.3 Negazione e rimozione nella storia di Jack Maggs	274
V. IL TEMA DELL'ASCESA SOCIALE DI KIPPS E LA SATIRA DI WELLS	293
V.1 La satira parodica: definizione e origine	293
V.2 Da <i>The Wealth of Mr Waddy</i> a <i>Kipps</i>	299
V.3 Le strategie di riscrittura	306
V.4 I temi e l'intreccio	308
V.5 L'ascesa sociale di Kipps	318
V.6 Lo scarto dall'ipotesto	329

VI. LETTORI E (RI)SCRITTORI:	
QUANDO IL <i>FOCUS</i> È SULLA SCRITTURA	337
VI.1 Morte e (ri)nascita dell'autore in <i>Mister Pip</i> di Lloyd Jones	347
VI.1.1 Introduzione a <i>Mister Pip</i> di Lloyd Jones	347
VI.1.2 Il rapporto con l'ipotesto e le strategie di riscrittura	349
VI.1.3 I temi e l'intreccio	351
VI.1.4 Il piano di lettura metanarrativo	361
VI.2 <i>Jack Maggs</i> o della genesi di <i>Great Expectations</i>	383
VI.2.1 Il rapporto con l'ipotesto e le strategie di riscrittura	383
VI.2.2 I temi e l'intreccio	387
VI.2.3 Il piano di lettura metanarrativo	400
VII. FETICCIO E RISCrittURA: DALLA STANZA DI MISS HAVISHAM	
A <i>ESTELLA, HER EXPECTATIONS</i>	409
VII.1 Introduzione a <i>Estella, her Expectations</i> di Sue Roe	409
VII.2 La relazione con l'ipotesto e le strategie di riscrittura	412
VII.3 Sostituzione e mitopoiesi: la funzione del feticcio	
da <i>Great Expectations</i> alla riscrittura di Roe	418
VII.4 Il feticcio come dispositivo testuale	419
VII.5 La stanza di Miss Havisham	425
VII.6 L'abito da sposa: rifunzionalizzazione e spettralizzazione del feticcio	433
VII.7 L'influsso modernista	435
VII.8 La defunzionalizzazione del feticcio dickensiano	446
VII.9 Dalla spettralizzazione del feticcio alla frammentazione dell'ipotesto	454

QUARTA PARTE	
LE RISCRIITTURE VISTE DA LONTANO	465
VIII. IL TEMA DELLA FORMAZIONE: EVOLUZIONI E METAMORFOSI	467
VIII.1 Il tema della formazione	469
VIII.2 Il tema attraverso le riscritture	475
Appendice	485
Bibliografia	493

Introduzione

La presente ricerca prende le mosse da un “coagulo” letterario di grande interesse, emerso negli ultimi decenni sulla scena romanzesca internazionale e costituito da un folto numero di testi che intrattiene, secondo modalità di approssimazione differenti, un certo rapporto di dipendenza con il famoso romanzo *Great Expectations* di Charles Dickens (1861).

L’indagine delle diverse tipologie di relazione presenti tra essi e il testo di partenza ha sollevato sin dappprincipio numerosi interrogativi non solo di carattere teorico sulle implicazioni dell’atto stesso del riscrivere ma anche di carattere storico sulle modalità in cui il classico dickensiano è entrato a far parte della memoria collettiva. L’osservazione stessa, su un piano diacronico, del percorso effettuato da queste riscritture dall’inizio del Novecento ai nostri giorni, ha da subito posto alcuni quesiti cui cercherà di rispondere la prima sezione di questo lavoro: cosa è stato di *Great Expectations* dal 1905 agli anni Ottanta? E perché una tale ricchezza di riscritture negli ultimi quarant’anni? Cosa ha determinato una simile fortuna del classico dickensiano?

Mentre alcune di queste domande troveranno risposta diretta nel lavoro di ricerca intorno alle sorti alterne del romanzo, altre ipotesi interpretative potranno emergere solo da una visione di insieme delle varie sezioni in cui la presente analisi si suddivide, dal momento che osservare il modo in cui i singoli riscrittori hanno dialogato con il testo dickensiano, quali letture ne hanno voluto offrire, su quali aspetti hanno inteso gettare nuova luce, sarà indispensabile anche alla comprensione delle motivazioni di questi “ritorni” a *Great Expectations*.

L’intento di portare avanti, nella prima parte dello studio, un’indagine più sbilanciata sul versante storico permette di giustificare la presenza di sole brevi incursioni nell’ambito critico: nel capitolo destinato alle principali forme di adattamento del romanzo, il fine cui tenderà questa panoramica introduttiva sarà

prevalentemente l'esame dei fattori che hanno segnato la sorte di *Great Expectations* e il modo in cui i vari *media* si siano rivelati determinanti nella sua trasmissione.

Il nodo centrale che tuttavia questa ricerca ha inteso sciogliere è quello relativo a una pratica di riuso in voga tra gli autori di tutti i tempi – e più che mai in epoca postmoderna – come quello della riscrittura. La consapevolezza dell'abuso che soprattutto nel dibattito critico degli ultimi decenni si è fatto di questa nozione, spesso adottata senza alcun rigore definitorio, ha determinato l'esigenza di un confronto con l'ampio panorama teorico dell'intertestualità, al fine di pervenire a una indispensabile delimitazione di questa categoria in vista di una coerente selezione del *corpus*. Una disamina sulle principali correnti teoriche di questa branca di studi permetterà infatti di evidenziare alcune questioni cardine chiamate in causa nell'analisi delle relazioni testuali *tout court*, mentre un confronto più ravvicinato con le recenti teorie semiologiche consentirà di portare l'accento sul processo di risemantizzazione e di "ri-valutazione" del testo di partenza che l'atto stesso del riscrivere, come in questa analisi lo intenderemo, porta con sé.

Un'altra finalità che si è cercato di perseguire attraverso l'analisi dei testi è stata inoltre rilevare e rendere riconoscibili alcuni punti di intersezione tra le riscritture sorte intorno a questo classico per lasciar emergere le differenti prospettive che ciascuna di esse ha offerto sui medesimi aspetti del romanzo. Proprio per rispondere a tale esigenza di "messa a fuoco" delle aree di sovrapposizione intertestuale, si è reso necessario l'accorpamento di alcuni testi sotto una sola tipologia di riscrittura o l'adozione del medesimo taglio di lettura per opere apparentemente distanti tra loro o, infine, la creazione di un albero evolutivo, volto a mettere in evidenza un tema che si origina in *Great Expectations* e che percorre trasversalmente l'intero *corpus*.

Enfatizzare il peso del dialogo all'interno del sistema che questi testi creano, il modo in cui ciascuno di essi ha portato alla luce nuove *aperture* del classico dickensiano e gli ha conferito nuova linfa vitale fino a porre in primo piano a ogni lettura l'insieme di voci e di sguardi che su di esso si sono incrociati: questi sono

alcuni degli intenti che il presente lavoro si è prefissato e alcuni degli effetti che vorrebbe ottenere nel tentativo di rendere giustizia alla polifonia di questo scambio.

PRIMA PARTE

STORIA DEL ROMANZO. DAL 1861 AI GIORNI NOSTRI

I. *GREAT EXPECTATIONS*: LA GENESI, L'INTRECCIO, I TEMI

Publicato a dieci anni di distanza da *David Copperfield* (1850), *Great Expectations* è il secondo romanzo scritto in forma autobiografica da Charles Dickens (1812-1870).

Opera particolarmente discussa sia per le scelte estetiche, distanti dalla produzione precedente, sia perché appartenente a un momento di svolta della vita privata e professionale dell'autore, *Great Expectations* per il suo gran numero di richiami alle esperienze giovanili di Dickens si presenta sin dalla genesi strettamente legato all'opera precedente: non mancano, infatti, nelle lettere dell'autore relative alle prime fasi della stesura, gli accenni a un timore di «unconscious repetitions»¹.

Tuttavia, sebbene i primi nomi destinati a diventare quelli dei protagonisti si trovino appuntati nel suo taccuino di lavoro già negli anni successivi alla pubblicazione di *David Copperfield*, sarà solo nel 1860 che Dickens inizierà a sviluppare con maggiore costanza i possibili narrativi che da quella «grotesque idea»² di partenza avrebbero avuto origine, dando vita a quello che oggi è considerato uno dei suoi capolavori.

È proprio a partire da una delle figure più grottesche, intorno alla cui storia si annoderanno tutte le vicende di questo *plot*, che si possono reperire alcune delle tracce che segnano la genesi dell'opera. La realizzazione di Miss Havisham, un'eccentrica vecchia che vive rinchiusa nella propria villa con indosso il suo abito da sposa, è quella che ci offre maggiori testimonianze in merito ai materiali confluiti all'interno di *Great Expectations*³. Risale infatti al 1831 l'esibizione teatrale di Charles

¹ Charles Dickens, "Letter to John Forster (Early October 1860)", *Great Expectations. Authoritative Text. Backgrounds. Contexts. Criticism*, Ed. Edgar Rosenberg, New York, W. Northon and Company, 1999: 533. Per una panoramica sulle lettere scritte da Dickens su *Great Expectations* (da questo momento GE) si veda Rosenberg 1999: 531-536.

² Charles Dickens, "Letter to John Forster (Mid-september 1860)", Rosenberg 1999: 531.

³ Cfr. Harry Stone, "The Genesis of a Novel: *Great Expectations*", Rosenberg 1999: 556-563. Lo stesso Stone ha ripreso la questione della genesi di GE nel suo *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy and Novel-Making*, Basingtoke, Macmillan, 1980: 278-298, dove mette in luce sia la diffusione del motivo della donna in bianco, sia altri motivi presenti nella produzione dickensiana di quegli anni che ritorneranno in GE.

Matthews – uno degli attori preferiti da Dickens – in *The Next Door Neighbours*, il cui personaggio principale si ispirava alla donna in bianco di Berners Street: nell'opera la protagonista è stata abbandonata la mattina del suo matrimonio e si reca ogni giorno, con indosso l'abito da sposa, presso l'Expectations Office in attesa del suo amato, così come anche il vicino di casa, che attende una fortuna destinata a non arrivare mai.

È a questo spettacolo che si fanno risalire due dei temi principali di *Great Expectations*, come dimostra la ripresa del ritratto dell'eccentrica donna di Berners Street da parte di Dickens all'interno del saggio uscito sull'"Household Words" nel 1853, "Where We Stopped Growing". E ancora, è nella sua produzione successiva che si possono reperire alcuni dei frammenti che a questo nucleo originario si sono sovrapposti, a dimostrazione di come proprio la vicenda considerata più irrealistica dell'opera sia invece frutto della rielaborazione di immagini accumulate nella sua esperienza di giornalista: siamo nel 1850 quando Dickens dedica un pezzo all'episodio della donna che, persa la ragione per essere stata testimone di un omicidio, resta chiusa in casa vestita di bianco per diciotto anni, fino al momento della sua morte. Dello stesso anno è anche l'articolo sulla ragazza salvata da un incendio nel salone di casa sua e del 1857 è il racconto "The Ghost in the Bridal Chamber"⁴, i cui temi del matrimonio per denaro e della distruzione psicologica della sposa fino all'ossessione e al suicidio convergeranno nel romanzo⁵. Tuttavia, come sottolinea Sadrin⁶ nello studio dedicato alla genesi di quest'opera, non sono molte le testimonianze lasciate da Dickens in merito al lavoro presente dietro la stesura di *Great Expectations* proprio a causa degli eventi che condizionarono la sua brevissima gestazione.

Difatti, costretto a intervenire per via del calo di vendite che nel mese di settembre la sua rivista, "All the Year Round", stava registrando a causa dello scarso

⁴ Il racconto è confluito successivamente nel capitolo IV del romanzo *The Lazy Tour of Two Idle Apprentices*.

⁵ Si pensi, inoltre, in riferimento all'altro filone principale di quest'opera, all'interesse già dimostrato da Dickens anche verso il tema della deportazione, come testimonia la storia di John Edmunds in *The Convict's Return* contenuto nei *Pickwick Papers*.

⁶ Cfr. Anny Sadrin, *Great Expectations*, London, Unwin Hyman, 1988: 3-17.

favore di pubblico incontrato da *A Day's Ride* di Charles Lever, lo stesso Dickens decide di porvi rimedio attraverso due iniziative: la modifica del *format* della rivista da mensile in settimanale, e la scelta di avviare, a partire dal primo dicembre di quell'anno, la pubblicazione di *Great Expectations*⁷. Questa soluzione, determinante per le sorti del giornale e per l'immediato successo dell'opera, tuttavia risulta di non poco peso per le scelte narrative del romanzo: come lo stesso Dickens ha dichiarato, sin dalla decisione di optare per la forma del racconto autodiegetico e per un esordio fortemente ironico della prima puntata, l'interesse è stato quello di produrre un'opera che potesse incontrare un favore di pubblico universale⁸. E l'obiettivo sembra essere stato raggiunto tempestivamente a valutare dalle centomila copie vendute settimanalmente dalla rivista e dall'immediato guadagno percepito oltreoceano con la vendita dei diritti all'"Harper's Weekly"⁹.

Alle medesime ragioni sembra fare capo anche la nota questione sorta intorno alla scelta del finale: terminato il manoscritto nel giugno 1861, Dickens trascorre qualche giorno in compagnia dell'amico Bulwer-Lytton con il quale si scambia il favore reciproco di leggere e rivedere i rispettivi lavori appena conclusi. Convinto dall'autore più maturo a sostituire il finale infausto con un lieto fine, Dickens aggiunge una cinquantanovesima puntata al suo romanzo nell'intento di andare incontro alle aspettative della più ampia fetta possibile di pubblico¹⁰. È con questo numero che si conclude il 3 agosto del 1861 la pubblicazione seriale di *Great*

⁷ Cfr. Charles Dickens, "Letter to John Forster (4 October 1860)", Rosenberg 1999: 531-532; Id., "Letter to Charles Lever (6 October 1860)", Rosenberg 1999: 532-533.

⁸ Cfr. Charles Dickens, "Letter to Mary Boyle (28 December 1860)", *Oxford Reader's Companion to Charles Dickens*, Ed. Paul Schlicke, Oxford, Oxford UP, 1999: 253: «[*Great Expectations* is] a very great success and universally liked – I suppose because it opens funny with an interest too».

⁹ Va evidenziato che, per quel che riguarda la pubblicazione oltreoceano, GE costituisce un'eccezione in quanto la rivista americana anticipava quella inglese di una settimana, oltre a essere rimasta la più ricca versione a puntate illustrata di questo romanzo. Per una più approfondita disamina delle prime edizioni dell'opera si rimanda al paragrafo II.2 e all'appendice finale.

¹⁰ Bisognerà aspettare l'uscita della biografia di Dickens pubblicata da John Forster nel 1874 perché il primo finale venga reso noto, e alla Limited Club Edition del 1937 curata da George Bernard Shaw perché i due finali vengano diffusi l'uno di seguito all'altro.

Expectations, di cui l'anno seguente uscirà la prima edizione in tre volumi per Chapman and Hall.

Lasciamo tuttavia a un secondo momento la questione dell'*explicit* e partiamo da quanto accennato finora per addentrarci nella storia.

I.1 L'intreccio

Narrato in prima persona dal protagonista Pip, un orfano di appena sette anni, *Great Expectations* ha inizio con i tentativi del bambino di ricostruire i ricordi intorno alla propria famiglia. Pip è solo nel cimitero nei pressi della palude che circonda la foce del Tamigi, a pochi passi da casa sua, che piange sulle tombe dei genitori e dei fratellini, quando un forzato, evaso dalla galera attraccata nei dintorni, irrompe sulla scena. Approfittando della tenera età del bambino, dietro minaccia il galeotto si fa aiutare da Pip a procurarsi una lima e del cibo, necessari alla sua fuga e alla sua sopravvivenza. Non passeranno molte ore, tuttavia, prima che la polizia arrivi a catturare il galeotto e il suo acerrimo nemico Compeyson durante una zuffa e li riconduca nelle galere con una condanna di deportazione nelle colonie per il resto dei loro giorni.

Dopo questo episodio, la vita di Pip ricomincia a scorrere regolare nella casa della sorella Joe e di suo marito Joe, il fabbro del villaggio, tra le lezioni presso la scuola della prozia di Wopsle – il sacrestano – e i primi studi con la coetanea Bidy, quando un nuovo incontro altera la quiete della sua vita di campagna: la ricca ed eccentrica Miss Havisham chiede che Pip vada a giocare qualche pomeriggio a casa sua. È qui che avviene l'incontro con la bella quanto algida Estella, una ragazzina cresciuta con Miss Havisham tra le mura di Satis House, la villa che la ricca signora ha deciso di lasciare allo sfacelo dopo essere stata abbandonata il giorno del suo matrimonio molti anni addietro. È in questa dimora quasi incantata, tra apparizioni di spettri e ragni che banchettano sulla tavola rimasta imbandita da quell'infausto mattino, che Pip trascorrerà con sempre maggiore costanza i pomeriggi della sua infanzia. Preso anche lui nell'"incantesimo" di Satis House, ammaliato dal fascino di

Estella, Pip da questo momento cova il desiderio di potersi elevare allo *status* di gentiluomo per poter meritare un giorno la mano dell'adorata ragazza. Solo a Bidly confessa la vergogna per le proprie origini e per l'essere stato cresciuto da un fabbro analfabeta, e a lei assegna la missione di istruirlo e di educarlo al fine di conquistare Estella.

Arriva il momento, tuttavia, in cui Miss Havisham, ringrazia il piccolo Pip per il tempo trascorso insieme attraverso un emblematico dono: gli offre in segno di riconoscenza il denaro necessario per poter avviare l'apprendistato presso la fucina del fabbro Joe. La vita di Pip prosegue perciò secondo quanto il destino aveva predisposto per lui sin dalla nascita, nella frustrazione e nell'insoddisfazione per non aver realizzato il proprio sogno nel cassetto, finché un giorno, un avvocato londinese di nome Jaggers, si presenta presso il Jolly Bargemen in cui Pip, Joe e la sua compagnia sono soliti trascorrere le loro serate. Ha un messaggio importante per il ragazzo, lui è solo un tramite e non può rivelare l'identità del reale mandante: Pip è stato accolto sotto la protezione di un anonimo benefattore che da quel momento in poi gli garantirà tutti gli agi necessari per ricevere un'educazione da gentiluomo nella capitale britannica. L'avvocato è già noto a Pip in quanto incontrato qualche tempo prima presso Satis House, il ragazzo che gli farà da guida in questo ingresso nell'alta società è Herbert Pocket, conosciuto nella medesima villa in quanto nipote di Miss Havisham, e la classe in cui Pip studierà è condotta proprio dallo stesso padre di Herbert.

La convinzione che dietro queste nuove opportunità si celi la ricca donna e che probabilmente gli sia stata destinata Estella in moglie vengono alimentate sia dal fedele amico Herbert quanto dalla stessa donna, ma continuamente eluse dalla ragazza, che al contrario inizia a frequentare Bentley Drummle, uno dei nuovi compagni di Pip.

Dopo anni di attesa e di speranza, le illusioni coltivate dal giovane si infrangono tuttavia in seguito a due scoperte improvvise: Estella sta per sposare Drummle e dietro la sua promettente ascesa non si nasconde Miss Havisham ma quel

forzato che anni prima lo aveva assalito nel cimitero. Desideroso di premiare il ragazzo che lo aveva aiutato a salvarsi, Magwitch ha fatto fortuna nella colonia australiana al solo fine di vedere un giorno quel bambino divenire un gentiluomo. La rivelazione del forzato, giunto a Londra solo per poter rivedere “il suo bambino”, nonostante la condanna a morte pendente su di lui, porta a galla la vera ragione per cui Miss Havisham avesse fino a quel momento assecondato le illusioni di Pip: il suo unico obiettivo era servirsi di Estella per poter riversare la propria vendetta su tutto il genere maschile dopo l’umiliazione e la delusione subite nel giorno delle nozze. Un ultimo dialogo con Miss Havisham si tiene qualche giorno dopo la notizia e il solo motivo per cui Pip si reca a Satis House è garantire che venga portata avanti un’iniziativa da lui intrapresa quando pensava di essere il possessore di una fortuna più duratura: chiede, infatti, alla donna di continuare a finanziare la società commerciale fondata da Herbert dal momento che lui sarà probabilmente costretto a fuggire all’estero con il suo benefattore senza sapere se o quando potrà tornare in Inghilterra. Quello stesso giorno Miss Havisham, per un incidente, viene improvvisamente avviluppata dalle fiamme del suo camino e solo grazie a Pip riesce a sopravvivere ancora per qualche mese. Le ultime parole del loro scambio sono quelle con cui Pip concede il proprio perdono davanti alle implorazioni della donna pentita.

Le cose tuttavia si complicano quando Wemmick, il braccio destro dell’avvocato Jaggers, informa Pip che qualcuno sta spiando lui e il condannato che tiene nascosto sotto mentite spoglie. Il vecchio nemico di Magwitch, Compeyson, lo ha seguito per potersi vendicare di quando anni prima nella palude aveva fatto fallire il suo tentativo di evasione, facendolo arrestare per una seconda volta. Sarà proprio durante questa fuga organizzata per non far scoprire la copertura di Magwitch che la polizia, con l’aiuto di Compeyson, intercetterà la barca su cui stanno viaggiando Pip e il galeotto: i due nemici si scontrano un’ultima volta e Compeyson perde la vita annegato, mentre Magwitch rimane gravemente ferito. Ciò non impedisce l’emissione di una condanna a morte contro di lui, nonostante le

innumerevoli richieste di grazia da parte di Pip che, anche dopo la confisca della propria fortuna, sente crescere sempre più l'attaccamento verso quest'uomo. Un altro fattore, tuttavia, lo lega a lui e sarà quello che confesserà al forzato sul suo capezzale: l'insieme di informazioni raccolte nel tempo, unite alla sua intuizione, l'hanno condotto a identificare nella domestica di Jaggers, Molly, un'ex condannata a morte, la madre di Estella. L'uomo cui la donna era unita prima che la condanna li dividesse era Magwitch e sarà proprio dopo la notizia che sua figlia è divenuta una donna e che Pip ne è innamorato che Magwitch lascerà la vita.

Da questo momento per Pip ha inizio una situazione di estrema difficoltà: privato della vicinanza dell'amico Herbert, partito per l'Egitto con la sua compagnia commerciale, e senza più denaro, il ragazzo è stretto nella morsa dei creditori che hanno fatto spiccare un mandato d'arresto nei suoi confronti. Costretto in casa dalle febbri che lo conducono a una totale perdita dei sensi, Pip riesce a uscire da questo momento avverso grazie all'inatteso intervento del vecchio amico Joe che non solo si prende cura di lui come un tempo, nonostante la trascuratezza di Pip nei suoi confronti negli anni di benessere e ascesa sociale, ma che in più salda i suoi debiti evitandogli la galera.

Con nuova forza e ritrovata sicurezza Pip si dirige perciò alla fucina nell'intento di ringraziarlo e di sposare quella ragazza che un tempo sarebbe potuta essere sua: Biddy. Ma è proprio in quel momento che scopre la fucina chiusa e vede arrivare i due amici nel massimo del loro splendore: la sorella di Pip è morta ormai da anni in seguito a uno scontro con Orlick, un aiutante della fucina, e Biddy e Joe si sono uniti in matrimonio. Per sdebitarsi verso l'amico a Pip non resta che una strada: accettare l'offerta di Herbert e seguirlo in Egitto come impiegato della sua azienda. Dopo undici anni dalla sua partenza torna alla sua vecchia casa per rivedere i suoi due amici e ad attenderlo trova la coppia con il primogenito Pip.

Il desiderio di salutare un'ultima volta la casa in cui tutto aveva avuto inizio, lo porta davanti alle rovine di Satis House, dove a rimanere è ormai solo il muro di cinta. In quel momento una figura familiare si staglia in lontananza davanti alla sua

vista: è Estella, provata dagli anni e dalle sofferenze. Ha ripensato a Pip per tutto quel tempo esattamente come Pip ha pensato a lei e in quest'ultimo scambio, prendendogli la mano, promette che il loro legame non conoscerà più divisioni.

I.2 Le ambiguità dello schema narrativo e l'impossibilità dell'ascesa

Davanti a una simile complessità di intreccio, si intuisce come nell'intento di fornire un'introduzione generale sulle maggiori questioni suscitate dal romanzo, non sarà possibile affrontare con adeguato spessore il gran numero di letture e di prospettive d'analisi che ne sono state offerte nel corso dei decenni¹¹. Tuttavia, al fine di mettere in luce i filoni narrativi e tematici che maggiore peso rivestiranno nello studio dei vari riusi di quest'opera, la mia analisi prenderà avvio dall'osservazione dello schema narrativo adoperato da Dickens per evidenziare in che modo dall'utilizzo spesso non convenzionale di certi *topoi* letterari, scaturiscano alcune delle questioni di maggior interesse nella lettura dell'opera.

È indubbio come buona parte del fascino di *Great Expectations* abbia origine da certi fattori che si palesano sin da un primo approccio: agnizioni, partenze, ritorni sono il perno intorno a cui ruota quest'intricato *plot* fatto di fatalità, *suspense*, desideri e vendette.

Per tale motivo, uno stimolante punto di avvio può essere offerto dal noto studio sviluppato da Northrop Frye nel suo *Dickens and the Comedy of Humours*¹², nonostante alcuni limiti della sua impostazione d'analisi impediscano di accoglierne le soluzioni nella loro totalità¹³. La ragione per cui questo saggio può offrire

¹¹ Proprio per la stessa complessità dell'intreccio, la sinossi poc'anzi esposta ha necessariamente dovuto sacrificare alcuni nuclei secondari per lasciarli emergere nel corso di questi paragrafi introduttivi.

¹² Il saggio è stato pubblicato nella raccolta curata da Roy Harvey Pearce, *Experience in the Novel. Selected Papers from the English Institute*, New York, Columbia UP, 1968: 49-81, e successivamente in quella curata da Harold Bloom, *Charles Dickens*, New York-Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1987: 71-91.

¹³ I limiti di quest'analisi in merito a GE sono imputabili a fattori di diversa natura: il primo deriva dal fatto che Frye cerchi di ricondurre al solo schema della Commedia Nuova l'impianto di riferimento di GE (e di buona parte della produzione dickensiana) trascurando la ricchezza e varietà di influssi di cui quest'opera in particolar modo risente; in secondo luogo va sottolineato che

importanti spunti sta nel fatto che esso ci permette di cogliere il modo in cui l'ambiguità che pervade l'intera vicenda fino al suo finale sia profondamente radicata nello stesso schema narrativo che Dickens propone sin dal principio, nella posizione che destina a Pip e nell'ingannevole adozione di alcuni motivi convenzionalmente considerati comici o comunque volti ad anticipare un lieto fine.

A questo proposito, si pensi anzitutto al motivo dell'agnizione e in particolare al ruolo svolto dalla scoperta delle proprie origini da parte dell'eroina nella tradizione comica: il tema delle origini misteriose è stato, infatti, adoperato sin dal romanzo greco per portare alla luce origini più prestigiose di quelle che nel corso della narrazione si erano fatte credere e offrire ai due amanti una svolta favorevole alla loro unione. Anche in *Great Expectations* verso il finale si assiste a un disvelamento delle reali radici dell'"eroina" Estella, ma in questo caso la scoperta non si rivela funzionale a una possibile unione col protagonista come la tradizione vorrebbe, ma a un ulteriore allontanamento dei due¹⁴. O ancora, sempre a questo riguardo, si pensi al convenzionale uso dei matrimoni in successione, collocati verso il finale dell'opera, all'interno della costellazione dei personaggi più prossimi all'eroe, *topos* solitamente volto ad anticipare le nozze dello stesso protagonista: anche in *Great Expectations* assistiamo al matrimonio degli amici più fidati di Pip, quel nucleo che secondo le categorie proposte da Frye dovrebbe costituire il blocco idoneo al protagonista¹⁵. Infatti, sia Wemmick sia Joe e, infine, anche Herbert si

trattandosi di un'analisi comparata tra le sue opere, il cui comune denominatore dovrebbe essere lo schema comico, GE emerge quasi esclusivamente in negativo, per gli aspetti in cui costituisce un'eccezione rispetto a questo schema; in terzo luogo va considerato anche l'appiattimento di un concetto cardine all'interno dello schema comico, ovvero sia quello di lieto fine, qui inteso come esclusiva rivincita della nuova generazione sulla precedente (cfr. Fredric Jameson, "Fenomenologia del lieto fine", *Il romanzo. Temi. Luoghi. Eroi*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003: 183-186).

¹⁴ Un'altra suggestiva ipotesi di Frye è infatti quella che vedrebbe Dickens particolarmente restio a un'unione definitiva tra Pip ed Estella proprio per la loro condivisione della figura paterna.

¹⁵ Cfr. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* [1957], trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969: 60. La traduzione qui adottata per i termini «obstructing» e «congenial society» di cui parla Frye a proposito dei due blocchi della commedia, è quella proposta da Paola Rosa-Clot e Sandro Fratta nel capitolo sui modi narrativi comici in *Anatomia della critica*.

legano alla donna da essi scelta, generando un'ulteriore falsa attesa di un finale cui il lettore non assisterà mai.

Tuttavia, per comprendere la condizione di partenza del protagonista, può essere utile avviare quest'analisi dallo spunto di maggior interesse nello studio del critico canadese, quello relativo sia alle singolarità del blocco in opposizione alla possibile ascesa e realizzazione del protagonista, sia alla posizione dello stesso Pip nei confronti di questo nucleo sociale. Merito di Frye è stato, infatti, quello di mettere in luce la presenza di un duplice blocco antagonista: il primo di origine istituzionale, stabilito socialmente, e uno di origine criminale o antiistituzionale, rappresentato da Magwitch¹⁶.

Sebbene Frye non specifichi quale sia la reale composizione del primo insieme all'interno di *Great Expectations*, è possibile, grazie alla descrizione da lui offerta intorno alle caratteristiche che questo gruppo comunemente assume all'interno delle altre opere dickensiane, identificare nel nucleo femminile – composto da Mrs Joe, Miss Havisham e dalla stessa Estella – il blocco repressivo nei confronti di Pip. Se si esaminano queste tre figure alla luce della definizione che il critico canadese ne offre, questo nucleo risulta «parasitic and pedantic. It is parasitic in the sense of setting up false values and loyalties which destroy the freedom of all those who accept them, as well as tyrannizing over the many of those who do not»¹⁷. Nei ritratti che, seppur indirettamente, emergono di queste donne, ritroviamo pertanto questa comunanza¹⁸. Tuttavia, se l'aspetto parassitario è un tratto condiviso anche da Estella e Miss

¹⁶ Cfr. Frye 1968: 65.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Si pensi ad esempio all'ironia con cui Pip sottolinea come la sorella vada in chiesa solo «per procura» evidenziando tanto l'atteggiamento parassitario della donna quanto l'ipocrisia della sua fede religiosa (cfr. Charles Dickens, *Great Expectations*, Ed. Janice Carlisle, *Great Expectations Complete Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, Boston – New York, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996: 41: «My sister having so much to do, was going to church *vicariously*: that is to say, Joe and I were going» (corsivo mio)). O ancora nella stessa pagina, quanto dice a proposito dello zio Pumblechook «Joe's uncle, but Mrs Joe appropriated him», a sottolineare un altro aspetto della sua funzione parassitaria all'interno del nucleo familiare. (L'edizione curata da Carlisle sarà quella da cui verranno tratte le citazioni del testo dickensiano).

Havisham, in parte giustificato dalla loro posizione sociale, ciò che più di ogni altro mi porta a identificare in queste donne il reale blocco repressivo, è la tirannide che esse esercitano su Pip.

La sorella, come si vedrà meglio in seguito, non solo tormenta il marito Joe con la propria violenza e per mezzo dell'imposizione delle proprie leggi, ma riversa il massimo dispotismo sul fratello che alleva tra maltrattamenti e minacce¹⁹, come dimostra una delle prime scene che la vedono protagonista. Nell'episodio a seguire Pip, infatti, ha appena rubato da tavola del cibo per il forzato quando Joe gli si rivolge preoccupato che lui non l'abbia mangiato in un solo boccone:

If you can cough any trifle on it up, Pip, I'd recommend you to do it", said Joe, all aghast. "Manners is manners, but still your elth's your elth". By this time my sister quite desperate, so she pounced on Joe, and taking him by the two whiskers, knocked his head for a little while against the wall behind him: while I sat in the corner, looking guilty on. "Now, perhaps you'll mention what' the matter", said my sister, out of breath, "you staring great stuck pig". (GE: 31)

Il dispotismo è l'aspetto che meglio definisce anche la relazione che le altre due donne intrattengono con Pip: Miss Havisham, in particolare, da apparente benevola madrina si rivelerà essere corrispettivo negativo di Magwitch²⁰, il cui percorso nel rapporto con Pip si presenta invece inverso sotto questo fronte e non solo²¹.

¹⁹ Si pensi alla frase che Joe pronuncia nel suo primo riferimento alla moglie che è uscita alla ricerca di Pip: «"Yes Pip", said Joe,"and what's worse, she's got Tickler with her". [...] Tickler was a wax-extended piece of cane, worn smooth by collision with my tickled frame» (GE: 28).

²⁰ In merito al ruolo tirannico di queste donne cfr. Michal Peled Ginsburg, "Dickens and the Uncanny: Repression and Displacement in *Great Expectations*", Rosenberg 1999: 698-704. In particolare alle pp. 699-700 vengono messi in evidenza questi tratti e la simmetria esistente tra il personaggio di Miss Havisham e quello del forzato, soprattutto in quanto principali autori della vicenda di Pip come si avrà modo di vedere in seguito.

²¹ Sin dal suo arrivo a Satis House al ragazzo vengono rivolti solo ordini e imposizioni: «I want diversion, and I have done with men and women. Play» (GE: 72), gli dice Miss Havisham che poi riprende poco dopo con «play, play, play». A quest'iterazione tripartita con asindeto rimanda un'altra e più profonda imposizione formulata col medesimo procedimento retorico verso metà dell'opera, quasi a generare una vera e propria *climax* nella rappresentazione dell'autorità che questa donna acquisisce nel condizionare le azioni di Pip: «love her, love her, love her!» (GE: 228). Un'ulteriore suggestione proviene dalla strategia retorica che struttura la sezione in cui quest'iterazione si inserisce, ovvero quella della *simploche*, figura di parola che ben traspone quella morsa che Miss

Emblematico a tale proposito può essere il primo momento che vede ritratto questo triangolo a Satis House, ovverosia la scena del gioco delle carte tra Pip ed Estella sotto gli occhi di Miss Havisham, in cui non solo è ben rappresentato il modo in cui Pip è costretto a subire i maltrattamenti delle due donne, ma anche come l'azione repressiva della donna si riversi oltre che su Pip, sulla bambina stessa:

Miss Havisham beckoned her to come close, and took a jewel from the table, and tried its effect upon her fair young bosom and against her pretty brown hair. "Your own, one day, my dear, and you will use it well. Let me see you play cards with this boy".

"With this boy! Why, he is a common laboring-boy!"

I thought I overheard Miss Havisham answer – only it seemed so unlikely –

"Well? You can break his heart."

"What do you play, boy?" asked Estella of myself, with the greatest disdain.

"Nothing but beggar my neighbor, miss".

"Beggar him," said Miss Havisham to Estella. So we sat down to cards. (GE: 73)

È con un sottile ricatto morale che Miss Havisham attirerà nella sua trappola Pip, inizialmente indeciso sul ritornare a Satis House in quanto terrorizzato dai loro comportamenti²², ed è con un metodo analogo che fa eseguire a Estella ciò che lei desidera, con promesse di beni e gioielli che esercitano sulla bambina lo stesso fascino che lei riesce ad avere su Pip.

La definizione di Frye è determinante anche al fine di comprendere la condizione in cui si trova Pip nel corso della vicenda. Se si considera il primo dei blocchi repressivi, quello familiare, si evince con chiarezza uno degli elementi chiave della narrazione dell'autore vittoriano: la società dickensiana, a partire dallo stesso nucleo familiare, è una «self-imprisoning society»²³ il cui carattere claustrofobico è

Havisham sul piano diegetico sta stringendo intorno a Pip: il passo cui ci stiamo riferendo continua infatti con «she repeated, "Love her, love her, love her! If she favours you, love her. If she wounds you, love her. If she tears your heart to pieces – and as it gets older and stronger, it will tear deeper – love her, love her, love her!"» (*Ibidem*).

²² Quando finiscono di giocare a carte Pip dirà: «"I think I should like to go home" "And never see her gain though she is so pretty?" "I am not sure that I shouldn't like to see her again, but I should like to go home now"» (GE: 74).

²³ Frye 1968: 65.

qui rimarcato tanto da elementi materiali quanto metaforici²⁴. È, infatti, l'incontro con un forzato che avviene non lontano dalle galere a costituire il reale punto di partenza della vicenda di Pip ed è, inoltre, con l'approssimarci ai vari contesti domestici – dapprima quello familiare poi quello di Satis House – con cui il ragazzo entra in contatto che si continua a riproporre quel filo conduttore della prigionia che attraverserà l'intero romanzo, in quanto ricorrente anche lungo il corso dell'esperienza a Londra. Difatti, la prigione di Newgate è tra i luoghi più frequentati dai due referenti di Pip – gli avvocati Wemmick e Juggers – e quest'ultimo, per di più, tiene quasi in cattività una donna sottratta alle galere che gli fa da domestica, Molly, mentre Wemmick ha realizzato a Walworth un vero e proprio castello isolato dal mondo in cui, come in una fortezza, nasconde la propria vita privata da occhi indiscreti. Nella descrizione del luogo e nelle parole di Wemmick si racchiude più che mai il senso di chiusura che caratterizza la vita domestica all'interno di questo romanzo:

It think it was the smallest house I ever saw; with the queerest gothic windows (by far the greater part of them sham), and a gothic door, almost too small to get in at. "That's a real flagstaff, you see," said Wemmick, "and on Sundays I ran up a real flag. Then look here. After I have crossed the bridge, host it up – so – and cut off the communication." (GE: 199)

Senso di chiusura e inespugnabilità di quest'abitazione, dotata oltre che di un ponte levatoio anche di un cannone, confermato qualche pagina più avanti dal dialogo con Pip:

"I hope Mr. Juggers admires it?"
"Never seen it," said Wemmick. "Never heard of it. Never seen the Aged. Never heard of him. No. The office is one thing, and private life is another. When I go into the office, I leave the castle behind me, and when I come into the Castle, I

²⁴ Uno degli studi di matrice foucaultiana sulla società e il potere in quest'opera è quello di Jeremy Trampling "Prison-Bound: Dickens and Foucault", *Great Expectations: Charles Dickens*, Ed. Roger D. Sell, Basingstoke, Macmillan, 1994: 123-141. In merito al tema della famiglia anche Anny Sadrin nel saggio *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens* sottolinea il modo in cui la famiglia costituisca lo specchio di una società altrettanto claustrofobica nell'opera dello scrittore inglese (cfr. Sadrin 2010: 23).

leave the office behind me. If it's not in any way disagreeable to you, you'll oblige me by doing the same. I don't wish it professionally spoken about." (GE: 201)

Tornando invece al legame tra il contesto domestico in cui ha origine la vicenda di Pip e la funzione del blocco antagonista istituzionale, si può osservare come anche i rapporti con alcune delle persone che l'hanno cresciuto siano ben distanti dai più genuini valori familiari: non è solo la tirannide della sorella Joe a esserne il principale esempio, ma anche la presenza di due personaggi come lo zio Pumblechook e il sacrestano Wopsle che, soprattutto durante l'infanzia del protagonista, si fanno portavoce della morale repressiva della società che lo circonda, per poi divenire emblema dell'ipocrisia della stessa società²⁵. Ritorreremo in seguito sulle altre funzioni svolte da questi personaggi. Per ora ciò che risulta di particolare interesse ai fini di questa prima presentazione delle unità narrative in cui si raccolgono gli agenti che gravitano intorno a Pip, è mettere in evidenza un'altra conseguenza che scaturisce da questo *status* di partenza.

Anche *Great Expectations*, come molte opere precedenti dell'autore, ruota intorno al raggiungimento di un'identità sociale per il protagonista, fine per il quale una chiave d'accesso è solitamente rappresentata dalla famiglia, o dal gruppo più prossimo a essa. Il fatto che in *Great Expectations* alle convenzionali figure familiari ne siano state accostate alcune più inusuali (quelle del padre putativo o della pseudomadrina Miss Havisham) e che tutte queste figure appartengano ai due blocchi repressivi della narrazione, diviene uno dei fattori determinanti per l'immobilità sociale del protagonista e per l'impossibilità della sua ascesa: Abel

²⁵ Si pensi al contrasto evidenziato da Pip nel rimarcare i due differenti atteggiamenti dello zio Pumblechook tra il primo incontro con lui («N.B. *I was not allowed to call him uncle, under the severest penalties*» (GE: 42)) e le numerose cortesie riservategli dallo stesso zio alla notizia della sua fortuna: «But my dear young friend, said Mr. Pumblechook, you must be hungry, you must be exhausted. Be seated. Here is a chicken had round from the Boar, here is a tongue had round from the Boar, here's one or two little things had round from the Boar, that I hope you may not despise. But do I," said Mr. Pumblechook, getting up again the moment after he had sat down, "see afore me, him as I ever sported with in his times of happy infancy? And may I – *may I* –?" This "*May I*", meant might he shake hands? I consented, and he was fervent, and then sat down again» (GE: 154).

Magwitch, proprio per la sua origine antiistituzionale e la sua appartenenza al gruppo repressivo – vista la non riconoscibilità legale delle sue azioni verso Pip – costituisce un'ulteriore causa del suo stallo.

Un altro motivo che incide su questa condizione di stasi sul piano dell'affermazione sociale è dato, come in parte si è accennato, dalla presenza di altri due agenti del blocco antagonista: Miss Havisham ed Estella. La casa-prigione che fa da sfondo alla realizzazione di questo triangolo è simbolo di quel desiderio che intrappolerà Pip nel suo intento di raggiungere lo *status* di gentiluomo. Dopo l'incontro con Estella per Pip non sarà più possibile cogliere la reale evoluzione dei fatti e il loro significato e, come in un incantesimo, vivrà in una condizione di *impasse* fino al palesarsi dei reali piani scritti per lui²⁶.

Come accennato inizialmente, un'altra eccezione per cui *Great Expectations* costituisce un'infrazione rispetto allo schema atteso è rappresentata dal carattere ambiguo dei personaggi all'interno del blocco repressivo, oltre che dalla posizione non nettamente definibile dello stesso protagonista nei confronti dei propri osteggiatori²⁷. Questa prima constatazione richiede alcune precisazioni e implica una serie di conseguenze significative nella lettura dell'opera.

Dal punto di vista dell'ambiguità e di una potenziale mobilità dei personaggi tra i due blocchi si potrebbe dire che *Great Expectations* sia definibile come un intrecciarsi di storie di colpa e redenzione: Pip, Miss Havisham, Estella, Mrs. Joe e Magwitch ne sono l'esempio. Senza entrare nel merito delle numerose letture di

²⁶ È lo stesso Michal Peled Ginsburg ad aver proposto una lettura dei motivi fiabeschi che caratterizzano questo nucleo narrativo (cfr. Peled Ginsburg 1999). Un'approfondita lettura di GE da una prospettiva fiabesca è stata offerta anche da Harry Stone, *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*, Basingstoke, Macmillan, 1979, dove viene rimarcato l'uso rovesciato dei convenzionali motivi quali quello della fortuna ricevuta, della madrina benevola, del rapporto tra la principessa e l'eroe (qui rappresentati in modo del tutto inatteso da Joe e Biddy piuttosto che dai reali protagonisti), insieme all'importanza di certi rituali che mettono in luce la funzione simbolica della gestualità in quest'opera. A portare alle estreme conseguenze questo discorso intorno a una lettura fiabesca rovesciata è stato infine Jerome Meckier con il saggio *Dickens's Great Expectations: Misnar's Pavilion Versus Cinderella*, Lexington, Kentucky UP, 2002, in cui illustra come quest'opera sia leggibile come una parodia dello schema narrativo che informava la fiaba di *Cenerentola*.

²⁷ Come sottolinea Frye, «the one striking exception is Pip, whose detachment from the false standards of the obstructing group forms the main theme of *Great Expectations*» (Frye 1968: 71).

stampo psicoanalitico sorte intorno al tema della colpa del protagonista²⁸, è necessario mettere in evidenza come gli incontri con Magwitch e con Miss Havisham costituiscano gli episodi da cui il tema della colpa trae origine nella vicenda di Pip. Non solo le numerose infrazioni di cui lo stesso protagonista si fa responsabile per assecondare il galeotto costituiscono un punto di partenza per questo filone tematico, ma anche ciò che da quegli atti consegue: è lo stesso ceppo da cui Magwitch si è liberato dopo l'evasione, grazie alla lima procuratagli da Pip, a costituire lo strumento con cui Orlick ferirà Mrs Joe, implicando una partecipazione, seppur indiretta, di Pip nel suo gesto²⁹. In seguito anche l'incontro con Estella e Miss Havisham si farà portatore di una nuova colpa per il giovane protagonista: la vergogna per le proprie origini e l'ingratitude verso chi lo ha cresciuto sfociano nel rinnegamento della propria identità e della propria "famiglia". Sarà questo il peccato maggiore di cui Pip si macchierà per tutto il corso della vicenda, non solo nei confronti di Joe, ma anche al momento della scoperta del reale donatore presente dietro la sua fortuna. I pensieri che attraversano la mente del ragazzo davanti alla notizia costituiscono una replica di quanto provato nei confronti di Joe poco prima della sua visita nella nuova casa londinese:

Let me confess exactly, with what feeling I looked forward to Joe's coming. Not with pleasure, though I was bound to him to so many ties; no; with considerable disturbance, some mortification, and a keen sense of incongruity. If I could have kept him away by paying money, I certainly would have paid money. [...] So, throughout life, our worst weaknesses and meannesses are usually committed for the sake of the people whom we most despise. (GE: 209)³⁰

²⁸ Si ricordino, tra gli altri, i contributi di Dorothy Van Ghent, Julian Moynahan, Peter Brooks, che proprio dal tema della colpa di Pip avviano la loro analisi (i saggi si trovano tutti raccolti in Rosenberg 1999).

²⁹ Cfr. GE: 126. Alla scoperta dell'oggetto Pip dichiara: «It was terrible to think that I had provided the weapon, however undesignedly, but I could hardly thing otherwise».

³⁰ Va specificato, ai fini di una piena comprensione delle riflessioni a seguire, che l'ultima frase si riferisce alla vergogna provata davanti alla possibilità che Drummle incontri Joe. Si tenga presente, inoltre, il valore emblematico di questa frase per comprendere l'origine di buona parte degli errori di Pip come a breve andremo a osservare.

Nothing was needed but this; the wretched man, after loading wretched me with his gold and silver chains for years, had risked his life to come to me, and held it there in my keeping! If I had loved him instead of abhorring him; if I had been attracted to him by the strongest admiration and affection, instead of shrinking from him with the strongest repugnance; it would have been better, for his preservation would then have naturally and tenderly addressed my heart. (GE: 300)

Questi due passi – particolarmente significativi come tappe di quello «snob's progress»³¹ che costituisce l'asse centrale di *Great Expectations* e fondamentali nella manifestazione di quell'effetto deleterio del denaro di cui la produzione dickensiana è piena – rappresentano un'ulteriore prova di quanto abbiamo letto nelle parole di Frye: Pip, infatti, costituisce un'eccezione rispetto agli eroi suoi predecessori proprio per quell'iniziale avvicinamento al modello e ai valori del gruppo ostruente da cui solo gradualmente sarà in grado di distanziarsi. Sarà, infatti, solo in seguito alla presa di coscienza della propria colpa e al ritorno a una purezza di sentimenti verso i "due padri" che Pip potrà in parte redimersi³².

Anche nel caso di Miss Havisham si assiste a un percorso analogo seppur meno articolato a riprova della mobilità di queste figure e della loro non univoca collocazione all'interno di uno solo dei due blocchi. La colpa di cui si è macchiata nel manipolare le esistenze dei due ragazzi, Estella e Pip, condurrà la donna a una, seppur tarda, richiesta di perdono nei confronti di Pip³³. Un segno del suo desiderio di redenzione accarezzato negli ultimi mesi di vita giunge, inoltre, postumo con il suo testamento: l'inattesa scelta di lasciare una cospicua quantità di beni ai cugini

³¹ Humphrey House, "George Bernard Shaw on *Great Expectations*", Rosenberg 1999: 644.

³² Ben nota è la lettura edipica di questo rapporto che Pip intrattiene con le due figure paterne, presente nelle soprammenzionate analisi di stampo psicoanalitico e ripresa anche da Sadrin che mette in luce come il ruolo di Pip nel corso della narrazione muti da quello di un novello Telemaco, inizialmente privato della figura paterna – che, a sua volta, come Ulisse è costretto lontano da casa in terra straniera – a quello del patricida Edipo (cfr. Sadrin 2010: 148-151).

³³ Queste le parole che Miss Havisham rivolge a Pip quando assume consapevolezza degli orrori commessi nelle loro vite: «"Until you spoke to her the other day, and until I saw in you a looking-glass that showed me what I once felt myself, I did not know what I had done. What I have done! What I have done!" and so again, Twenty, fifty times over, What had she done!» (GE: 365) e questa la descrizione del momento in cui, dopo il rogo, gli chiede un'ultima volta perdono: «At about six o'clock of the morning, therefore, I leaned over her and touched her lips with mine, just as they said, not stopping for being touched, "take the pencil and write under my name, 'I forgive her'"» (GE: 369).

ingiuriati in vita, rappresenta, infatti, un'ultima richiesta di perdono da parte della donna.

Anche Estella, dopo il contrappasso subito attraverso gli abusi di Drummle, cercherà la comprensione di Pip nell'incontro finale a Satis House³⁴, così come anche Mrs Joe, espiate le sue colpe per mano di Orlick, dedicando le sue ultime parole ai due uomini su cui ha esercitato un potere dispotico per lungo tempo, sembra proferire una richiesta di perdono. Questa la descrizione che il marito Joe offre dei suoi ultimi istanti di vita:

[She] said quite painingly, 'Joe'. As she had never said any word for a long while, I ran and fetched in Mr. Gargery from the forge. [...] and so she presently said 'Joe' again, and once 'Pardon', and once 'Pip'. And so she never lifted her head upon any more, and it was just an hour later when we lay it down on her own bed, because we found she was gone". (GE: 266)

Il tema della colpa e della punizione caratterizza anche la vicenda di Magwitch. Il forzato vive il suo purgatorio terreno presso le colonie, una destinazione che, come altri motivi evidenziati in quest'opera, sembra rivestire un ruolo ambiguo se letto sullo sfondo della precedente produzione dickensiana: luogo utopico per antonomasia, emblema dell'arricchimento facile soprattutto nella prima produzione dell'autore vittoriano, il viaggio nelle colonie costituiva, infatti, l'anticamera di un ritorno volto al lieto fine³⁵. Nel caso di Magwitch l'Australia si conferma essere la meta in cui ricchezza e agi possono divenire accessibili anche per coloro che l'Inghilterra ha lasciato ai margini ed è così che l'esperienza nelle colonie diviene momento di redenzione per l'ex forzato che, in segno di gratitudine, cerca di cancellare i mali commessi destinando i propri beni a Pip. Tuttavia, anche lui, come

³⁴ Si ricordino le ultime affermazioni di Estella prima della fine del romanzo: «"I have often thought of you," said Estella [...] "Of late, very often. There was a long hard time when I kept far from me, the remembrance of what I had thrown away when I was quite ignorant of its worth. But, since my duty has not been incompatible with the admission of that remembrance, I have given it a place in my heart. [...] I have been bent and broken, but – I hope – into a better shape» (GE: 439).

³⁵ Emblematico a questo proposito l'esempio del personaggio di Micawber in *David Copperfield*. Per un approfondimento del tema delle colonie nell'opera di Dickens si veda Grace Moore, *Dickens and Empire. Discourses of Class, Race and Colonialism in the Works of Charles Dickens*, Aldershot, Ashgate, 2004 (per il tema della deportazione si vedano in particolare le pp. 7-17).

gli altri personaggi del gruppo repressivo, solo in parte riceverà la grazia per il suo tardo pentimento e non riuscirà a coronare pienamente il progetto agognato³⁶.

I.3 I motivi della lettura e della scrittura

Si è visto sino a questo momento come l'impossibilità di un'ascesa per Pip sia determinata dall'ambiguità dei personaggi appartenenti al blocco "repressivo" che, mettendo in crisi la convenzionale posizione del protagonista nei loro confronti, ne determinano la condizione di stallo per buona parte dell'opera. La presenza di elementi appartenenti a questo blocco nel suo nucleo familiare, unita all'iniziale isolamento e alla morale repressiva di quegli agenti usualmente alleati al personaggio principale nella sua ascesa, completano inoltre il quadro delle principali motivazioni per cui le speranze di Pip risultano destinate a infrangersi.

Avviare l'analisi da queste considerazioni in merito alla posizione ambigua di Pip – per buona parte della vicenda sbilanciata a favore del gruppo repressivo – e dalla condizione di isolamento in cui si trova sin dall'inizio della narrazione, stretto nella morsa di due blocchi ostili, ci permette di mettere in evidenza un'ulteriore e centrale ragione della condizione di immobilità del protagonista: questa sorta di imprigionamento in cui cade il ragazzo, soprattutto in seguito all'incontro con Estella e Miss Havisham, le false speranze e i falsi valori che da quel momento in poi alimenteranno le sue scelte, ci consentono, infatti, di rilevare l'insieme di misletture della propria storia che stanno alla base della condizione del protagonista. È lo stesso Dickens a mettere in guardia i suoi lettori sin dalle prime pagine in merito alla scarsa attendibilità di questa voce narrante evidenziandone i limiti, compresa la sua incapacità di decodifica della realtà che lo circonda. Quel dialogo con i morti che il bambino intrattiene nell'*incipit* dell'opera sulle pietre tombali dei genitori svolge

³⁶ Un ultimo esempio assai significativo della realizzazione di questi *shifty characters* nella narrazione di GE è rappresentato da Wemmick anche per la sua appartenenza al blocco più idoneo al protagonista: quello che Jaggers definisce «the most cunning impostor in all London» (GE: 377), espia quotidianamente le sue colpe a Walworth attraverso le cure dedicate all'anziano genitore e, soprattutto nella terza parte dell'opera, attraverso l'aiuto offerto a Pip.

indubbiamente un ruolo chiave sia al fine di illuminare lo stato originario del protagonista sia al fine di anticipare ciò di cui solo nel finale Pip acquisirà consapevolezza.

My father's family name being Pirrip, and my christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip. I give Pirrip as my father's family name, on the authority of his tombstone and my sister – Mrs. Joe Gargery, who married the blacksmith. (GE: 23)

Un secondo battesimo è l'atto di apertura di questa narrazione. Tuttavia, come suggerisce Sadrin, per mezzo di questa fusione del cognome e del nome del padre, assistiamo non solo a una nascita postuma di Pip e a un potenziale atto di riscrittura della propria identità che scavalca l'autorità paterna³⁷, ma soprattutto, ciò che per mezzo di questo gesto il lettore può appurare, è sin dal principio un insormontabile limite linguistico del protagonista³⁸. Il futuro scrittore, che si accinge a narrare la propria storia, avvia dalla confessione di questa mancanza il proprio racconto: da questo momento in poi i motivi del linguaggio, della scrittura e della lettura vanno infatti a intessere una fitta trama di richiami indispensabile a una piena comprensione dell'opera³⁹.

³⁷ Cfr. Sadrin 2010: 95-97.

³⁸ Il fatto che sia l'incapacità di una corretta pronuncia a determinare la scelta di questo monosillabo dimostra anche l'assenza di una reale intenzionalità alla base di questo gesto di "riscrittura" della propria identità. (Cfr. Eichi Hara, "Stories Present and Absent in *Great Expectations*", Sell 1994: 145: «the novel's opening scene, in which he is a being poised in the space of ontogenetic ambiguity with an insignificant monosyllable for a name»).

³⁹ La vasta tematizzazione della scrittura e della lettura trova nell'esordio davanti alle pietre tombali dei genitori la prima tappa del percorso di formazione di Pip come lettore e scrittore: particolare attenzione viene, infatti, riservata dall'autore alle varie fasi del percorso di Pip (e in minor misura di Joe) dapprima con le lezioni presso la scuola del villaggio, poi con Biddy e, infine, con il signor Pocket, a conferma di quanto peso rivesta il tema nella semantica di quest'opera. L'acquisizione di queste competenze ricopre una duplice valenza nel romanzo sia a livello metaforico, di cui si è accennato, sia in funzione del più ampio tema della formazione di Pip come *gentleman*. A dimostrare come l'educazione e il pieno controllo sulla parola siano strumenti indispensabili per l'affermazione dell'individuo nella società dickensiana, è anche un altro nucleo di personaggi antitetici: quello generato dallo scontro tra Magwitch e Compeyson. Anche Magwitch perde nella lotta per la sopravvivenza contro Compeyson a causa della sua ingenuità e non è un caso che non appena il forzato inizia a raccontare la propria storia sottolinei sia la propria mancanza di istruzione, e i numerosi sforzi fatti per acquisirne una (che rendono lampante un parallelo con Pip), sia che il suo

L'atto di lettura di Pip di fronte alle tombe dei suoi genitori fa di queste pagine introduttive una sorta di libro della Genesi: alla ricerca delle proprie origini, determinanti nella definizione dell'identità del personaggio, Pip sembra andare alla ricerca di una figura di riferimento. È il silenzio delle autorità genitoriali, qui rappresentata dall'immobilità delle pietre tombali, a costringere Pip al primo atto di interpretazione della loro identità attraverso la lettura delle lapidi e a dimostrare come, proprio la stessa assenza di riferimenti che emergeva nella ripetizione distorta del nome del padre, emerga anche nell'interpretazione fallace della loro identità:

As I never saw my father or my mother, and never saw any likeness of either of them (for their days were long before the days of photographs), my first fancies regarding what they were like, were unreasonably derived from their tombstone. [...] From the character and turn of the inscription, "*Also Georgiana Wife of the Above*", I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly. (GE: 23)

L'ironia con la quale la voce narrante ormai adulta filtra quanto la sua mente infantile aveva considerato la corretta interpretazione, costituisce un'anticipazione di ciò che da quel momento in poi il protagonista esperirà nel corso della propria esistenza: l'assenza di autorità di riferimento, la mancata acquisizione delle abilità linguistiche e di decodifica da parte di questo narratore, costituiranno il germe di quella lettura falsata del *plot* che altre *auctoritates* scriveranno per lui⁴⁰.

L'*incipit* è infatti anche il luogo testuale che ci suggerisce dove si collochi il vero esordio dell'intreccio: sarà l'irruzione del forzato a costituire il reale punto di partenza nella storia del bambino e le parole scelte dall'autore a introdurre l'arrivo di Magwitch ce ne offrono conferma. Poco prima di quel momento, infatti, Pip osserva: «My first most vivid and broad impression of the identity of things, seems to me to

nemico «had been to public boarding-school and *had learning*. He *was a smooth one to talk*, and was a dab at the ways of gentlefolks» (GE: 320. Corsivo mio).

⁴⁰ Un altro aspetto di particolare interesse che emerge alla luce della duplice funzione di Magwitch come padre putativo di Pip e reale *auctoritas* nella scrittura della sua storia, è stato evidenziato da Eichi Hara che ha illustrato come in GE a partire dall'*incipit* «the double meaning of author as father and writer as well as the pure textuality of Pip's existence come to the fore» (Id. 1994: 145).

have been gained on a memorable raw afternoon towards evening»⁴¹, a dimostrazione di come in *Great Expectations* *fabula* e intreccio trovino in quest'incontro la loro genesi, sebbene lo stesso protagonista – e i suoi lettori con lui – ne prenda consapevolezza solo verso il finale dell'opera, al momento della rivelazione del benefattore.

Se anche Pip, «like all writers, it is as a reader that [...] [he] begins his career»⁴², non solo dimostra dall'interpretazione distorta dell'identità dei genitori la propria incapacità di lettura, ma in stretta dipendenza con questa incapacità, si rivelerà impreparato a farsi autore della propria storia. Che il suo percorso di ascesa avvenga per volontà e grazie all'operato di Magwitch e che le illusioni cullate per anni siano frutto di un piano pensato da Miss Havisham, confermano come la vicenda di Pip costituisca un soggetto scritto da altri⁴³.

L'ambiguità della sua storia e di coloro che lo circondano, la molteplicità di prospettive che emergono nell'interpretazione dei fatti di cui questa voce narrante rende partecipi i suoi lettori, il carattere duplice e sfuggente del ruolo di questi personaggi nel corso della narrazione, ci conduce a quello che è probabilmente uno dei fattori di maggior fascino del romanzo: *Great Expectations* si fa per certi versi il romanzo delle storie che si biforcano, dei possibili narrativi accennati e non narrati⁴⁴. L'ambiguità delle azioni messe in scena si evince forse più chiaramente se si parte dalla diffusa doppiezza dei singoli personaggi che entrano in gioco e dalle simmetrie che spesso legano gli stessi agenti tra loro. L'interesse di Dickens per il mistero, per le dicotomie tra vita pubblica e vita privata dei suoi personaggi, emergono con chiarezza nella realizzazione di figure come Wemmick, o ancor di più con Jaggers, che di una vita privata risulta essere totalmente privo e di cui non ci viene rivelato

⁴¹ GE: 24.

⁴² Sadrin 2010: 97.

⁴³ A riprova di come Pip venga ridotto a semplice marionetta in mani altrui, si vedano le sue parole in uno dei primi incontri con Estella a Londra: «Her reverting this tone as if our association were forced upon us as we were mere puppets, gave me pain» (GE: 253).

⁴⁴ Tra gli scritti che dedicano una particolare attenzione a quest'aspetto dell'opera si vedano i lavori di Frye 1968; Peter Brooks, "Repetition, Repression, and Return: The Plotting of *Great Expectations*", Rosenberg 1999: 679-689; Hara 1994.

altro se non ciò che è inerente al pubblico, a conferma dell'integrità e inespugnabilità della sua mente. Lo stesso si può dire per personaggi come Miss Havisham, dal passato misterioso, o come Magwitch, a cui solo per pochi momenti viene conferita un'autorità narrativa, e quasi totalmente per Molly ed Estella, i due personaggi silenti di questa storia, per i quali solo un vero e proprio lavoro d'indagine porterà alla luce i frammenti di un passato sepolto⁴⁵.

Al contempo, seppur in maniera più velata, sono i numerosi punti di contatto e le simmetrie che si generano tra le figure di quest'intreccio a lasciar emergere tra le righe alcuni possibili narrativi: un tratto accomunante buona parte dei personaggi è l'assenza di un'identità sociale che, come si è già accennato, risulta determinata dalla famiglia durante l'infanzia, e dal matrimonio – soprattutto per le donne – nell'età adulta⁴⁶. La similarità di origini di molti di questi personaggi, sulla base della logica deterministica dell'*unicuique suum* che informa l'opera dickensiana, permette infatti di tracciare alcuni parallelismi tra queste figure, suggerendo per loro un comune destino.

Il racconto di Joe sulle angherie subite in famiglia durante l'infanzia crea un inevitabile parallelismo con le violenze che Pip patisce per mano della sorella. La sezione in cui si colloca questo racconto è emblematica per leggervi uno dei possibili narrativi cui Pip farà di tutto per sottrarsi:

Well Pip [...] I'll tell you. My father, Pip, he were given to drink, and when he were overtook with drink, he hammered away my mother, most onmerciful. It

⁴⁵ L'interesse per l'occulto sta all'origine di altri due filoni particolarmente influenti sulla produzione dickensiana, quali le *detective stories* e il gotico. A questo proposito, una prospettiva d'analisi di grande interesse sotto cui leggere le riscritture di GE potrebbe essere quella rivolta ai generi letterari ripresi all'interno di queste opere. Il carattere composito dell'ipotesto, in cui affiorano schemi e motivi derivanti da un ampio repertorio di generi accanto a quelli appena menzionati – quali la fiaba, il romanzo di formazione, il romanzo di maniera, il melodramma, il *sensation novel* e altri ancora da cui Dickens attinge a piene mani – può essere un ottimo punto di partenza per esaminare le metamorfosi e l'influsso di questi generi nelle opere che in risposta a questo romanzo sono state prodotte.

⁴⁶ La conferma di quest'ultima affermazione giunge dal fatto che la sorella di Pip con il matrimonio ha perso il primario contrassegno distintivo della sua identità che è il nome, acquisendo quello del marito Joe. Solo verso il finale, dalle parole di Pumblechook, apprendiamo che il suo nome è il medesimo della madre: Georgiana.

were a'most the only hammering he did, indeed, 'xpecting at myself. And he hammered at me with wigour only to be equalled by the wigour with which he didn't hammer at his anwil. (GE: 61)

A questo punto della narrazione, la sorte del protagonista sembra essere quella di crescere subordinato a un familiare iracondo e, come anche Joe aveva fatto prima di lui, proseguire in quella professione cui era predestinato da chi lo aveva allevato. È questo primo ipotetico destino che Pip cerca di eludere nella parte iniziale della sua storia, timoroso di vedere la propria vicenda legata indissolubilmente a quella della fucina di Joe⁴⁷.

Dalle prime pagine, tuttavia, un altro potenziale destino si prospetta per Pip dall'incontro con il forzato e dalle parole della sorella Joe: Magwitch, infatti, è cresciuto come un orfano anche lui, senza fissa dimora e senza riferimenti, è stato vittima di ingiustizie e inganni da parte di Compeyson che, più astuto di lui, lo ha sfruttato ai propri fini, esattamente come le pagine iniziali sembrano suggerire in riferimento a Pip, vista la sua completa sottomissione a Magwitch. La complicità che il ragazzo è costretto a offrire al forzato, infatti, emerge sotto una nuova luce davanti alle parole della sorella Joe, che sottolinea come solo grazie a lei Pip non sia cresciuto come tutti gli altri orfani o sia addirittura sopravvissuto⁴⁸ nonostante la perdita dei suoi genitori. Il reiterato senso di colpa per i furti compiuti in casa e nella fucina, il costante rimando alla minaccia della sorella di finire anche lui nelle galere è uno dei tratti principali di questa storia non scritta per il piccolo Pip⁴⁹. Si pensi

⁴⁷ Sarà soprattutto in seguito che la storia di Pip confermerà la presenza di un parallelismo con quella di Joe dal momento che anche lui sarà costretto a sottostare al sadismo dell'amata Estella come al fabbro accade con la moglie. Si tenga presente inoltre che GE è caratterizzato da un diffuso rovesciamento dei tratti fisionomici e caratteriali tra uomini e donne come illustra anche Anna Enrichetta Soccio nel suo saggio "*The (im)perfect ladies. Modelli di femminilità di Great Expectations*", *Great Expectations. Nel laboratorio di Charles Dickens*, Ed. Francesco Marroni, Roma, Aracne, 2006: 113-124. Oggetto di questa analisi sono infatti, il personaggio di Mrs Joe, Miss Havisham e Miss Skiffins, la donna che sposerà Wemmick. Per uno studio più approfondito dell'utilizzo non convenzionale che Dickens propone anche dei tratti legati al *gender*, si veda Holly Furneaux, *Queer Dickens. Erotics, Families, Masculinities*, Oxford, Oxford UP, 2010.

⁴⁸ Cfr. GE: 29: «If it warn't for me you'd have been to the churchyard long ago, and stayed there».

⁴⁹ Alcuni degli aspetti che sembrano anticipare un legame di Pip al *milieu* criminale sono stati analizzati da Moynahan che ne mette in luce i punti di contatto prima con Magwitch poi con Orlick.

all'intimidazione rivoltagli dalla sorella quando, sentendo i cannoni delle galere, cerca di capire cosa siano e a cosa servano:

“Answer him one question, and he'll ask you a dozen directly. Hulks are prison-ships, right 'cross th' meshes.” We always used that name for marshes, in our country. “I wonder who's put in prison-ships, and why they're put there?” Said I, in a general way, and with quiet desperation. It was too much for Mrs. Joe, who immediately rose. “I tell you what, young fellow,” said she, “I didn't bring you up by hand to badger people lives out. It would be blame to me, and not praise, if I had. People are put in the Hulks because they murder, and because they rob, and forge, and do all sorts of bad; and they always begin by asking questions. Now, you get along to bed!” (GE: 33-34)

Nonostante l'ironia volta a filtrare la minaccia sottesa alle parole di Mrs Gargery, questo passo è la riprova di come il destino di Pip venga da subito associato al mondo criminale, sin dalle prime notizie che il ragazzo ne riceve.

Tra gli altri possibili narrativi che si intersecano con la storia del protagonista, ricordiamo come le due maggiori artefici della nascita di un nuovo potenziale destino per Pip siano, infine, Estella e Miss Havisham che segnano l'accesso – seppur parziale – del ragazzo a una nuova realtà sociale e non solo: come si è già dimostrato, dal momento del loro incontro Pip spera in un destino fiabesco in cui alla fine l'eroe può liberare la principessa dal castello incantato e sposarla, altro filone che la vera storia di *Great Expectations* elude, riservando ai due personaggi, giunti ormai all'età adulta, un destino che lascia trasparire più un intento parodico verso qualsiasi finale da fiaba⁵⁰.

Anche la narrazione della vicenda di Estella porta con sé l'intrecciarsi di numerosi *possibilia* agli occhi del lettore: sin dal momento della sua adozione da parte di Miss Havisham anche lei, come Pip, ha represso insieme alle proprie origini uno dei possibili *plot* che la sua storia avrebbe potuto seguire e che emerge con forza

Con quest'ultimo in particolare si istituisce un sottile parallelo, visto anche il loro avvicinamento alle medesime persone e agli stessi ambienti: Joe, Bidly, Satis House e, infine, i due forzati (cfr. Julian Moynahan, “The Hero's Guilt: The Case of *Great Expectations*”, Rosenberg 1999: 657-658).

⁵⁰ A questa lettura del finale, come si vedrà meglio in seguito, ha dedicato particolare attenzione Jerome Meckier nel saggio “*Great Expectations: A Defense of a Second Ending*”, *Studies in the Novel*, XXV (1993): 28-58.

soprattutto dalle parole di Jaggers al capitolo LI, quando Pip scopre la reale origine della ragazza. Parlando di ciò che lui ha fatto per Estella da bambina, l'avvocato dice:

Put the case that he lived in an atmosphere of evil, and that all he saw of children, was, their being generated in great numbers for certain destruction. Put the case that often saw children solemnly tried at a criminal bar, where they held up to be seen; put the case that he habitually knew of their being imprisoned, whipped, transported, neglected, cast out, qualified in all ways for the hangman, and growing up to be hanged. Put the case that pretty nigh in all the children he saw in his daily business life, he had the reason to look upon as so much spawn, to develop into the fish that were to come to his net – to be prosecuted, defended, forsworn, made orphans, be-devilled some-how. (GE: 377)

La scelta retorica della formula ipotetica adoperata anaforicamente alimenta l'emergere di una nuova potenziale storia della ragazza e dei suoi veri familiari anche in vista della possibilità di portare alla luce quel destino inespresso nel suo presente:

Put the case that the child grew up and was married for money. [...] That the secret was still a secret, except that you had got wind of it. Put that the last case to yourself very carefully. [...] For whose sake would you reveal the secret? For the father's? I think he would not be much the better for the mother. For the mother's? I think that if she had done such a deed she would be safer where she was. For the daughter's? I think it would hardly serve her, to establish her parentage for the information of her husband, and to drag her back to disgrace, after an escape of twenty years, pretty secure to last for life. (GE: 378)

L'ipotesi che si prospetta tra le righe nelle ultime parole di Jaggers è che Estella possa essere ripudiata da parte dell'attuale marito che l'ha sposata per la dote, e che ad attenderla sia la medesima sorte della madre, soprattutto perché anche Pip ha perso tutti i suoi beni.

Tra le varie storie fantasma non è minore il numero di spunti che la narrazione dickensiana offre anche in merito al personaggio di Magwitch che, divenuto ricco in una lontana colonia, può decidere se sottostare alla legge britannica, e vivere nel benessere che si è procurato con la sua nuova vita, o infrangere la legge che gli impedisce di andare e incontrare il suo protetto. E anche dopo aver scelto questa

seconda opportunità, due ulteriori ipotesi si delineano agli occhi del lettore, soprattutto alla luce della tipica funzione del viaggio presso le colonie già messa in evidenza: ricongiungersi al figlio putativo e fuggire con lui o subire la vendetta per un atto commesso tanti anni addietro⁵¹.

Un'analisi dell'ampia tematizzazione del potere della parola e del suo operare all'interno di questo romanzo, infine, non può non tener conto del ruolo performativo che alcuni intertesti rivestono all'interno di *Great Expectations*. Due personaggi in particolar modo diverranno il tramite attraverso cui nuove storie, tratte da un patrimonio letterario ampiamente noto, intervengono a gettare luce sulla vicenda di Pip⁵². Si tratta dei personaggi di Wopsle – il sacrestano con una forte passione per il teatro, cui infine deciderà di dedicarsi completamente – e lo zio Pumblechook. Sono loro i due personaggi che in qualche modo intessono la trama intertestuale volta ad anticipare, o talvolta a illuminare, la storia del protagonista. Emblematico il riferimento alla parabola del figliol prodigo, a proposito dell'ingratitude dei giovani, da parte di Pumblechook⁵³. Questo, infatti, l'intertesto che andrà a informare l'intera storia di Pip e che, con questa menzione nei capitoli iniziali, si volge ad anticipare la sua futura colpa nei confronti del fedele Joe.

O ancora si pensi all'esibizione di Wopsle su *The London Merchant* di George Lillo, la storia del ragazzo che si macchia dell'omicidio del proprio zio e con cui Pip

⁵¹ Uno dei tratti formali che coniuga con efficacia quest'interesse di Dickens per la doppiezza dei suoi personaggi e per la molteplicità dei loro destini è rappresentato in GE dall'utilizzo dei nomi: la seconda storia di Magwitch, quella a lieto fine, è la storia di Provis; nel caso di Pip la vicenda fiabesca è quella di Handel, mentre quella del piccolo delinquente destinata alle galere sarebbe quella contrassegnata dagli appellativi che il forzato o la sorella gli attribuiscono dal momento che solo Joe si rivolge a lui chiamandolo per nome (tra le denominazioni attribuitigli da Magwitch leggiamo «little devil» (GE: 24), «young dog» (GE: 25); a seguire la sorella con «young monkey» (GE: 29) e, infine Estella con «coarse monster» e «little wretch» (GE: 92)). Quest'importanza è sottolineata anche dalle parole di Pip quando, al colmo delle sue illusioni nota: «It was the first time she had ever called me by my name. Of course she did so, purposely, and knew that I should treasure it up» (GE: 255).

⁵² Si tenga presente come anche questa trama intertestuale che si crea intorno a GE contribuisca, come si vedrà, alla realizzazione di nuovi possibili narrativi che la reale narrazione scarta ma che il lettore può intravedere tra le righe di quest'opera.

⁵³ Cfr. GE: 44: «Look at the pork! [...] Swine were the companions of the prodigal. The gluttony of Swine is put before us, as an example to the young».

si identifica al punto di sentirsi «positively apologetic»⁵⁴, oltre ai numerosi avvertimenti rivolti da Wopsle allo stesso Pip come se proprio lui fosse il diretto responsabile della vicenda narrata⁵⁵. In qualche modo la storia di *The London Merchant*, come gli altri innesti presenti in *Great Expectations*, ha la funzione non solo di anticipare quella colpa di cui Pip si macchierà nei confronti della famiglia, cui si è già fatto cenno, ma anche di introdurci nel sistema deontico e assiologico in cui l'esperienza di Pip si colloca. La vicenda dell'apprendista George Barnwell illustra infatti una concezione dicotomica della società strettamente connessa a quella delineata da Hogarth nella serie *Industry and Idleness* che ha esercitato un grande influsso su Dickens. Come *Great Expectations*, infatti, l'opera di Lillo pone in contrapposizione la storia di due apprendisti: quello industrioso, che con il lavoro e il sacrificio riuscirà a conquistarsi la fiducia del capo e a sposarne la figlia, e quello pigro, che invece frequenta cattive compagnie, si innamora di una prostituta e cerca di realizzare ciò che desidera attraverso il furto e l'omicidio dello zio. La contrapposizione cui assistiamo nell'opera dickensiana tra Pip e Orlick⁵⁶ presso la fucina di Joe suggerisce con forza non solo come il protagonista, dopo aver ottenuto un'enorme fortuna senza alcuno sforzo fosse destinato a non divenire mai uno degli "eroi" dickensiani, ma soprattutto come uno dei possibili narrativi che Pip avrebbe rifiutato – a giudicare dall'accentuata competizione di Orlick nei suoi confronti –

⁵⁴ GE: 123.

⁵⁵ Gli avvertimenti finali come «Take warning, boy, take warning!» (GE: 123) oltre a fare eco alle parole di Pumblechook in merito alla storia del figliol prodigo, testimoniano come questi personaggi si facciano portavoce di una concezione pedagogica della letteratura che fa chiaro riferimento a un altro filone di particolare peso nella produzione dickensiana quale quello dei racconti morali (cfr. Hara 1994: 155).

⁵⁶ Orlick è uno dei personaggi secondari che si lega alla prima parte della storia ma riapparirà in diverse occasioni: è un ragazzo che Joe ha assunto come aiutante nella fucina e vive in competizione con Pip sia sul piano lavorativo, perché ritiene che Pip sia privilegiato da Joe, sia sul piano sentimentale, perché innamorato di Bidley. Sarà la causa della disabilità di Mrs Joe, colpita con un ceppo trovato nei pressi della palude dopo una discussione, lavorerà presso Satis House come guardiano fino a quando Pip non gli farà perdere quel posto per tutelare Estella, tenterà di uccidere Pip per vendetta, ma questi riuscirà a liberarsi grazie all'intervento di Herbert e altri vecchi conoscenti e, infine, verrà condannato al carcere per aver rubato nella proprietà di Pumblechook. Degna di nota la lettura di stampo psicoanalitico offerta da Julian Moynahan in merito alla relazione tra Pip e Orlick in termini di *alter ego* (cfr. Id. 1999: 654-663).

fosse quello di conquistare la fiducia di Joe, acquisirne la fucina e sposare la giovane Bidy, il corrispettivo più prossimo al personaggio femminile della storia di Lillo.

Infine, per concludere la disamina delle *performance* messe in scena da *Great Expectations*, si pensi all'esibizione teatrale dell'*Hamlet* cui Wopsle invita Pip a Londra: anche in questo caso si crea un sottile rimando tra la presenza di questa figura paterna fantasma che perseguita Amleto e il nodo narrativo intorno a cui ruota anche la stessa storia di Pip, un rimando accentuato dalle scelte formali adottate da Dickens al fine di creare una perfetta fusione tra l'opera shakespeariana e la storia del suo giovane protagonista. Come ha osservato lo stesso Edward Said nel suo *The World, the Text, and the Critic*⁵⁷, tra le scelte finalizzate a questa fusione vi è quella di non menzionare esplicitamente il titolo dell'opera e quella di annullare qualsiasi divisione tra i livelli d'azione che hanno luogo. Il piano della *fiction*, quello del pubblico e quello dell'autore si fondono producendo non solo una riscrittura dell'opera cui si fa riferimento, ma soprattutto generando un risultato del tutto comico rispetto alla serietà originaria di questo dramma:

On our arrival in Denmark, we found the king and queen of that country elevated in two arm-chairs on a kitchen table, holding a Court. [...] Several curious circumstances transpired as the action proceeded. The late king of the country not only appeared to have been troubled with a cough at the time of his decease, but to have taken it with him to the tomb, and to have brought it back. The royal phantom also carried a ghostly manuscript round its truncheon, to which it had the appearance of occasionally referring, and that, too, with an air of anxiety and a tendency to lose the place of reference which were suggestive of a state of morality. (GE: 240)

L'immagine del padre fantasma evocata dalla rappresentazione teatrale di Wopsle ci permette, in conclusione, di chiudere il cerchio che la narrazione dickensiana aveva aperto con l'immagine del (futuro) padre putativo quando nelle prime pagine del romanzo «started up from among the graves»⁵⁸, come uno dei tanti

⁵⁷ Edward Said, "Criticism Between Culture and System", *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard UP, 1983: 178-225.

⁵⁸ GE: 24.

spettri di cui è costellata l'intera storia e che quest'analisi, a sua volta, ha cercato di ricreare mettendo in evidenza l'insieme di trame fantasma cui Dickens sembra accennare. Tuttavia data l'ambiguità del ruolo di Magwitch fin qui messa in evidenza, la storia che lui in quanto "ghostwriter" ha cercato di scrivere per Pip è destinata a restare solo una delle numerose storie fantasma sospese intorno a questo *plot*⁵⁹.

I.4 «Close without an ending, to end without closing»: sui finali di *Great Expectations*⁶⁰

La questione del finale di quest'opera richiede una trattazione a sé vista l'ingente mole di studi che ha richiamato nel corso del tempo e visto il particolare peso che le è stato attribuito in una recente ipotesi di classificazione dei seguiti di questo romanzo⁶¹.

⁵⁹ Al motivo ricorrente degli spettri in GE hanno dedicato alcune pagine John O. Jordan con il saggio "The Medium of *Great Expectations*", *Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction*, Eds. Michael Timko – Fred Kaplan – Edward Giuliano, New York, AMS Press, 1983: 73-88, XI e, più di recente, Mary Patricia Kane nel suo "Haunted Expectations: Spectral Apparitions and the Self-Made Man", Marroni 2006: 95-112. Sull'utilizzo dei motivi gotici in Dickens si veda anche Thomas Loe, "Gothic Plot in *Great Expectations*", Sell 1994: 203-215, che mette in evidenza come gli studi critici fino a questo momento abbiano privilegiato altri due modelli alla base di questo romanzo – il *Bildungsroman* e il romanzo di maniera – e abbiano trascurato questo terzo ingrediente. In effetti, gli studi sull'influenza del gotico risultano più approfonditi in relazione ad altre opere dickensiane (*Bleak House* e *Little Dorrit*) come riferiscono anche due più recenti volumi: quello curato da Jerrold E. Hogle, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge UP, 2002, e quello curato da David Punter, *A Companion to the Gothic*, Oxford, Blackwell, 2000.

⁶⁰ Il titolo si rifà alle parole di Meckier 1993: 52: «Dickens wanted to close without an ending, to end without closing, a tactic he considered life-like».

⁶¹ Il riferimento è al lavoro sui seguiti di GE elaborato da Georges Letissier che avvia le sue ipotesi in merito alle ragioni presenti alla base di questa fortuna proprio dall'esistenza di un duplice finale (cfr. Georges Letissier, "Les "suites" aux *Grandes Espérances* de Charles Dickens: variation; modulation; contradiction? (Acker; Ackroyd; Carey; Swift)", *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, LV (2002): 377-396). Tra gli studi sorti intorno al finale si vedano Edgar Rosenberg, "Putting an End to *Great Expectations*", 1999: 491-527, in cui viene offerta una descrizione dettagliata sia degli eventi relativi ai giorni della sua stesura, sia una panoramica intorno alle diverse correnti di pensiero formatesi tra fautori del primo e del secondo finale. Una lettura integrale del primo *explicit* e delle successive modifiche è presente nell'edizione curata da Carlisle (cfr. GE: 440-441). Tra gli altri si vedano anche Thomas M. Leitch, "Closure and Teleology in Dickens", *Studies in the Novel*, XVIII.2 (1986 Summer): 143-156; Thomas Douglass H., "The Passing of Another Shadow: A Third Ending to *Great Expectations*", *Dickens Quarterly*, I.3 (1984 Sept): 94-96. Tra gli studi pubblicati in Italia al riguardo si vedano anche i due contributi di Alex R. Falzon, "All's Well, That Begins Well? True Starts and

Si è già detto come il discorso riguardante l'epilogo di *Great Expectations* sia reso più complesso dall'esistenza di un finale cassato, rescio noto da Forster all'interno di *The Life of Charles Dickens* del 1874, e di un "lieto fine" pubblicato dopo alcune significative riscritture da parte dell'autore.

Ecco le ultime righe del romanzo come si presentano nell'agosto 1861 in "All the Year Round" e nell'edizione in tre volumi:

I took her hand in mine, and we went out of the ruined place; and, as the morning mists had risen long ago when I first left the forge, so, the evening mists were rising now, and in the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw the shadow of no parting from her. (GE: 439)

Questo il risultato delle modifiche apportate nel giugno 1861 quando, terminata la stesura del romanzo e recatosi a Knebworth dall'amico Edward Bulwer-Lytton, Dickens decide di accogliere alcuni dei suoi suggerimenti in ossequio alle attese del pubblico.

Senza entrare nel merito delle numerose osservazioni che i due finali hanno suscitato per ragioni di equilibri narrativi, logica interna all'opera, risposta agli standard morali ed estetici del tempo, ciò che in questa sede risulta interessante prendere in considerazione è il finale che Dickens aveva scelto per primo e che anche dopo la sostituzione con un altro *explicit* dimostra di prediligere, dati i numerosi segnali lasciati negli ultimi due capitoli del testo. Il fine è comprenderne sia le implicazioni in relazione allo schema narrativo messo in luce nel precedente paragrafo sia il modo in cui, in un'ottica del finale come *terminus ad quem*, esso incida retrospettivamente sulla semantica dell'intera opera.

L'epilogo originale, come si è già accennato, non prevedeva il cinquantanovesimo capitolo e inseriva nel cinquantottesimo, subito dopo le scene del

False Endings in *Great Expectations*", e quello di Francesco M. Casotti, "*Great Expectations: l'inizio e la fine di una storia*", entrambi contenuti in Marroni 2006. Sul rapporto di Dickens e Bulwer-Lytton e sulla scelta del secondo finale si veda, infine, Harvey Peter Sucksmith, "Dickens and Bulwer-Lytton", *The Narrative Art of Charles Dickens. The Rhetoric of Sympathy and Irony in his Novels*, Oxford, Oxford UP, 1970: 110-119.

cimitero e del colloquio con Bidley, una nuova interruzione di circa quattro anni dopo i quali sarebbe avvenuto un nuovo fortuito incontro con Estella: nel frattempo Pip ha saputo della sua separazione e successiva morte del marito, e di un suo nuovo matrimonio con un medico non troppo agiato. È qui, dopo aver informato i lettori sulle ultime vicende che avevano colpito Estella, che Dickens aveva collocato un incontro fortuito a Piccadilly Circus, in cui lei comunicava a Pip di essere cambiata, di aver patito numerose pene che l'avevano trasformata, permettendo al protagonista di concludere con la frase:

I was very glad afterwards to have had the interview; for, in her face and in her voice, and in her touch, she gave me the assurance, that suffering had been stronger than Miss Havisham's teaching, and had given her a heart to understand what my heart used to be⁶².

Per tornare a quanto detto nel paragrafo precedente, si può già osservare come, stando alla prima versione del finale di *Great Expectations*, al protagonista non fosse riservata una definitiva affermazione accanto alle figure positive della costellazione agenziale – Joe ed Herbert – e la conferma di come questo destino resti comunque quello che l'autore non desidera per Pip è dato anche dal fatto che, nei giorni trascorsi presso Bulwer-Lytton, tra le modifiche apportate alla riga finale della versione pubblicata, avesse originariamente collocato due parole conclusive, volte a eliminare qualsiasi "ombra" dal suo lieto fine, che in ultimo deciderà però di cassare. L'ultima frase che leggiamo «I saw the shadow of no parting from her», in una prima stesura si presentava come «I saw the shadow of no parting from her, but one»⁶³, lasciando intuire come l'unica separazione possibile per il personaggio e l'amata dovesse essere solo la morte, ultimo riferimento convenzionalmente presente negli *happy ending*.

Tuttavia, in linea con la logica deterministica dell'*unicuique suum* che Dickens ha fino a questo momento applicato al destino dei personaggi secondari, questo

⁶² Janice Carlisle, "The Endings of *Great Expectations*", GE: 440.

⁶³ Ivi: 441.

romanzo non vuole concedere al protagonista un definitivo lieto fine. Come abbiamo visto Pip è un eroe atipico, che per buona parte della narrazione si è rivelato mobile e ambiguo nella sua posizione tra i due blocchi sociali e che solo verso il finale ha iniziato il suo percorso di redenzione. È stato, inoltre, strumento di manipolazione per altri personaggi e solo in ultimo ha iniziato a imporsi come “eroe” della propria storia; nella concezione dicotomica della società dickensiana, è stato colui che per buona parte dell’opera non ha saputo conquistarsi una propria autonomia anche sul piano finanziario e ha vissuto da parassita come molti dei personaggi del nucleo repressivo, mentre solo verso il finale ha trovato il ruolo a lui idoneo nella compagnia commerciale di Herbert, sancendo allo stesso tempo l’impossibilità di riprendere la vita presso la fucina e il fallimento di quel percorso di ascesa sociale carezzato negli anni della giovinezza.

La scelta di questo secondo finale davanti alle rovine di Satis House sembra, inoltre, suggerire un chiaro richiamo alla convenzionale struttura ciclica degli *happy ending* che, dopo aver affrontato i singoli ostacoli che si sono frapposti tra l’eroe e la sua meta, non lascia spazio di apertura a nuove ipotetiche difficoltà. Questo ci permette di ricollegarci a quanto già evidenziato in merito ai due blocchi ostruenti con cui Pip avrebbe dovuto scontrarsi: il primo, quello di cui fa parte Magwitch, è stato definitivamente superato con la morte del forzato; il secondo, formato dal nucleo femminile, per due terzi si è sciolto, vista la morte di Mrs Joe e Miss Havisham, mentre resta ancora l’“eroina”, Estella, scomparsa dalla scena ben quattordici capitoli prima, dopo l’annuncio del matrimonio con Drummle.

Una definitiva chiusura ciclica sembra però essere stata scritta in relazione all’epilogo della vicenda con Magwitch. Al capitolo LIX vediamo, infatti, Pip ormai adulto tornare con il piccolo Pip davanti a quelle lapidi dove tutto era cominciato: «I took him down to the churchyard, and set him on a certain tombstone there, and he

showed me from that elevation which stone was sacred to the memory of Philip Pirrip, late of this Parish, and Also Georgiana, Wife of the Above»⁶⁴.

Il filone narrativo inaugurato dall'uomo che aveva fatto di Pip lo strumento della sua vendetta contro la borghesia inglese non presenta alcuna possibilità di riapertura, dal momento che Pip ha ormai definitivamente trovato la sua strada. Dall'altra, come già anticipato, la scelta della scena conclusiva davanti alle rovine di Satis House suggerisce un rimando all'inizio di un secondo filone narrativo determinato dall'incontro con Miss Havisham ed Estella. Tuttavia, con questo finale ambiguo e paradossale possiamo certamente dire con Meckier che Dickens rifiuti di far coincidere la chiusura del suo romanzo con la *stasis*⁶⁵, e che ancora una volta preferisca lasciare emergere tra le righe il rimando a quei motivi fiabeschi che per tutto il corso della narrazione hanno fatto da sfondo alle illusioni sentimentali di Pip parodiandoli: come due novelli Candide e Cunegonde, o come due novelli Adamo ed Eva⁶⁶, un Pip ormai adulto e una Estella la cui bellezza è ormai sfiorita si ritrovano soli davanti al quel giardino.

Quale significato sia stato attribuito a quest'immagine e in che modo essa abbia condizionato l'interpretazione dell'intera opera è un tratto che si lascerà emergere anche dalle differenti letture che dagli adattamenti e dalle riscritture di questo romanzo affiorano.

⁶⁴ GE: 437.

⁶⁵ Cfr. Meckier 1993: 49-50.

⁶⁶ In merito all'interpretazione del finale di GE, come si può evincere da questa similitudine, sono numerosi anche i riferimenti all'influsso intertestuale di *Paradise Lost* di John Milton.

II. I PERCORSI DI *GREAT EXPECTATIONS*:

DALLA PRIMA RICEZIONE AI NUOVI MEDIA

II.1 La ricezione critica: dal 1861 al secondo dopoguerra

Un'opinione diffusa che meglio fra tutte può sussumere la complicata sorte di *Great Expectations* sin dal momento della sua pubblicazione, è quella secondo cui quest'opera sarebbe sopravvissuta nella memoria dei posteri non grazie ma *nonostante* la critica.

Vari fattori hanno inciso sulla valutazione di quest'opera sin dalla sua prima contraddittoria ricezione, e non tutti di natura estetica o puramente letteraria: in primo piano, infatti, si suole collocare l'emergere di alcuni fatti privati della vita dell'autore che negli anni a ridosso della pubblicazione del romanzo gli avevano procurato una massiccia perdita delle approvazioni del pubblico, cui si univa l'accusa di un costante venir meno dello *humour* originario e dell'inventiva delle opere d'esordio. Al contempo, l'ascesa di grandi autori contemporanei come Thackeray e una sempre maggiore inclinazione al realismo, alimentò non poco le frange della critica più dure nei confronti di *Great Expectations*, che ancora una volta si serviva di scelte narrative già diffusamente condannate in relazione alla precedente produzione dickensiana: l'eccessivo intervento della fortuna, della coincidenza improbabile, l'esagerazione nella caratterizzazione dei personaggi e la loro scarsa umanità. Non sono però le sole voci avverse a offrire un quadro delle attenzioni che *Great Expectations* ha attirato a sé sin dai primi anni: quella che, infatti, è stata la sorte di quest'opera non sarebbe definibile neppure come alterna, perché al contrario ciò che costantemente si registra è una netta dicotomia tra scuole di pensiero fortemente divergenti. Negli anni tra il 1861 e il 1862 in cui i critici della "Literary Gazette" o "The Spectator" bollavano come improbabile, debole, priva di colore o di unità l'ultima opera dickensiana, esisteva una cerchia non meno folta di estimatori per qualità del tutto antitetice rispetto a queste: elogi della sua unità e

compattezza o per la complessità del protagonista erano, infatti, reperibili su riviste altrettanto rispettabili come "The Examiner" o l'"Atlantic Monthly"¹.

È sufficiente una rapida scorsa tra gli articoli pubblicati nei primi due anni dall'uscita di *Great Expectations* per rendersi conto di come essi non solo testimonino il clima anche piuttosto contraddittorio dell'epoca verso l'autore e la sua ultima opera, ma soprattutto come possano in qualche modo costituire un'anticipazione dei successivi sviluppi della critica intorno a questo romanzo.

Due poli significativi potrebbero essere costituiti da H.F. Chorley e da Margaret Oliphant, per illustrare come, la diversità di letture che questi due autori ne hanno offerto mostri la varietà di influssi di cui intrinsecamente la storia narrata da *Great Expectations* era già portatrice. Chorley² ne esalta la profondità psicologica dei personaggi, la sensibilità dell'autore nel rappresentare l'animo umano, il carattere universale del personaggio di Pip, l'organicità dell'opera, il sapiente utilizzo della *suspense* e, infine, la capacità di adattare quest'eroe romantico all'era del realismo.

In completa antitesi si trova invece l'autrice Oliphant che nel suo saggio intitolato *Sensation Novels*³ pone *Great Expectations* in comparazione con *The Woman in White* di Wilkie Collins con una valutazione totalmente sbilanciata a favore del secondo romanzo: a Dickens rimprovera l'incapacità di adoperare adeguatamente gli strumenti di questo genere letterario, al tempo particolarmente in voga, di cui *Great Expectations* cerca di riprendere alcuni temi soprattutto nella realizzazione del triangolo Miss Havisham – Estella – Pip o nel rapporto di Pip con Magwitch e con Orlick. Oliphant non solo giudica fallimentari per la mancanza di logica le scelte

¹ Per un'analisi più approfondita delle opinioni che circolavano in quegli anni e durante il secolo successivo intorno a GE e su Dickens si vedano: Noel Peyrouton (ed.), *Dickens Criticism: Past, Present and Future Directions*, Cambridge, The Dickens Research Centre, 1962; John Gross – Gabriel Pearson (eds.), *Dickens and the Twentieth Century*, London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1962; George H. Ford, *Dickens and his Readers: Aspects of Novel-criticism since 1836*, New York, Gordian Press, 1974; Nicolas Tredell, *Great Expectations*, Cambridge, Icon, 1998; alla raccolta di alcune recensioni dedica una sezione anche l'edizione di GE curata da Rosenberg 1999: 617-629.

² È l'autore che ha scritto quella che probabilmente è la prima recensione di quest'opera il 13 luglio 1861 su "The Athenaeum".

³ Il saggio della Oliphant è stato pubblicato sul "Blackwood's Edinburgh Magazine" nel maggio 1862.

intorno a certi episodi che li vedono protagonisti, ma sottolinea soprattutto l'assenza di colore, la debolezza di questa narrazione rispetto alle precedenti opere dickensiane che riuscivano, invece, a conferire maggiore spessore anche ai personaggi secondari, qui ridotti a semplici macchiette.

Altrettanto alterne e contraddittorie saranno le sorti dell'opera nella fase successiva alla morte di Dickens, dove con eguale costanza vediamo diffondersi le medesime critiche che avevano preoccupato l'autore per tutto il corso della sua carriera: molti critici concordano nel riconoscere una delle maggiori cause del declino dello scrittore vittoriano nel noto saggio di Lewes del 1872, *Dickens in Relation to Criticism*, che determina il diffondersi di alcuni dei giudizi più aspri sulla produzione di Dickens, ovverosia l'assenza di un rigore logico nelle relazioni tra i fatti narrati, l'assenza di spessore dei suoi personaggi e l'incapacità di soddisfare le frange di lettori più colti⁴.

Anche a questo riguardo, tuttavia, le contraddizioni non mancano. È sufficiente accogliere l'invito di George Ford e mettere a confronto due affermazioni scritte a cinque anni di distanza l'una dall'altra in merito alla fama di Dickens⁵, per prenderne coscienza: se da un lato Warner, infatti, ha prove sufficienti per asserire quanto sia raro trovare qualcuno che al suo tempo ancora apprezzi Dickens, dall'altra Trilling ne ha altrettante per collocare Dickens e Austen in cima al Parnaso della letteratura inglese. Un'osservazione come quella di Ford è emblematica di qualsiasi epoca della ricezione dickensiana, come lui stesso afferma, dal momento che le sue opere allo stesso tempo continuano a essere collocate tra quelle ormai

⁴ Critiche analoghe saranno quelle che segneranno la sorte di Dickens settant'anni dopo all'interno di un altro saggio che stroncherà una definitiva affermazione di Dickens negli anni Cinquanta: si tratta di *The Great Tradition* di Leavis che, come Lewes, pur riconoscendo la presenza delle opere dickensiane tra i classici, esclude l'autore dalla cerchia dei grandi scrittori proprio per l'incapacità dei suoi libri di andare oltre il semplice intrattenimento (cfr. Frank Raymond Leavis, *The Great Tradition* [1948], New York, George W. Stewart, Publisher Inc., 1950: 19. Quest'edizione del saggio è consultabile integralmente in formato pdf sul sito "Internet Archive" alla pagina <http://www.archive.org/details/greattradition031120mbp>).

⁵ Il riferimento è a *The Cult of the Power* di Warren (1947) e a *The Situation of the American Intellectual at the Present Time* di Lionel Trilling (1952).

obsolete, destinate a prendere polvere tra gli scaffali delle librerie⁶, e tra quelle immortali e costantemente rilette⁷.

A tale proposito, proprio a cavallo tra i due secoli, anche quando il pubblico inglese riceveva gli stimoli delle prime traduzioni degli autori russi e i canoni estetici iniziavano a farsi più inclini a una certa attitudine filosofica e psicologica di scrittori come Flaubert, James, Maupassant, non sono mancate voci come quelle di George Gissing, Andrew Lang, Gilbert Keith Chesterton e Algernon Charles Swinburne, a favore dell'autore e di *Great Expectations*, di cui, in particolare, sono state esaltate rispettivamente l'uso disciplinato e congeniale della prima persona, il carattere sfaccettato di una narrazione adatta a tutti i livelli di pubblico, l'immortalità dei personaggi e la complessa trama simbolica.

È soprattutto in questa fase antecedente alla prima guerra mondiale che anche tra i maggiori autori dell'epoca si può parlare di un certo "dickensianismo": da Conrad a Bennett, Cary e Wells non mancano gli espliciti riferimenti a un'ispirazione dickensiana di certi intrecci. Più difficile sarà invece trovare la medesima sintonia con l'autore vittoriano dopo gli stravolgimenti conseguenti alla seconda guerra mondiale. Premature sono state, infatti, le parole di John Middleton Murry nel 1922 col suo riferimento a un certo «Dickens Revival»⁸ all'interno della critica britannica.

Bisognerà attendere qualche decennio prima che un vero e proprio *revival* abbia la meglio nella ricezione di Dickens. Sono questi gli anni dell'affermazione di criteri sempre più rigidi nell'esame del testo, strettamente legati al *close reading* e

⁶ L'affermazione («but such as days are pasts and these formerly useful volumes now repose undisturbately on the shelves of the library») è tratta da *Four English Humorists* di William S. Lilly (1895), ma come ricorda anche Ford potrebbe essere rappresentativa di un'opinione rimasta vitale dalla morte di Dickens fino ai primi decenni del Novecento (cfr. Ford 1974: 170 sgg).

⁷ Si pensi alla predizione di Kipling su come le opere di Dickens col passare del tempo sarebbero divenute sempre più moderne, sintomo di come la sensibilità e il gusto estetico nei primi decenni del Novecento stessero iniziando a mutare e con essi anche l'approccio verso la produzione dickensiana (Ford 1974: 249), o al profondo apprezzamento di Shaw e T.A. Jackson verso la critica sociale portata avanti da Dickens, all'affermazione di Arthur Waugh che già nel 1906 su "The Book Monthly" definiva i libri di Dickens «not episodes of life but life seen whole and presented whole through art» (Ford 1974: 177).

⁸ Si tratta del titolo scelto per un suo articolo su "The Times" in riferimento al lavoro della Dickens Fellowship.

rispondenti a principi come quelli di coerenza e organicità, davanti ai quali i testi di Dickens subirono un profondo rigetto. A farsi probabile riflesso della visione dell'epoca è una tesi di dottorato come quella di Leavis da cui trae origine il saggio *Fiction and the Reading Public*⁹ del 1932, in cui Dickens viene utilizzato come una delle figure chiave nello studio del declino degli standard letterari dell'Ottocento per via delle pressioni del mercato, giudizio che trova ampie conferme nelle numerose critiche di incoerenza e frammentarietà di *Great Expectations* dovute alla scelta della pubblicazione a puntate.

Saranno gli anni successivi a gettare le basi per quell'inversione di tendenza che avrà luogo a partire dagli anni Quaranta: interessante osservare come quelli che durante la vita di Dickens erano stati i fattori di indebolimento della sua immagine divengano in questa fase il fulcro della sua riscoperta. Con l'articolo uscito nel 1934 sul "Daily Express" sulle vicende personali dell'autore vittoriano, Thomas Wright dà il via a un proliferare di biografie che sortiscono l'effetto di ricostruire un'immagine più fresca dell'autore vittoriano, la cui consacrazione avverrà grazie a due grandi nomi: Shaw e Orwell.

Entrambi a pochi anni di distanza l'uno dall'altro hanno, infatti, dedicato una certa attenzione proprio a *Great Expectations* in quanto "capolavoro tra i capolavori" dell'autore vittoriano¹⁰: Shaw in particolare ne ha esaltato la compattezza, le trovate comiche, insieme allo spirito rivoluzionario e alla sensibilità sociale, aspetto cui conferirà particolare peso Orwell, determinante per il valore riconosciuto alla critica sociale presente nelle opere di Dickens¹¹.

Tuttavia sarà soprattutto dopo la seconda guerra mondiale che le numerose correnti critiche in voga in tutto l'Occidente offriranno una lettura sempre più

⁹ Cfr. Frank Raymond Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London, Chatto & Windus, 1939: 28-29. L'intera tesi è reperibile sul sito "Internet Archive" alla pagina http://www.archive.org/stream/fictionandtherea030248mbp/fictionandtherea030248mbp_djvu.txt.

¹⁰ Questa definizione si trova nell'Introduzione alla Club Edition del romanzo curata da Shaw nel 1937 (ristampata nel 1947). Una sezione di quest'introduzione si trova in Rosenberg 1999: 631-641.

¹¹ Cfr. George Orwell, "Charles Dickens", *The Collected Essays, Journalism, and Letters*, Eds. Sonia Orwell – Ian Angus, London, Secker & Warburg, 1968: 413-60, I.

sfaccettata e complessa di quest'opera, non solo legittimandone definitivamente il pregio a lungo negato, ma soprattutto alimentando costantemente nuove letture e nuove prospettive d'analisi su questo romanzo.

II.2 Dalle serie illustrate ai *graphic novel*

Partire dalle trasposizioni grafiche di *Great Expectations* si può considerare una tappa obbligata per due ragioni: la prima, che vuole le trasposizioni successive alla morte dell'autore fortemente influenzate dallo stile e dalle scelte da lui operate nelle versioni realizzate sotto la sua supervisione; la seconda data dal fatto che gli avvenimenti riguardanti le illustrazioni di *Great Expectations*, se visti in riferimento alle opere precedenti, possono aiutarci a comprendere come quest'opera si collochi in una fase di mutamenti significativi nella produzione dickensiana. Inoltre, come ricordato da Jane Cohen nel suo contributo *Dickens and his Original Illustrators*¹², considerare l'aspetto grafico della sua produzione ci permette di cogliere non solo quanto peso esso abbia svolto nell'evoluzione della prosa dickensiana – influsso che si coglie in misura maggiore nelle opere più tarde come *Great Expectations* – ma soprattutto per capire appieno la rivoluzione che le sue nuove forme di pubblicazione hanno comportato nel quarantennio della sua carriera.

Le dichiarazioni dello stesso Dickens ci vengono in aiuto per comprendere le origini di questa forte inclinazione alla rappresentazione grafica¹³: cresciuto in un mondo privo di illustrazioni, sin dall'infanzia le maggiori fonti di stimolo grafico sono state per lui le satire di William Hogarth, le caricature grottesche di Thomas Rowlandson e James Gillray, i racconti per bambini. Si può evincere facilmente, vista la forte propensione visiva delle sue opere, in che modo in termini narrativi questi stimoli abbiano poi contribuito alla visione del mondo dickensiano, alla

¹² Jane R. Cohen, *Charles Dickens and his Original Illustrators*, Columbus, Ohio State UP, 1980.

¹³ Un'attitudine tale che, come ci ricorda Cohen, era del tutto inatteso che Dickens potesse soppiantare la carriera di bozzettista con quella di autore letterario visto il successo dei suoi *Sketch by Boz*.

realizzazione dei suoi personaggi, a quella marcata attenzione per i dettagli e le ambientazioni.

Un momento chiave della svolta avvenuta nella carriera dell'autore vittoriano è quello tra il 1836 e il 1837, anni in cui si colloca la pubblicazione dei *Pickwick Papers* con Chapman and Hall nella versione mensile illustrata. Sarà, infatti, il successo di quest'opera ad avviare un radicale mutamento per l'epoca, non solo perché le illustrazioni diventeranno parte integrante della sua narrazione, ma soprattutto perché a seguire molti autori di spicco non potranno fare a meno di adeguarsi al modello più in voga, l'unico dopo decenni a riuscire a soppiantare la tradizionale edizione in tre volumi¹⁴.

Gli effetti di questa rivoluzione sono facilmente intuibili: i costi più bassi delle riviste uniti alla presenza delle illustrazioni, permisero a fasce sempre più folte ed eterogenee di pubblico di accostarsi alla lettura. La consapevolezza che Dickens mostrava in merito all'enorme potenziale delle illustrazioni ci è comunicata anche dai rapporti che intratteneva con i suoi stessi artisti: con la maggior parte degli illustratori che collaboravano con lui strinse infatti profondi rapporti d'amicizia oltre che professionali, sebbene non mancassero le difficoltà nella ricerca di sempre nuovi equilibri sul piano lavorativo.

Se si prendono in esame i rapporti con i due principali illustratori scelti per le opere precedenti a *Great Expectations* – ovvero George Cruikshank, il rinomato erede di Hogarth, e Hablot K. Browne, noto come “Phiz” – ci rendiamo conto di quali tensioni si siano create proprio per la volontà di Dickens di esercitare un controllo onnipervasivo sulla realizzazione delle tavole: a lui doveva andare la scelta delle scene da illustrare e il titolo; era lui, inoltre, a dare l'approvazione finale o a rivedere i singoli dettagli e nel caso di un artista affermato e indipendente come Cruikshank, questa era stata una delle principali ragioni di rottura. È a queste motivazioni, infatti,

¹⁴ Come sottolinea anche James Bettley, sebbene queste forme di pubblicazione divise in parti esistessero già dalla metà del secolo precedente, è stata la fortuna delle serie dickensiane a soppiantare definitivamente le vecchie forme (cfr. Id., *The Art of the Book: From Medieval Manuscript to Graphic Novel*, London, Victoria and Albert Museum Publications, 2001).

che si attribuisce la nascita dei rapporti con il nuovo collaboratore, Browne, più giovane e più nell'ombra rispetto al predecessore. Come già accennato, nuove difficoltà sono però emerse nel tentativo di conciliare l'evoluzione della prosa dickensiana – sempre più caratterizzata da una certa “visività” – con le illustrazioni di Browne, col passare del tempo sempre meno “leggibili”.

È qui, dopo la pubblicazione di *A Tale of Two Cities*, nel 1859, e dopo lo scioglimento dell'amicizia con Browne, che si colloca *Great Expectations*. Come ci ricordano Davis¹⁵ e Cohen, non solo nel corso degli anni Cinquanta era mutata la funzione delle illustrazioni all'interno delle pubblicazioni seriali ma, in più, una sempre maggiore diffusione delle letture pubbliche delle opere dickensiane aveva reso superfluo il supporto grafico.

È un dato rivelatore che si debba aspettare l'edizione in volume del 1862 per le illustrazioni di *Great Expectations* e non meno significativo sarà il rapporto che Dickens intratterrà con l'artista scelto per l'occasione: Marcus Stone, figlio dell'amico Frank Stone¹⁶. È singolare come Dickens in questa circostanza non solo si sia insolitamente disinteressato alle scelte del giovane Stone, senza mai apportare una modifica o offrirgli consigli nella selezione delle scene, ma gli abbia lasciato una libertà che in buona parte si rivela nell'eccentricità delle scene selezionate: è sufficiente scorrere anche solo alcuni dei titoli delle otto illustrazioni¹⁷ per

¹⁵ Cfr. Paul Davis, “Dickens, Hogarth, and the Illustrated *Great Expectations*”, *The Dickensian*, LXXX (1984): 139. Per l'importanza delle letture pubbliche in questa fase della carriera dickensiana si veda anche Anny Sadrin 1988: 26-29. Qui l'autrice afferma che le letture pubbliche erano divenute la maggiore occupazione per l'autore a partire dal 1858.

¹⁶ Si ricordi, inoltre, come GE sia anche l'unica opera la cui uscita negli Stati Uniti ha anticipato quella inglese di una settimana e che ha presentato un maggior numero di illustrazioni nella versione non curata personalmente dall'autore: tutte le puntate apparse sulla rivista newyorkese “Harper Weekly”, sono, infatti, accompagnate dalle illustrazioni di John McLenan, segno di come le forme di pubblicazione inglesi avessero soppiantato le precedenti anche oltreoceano. Delle quaranta illustrazioni di McLenan, trentaquattro sono poi confluite nella versione americana in volume pubblicata da T. B. Peterson and Brothers nel 1861.

¹⁷ Una visualizzazione completa delle otto tavole di Stone è presente sul sito “Victorian Web” alla pagina <http://www.victorianweb.org/art/illustration/mstone/index.html>.

comprendere come nella maggior parte dei casi non siano stati colti i momenti salienti della narrazione¹⁸.

Non è possibile arrivare a una spiegazione univoca in merito alle decisioni di Dickens in quel periodo, ma si può solo ipotizzare, come propone Davis, che lo scarso interesse per una versione illustrata dell'opera e la scelta di pubblicarla prima senza illustrazioni siano sintomo di una maggiore modernità e autonomia di questo romanzo, che l'autore ha tentato di sottrarre alle semplificazioni e interpretazioni troppo spesso riduttive delle versioni illustrate¹⁹.

Per queste ragioni sarà unicamente nelle edizioni successive alla morte dell'autore che sarà possibile trovare soluzioni maggiormente in linea con la precedente tradizione dickensiana: Davis ci rende noto come, dopo la Household Edition del 1876 illustrata da Frazer²⁰, solo nel lavoro di Pailthorpe per l'edizione del 1885 si ritroveranno rappresentazioni degne di nota²¹. A lui si riconosce l'abilità nel riprodurre le atmosfere e i tratti delle caricature di Cruikshank e Phiz, il merito di aver creato un nuovo equilibrio tra immagine e scrittura scegliendo di non incorniciare le immagini secondo lo stile delle illustrazioni tardottocentesche, a lui inoltre il sapiente utilizzo di ironia e metafora nelle rappresentazioni e la capacità di riprodurre il senso di progressione e di sequenzialità degli eventi.

Ben diverse, ma in buona parte altrettanto felici, sono considerate le soluzioni di Gordon Ross nella Limited Editions Club del 1937 che, discostandosi dal precedente modello caricaturale e sulle orme degli illustratori degli anni Trenta, sceglie come *focus* la caratterizzazione dei personaggi con particolare attenzione per la prospettiva di Pip nella rappresentazione di immagini e ricordi.

L'edizione che ha forse segnato maggiormente la storia delle illustrazioni di *Great Expectations* resta però probabilmente quella del 1910 della Educational Book

¹⁸ Solo la tavola finale, "With Estella after All", verrà ripresa ad accompagnare alcune versioni in volume dell'opera.

¹⁹ Cfr. Davis 1984: 132.

²⁰ Anche le ventotto tavole di Frazer sono presenti nel sito "Victorian Web" alla pagina <http://www.victorianweb.org/art/illustration/fraser/index.html>.

²¹ Cfr. Davis 1984: 140.

Company con le 27 illustrazioni di Furniss, i cui disegni sono capaci di combinare una «impressionist subjectivity with the dramatic conventions of caricature»²², dando particolare risalto alla funzione strutturante di Pip al centro dell'opera.

Come ci ricorda anche Davis, nei primi ottant'anni dalla sua pubblicazione, *Great Expectations* ha conosciuto almeno una nuova versione illustrata per ogni decennio, se si escludono gli anni tra il 1915 e il 1937²³.

Risulta interessante, a questo proposito, osservare come tra l'ultima versione illustrata nel 1939 e il primo *graphic novel* intercorra meno di un decennio: siamo nel novembre del 1947 quando la collana dei Classics Illustrated destina la sua quarantatreesima uscita al romanzo dickensiano, un numero che ben presto diventerà un raro pezzo da collezione, visto che non conoscerà nessuna riedizione²⁴. Una delle ragioni di questa decisione è probabilmente imputabile alla polemica scaturita intorno alla scelta delle copertina che, a detta del critico Fredric Wertham in *The Seduction of the Innocent* (1954), non aveva nulla a che vedere con il vero *Great Expectations*, assumendo piuttosto i tratti del «crime comic»²⁵.

Si dovrà aspettare il 1990 per conoscere una nuova edizione degli stessi Classics Illustrated, questa volta per mano del noto disegnatore Rick Geary, che sceglie di giocare su strategie prospettiche analoghe a quelle proposte dal suo predecessore nella rappresentazione della relazione tra Pip e i personaggi intorno a lui, differenziandosi però, nella scelta del soggetto posto al centro del suo

²² Davis 1984: 141.

²³ Un elenco di queste edizioni con rispettivi illustratori è presente alla pagina <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/ge/illus.html> del sito "Victorian Web" ed è stato riportato nell'appendice finale.

²⁴ La versione integrale del *graphic novel* è visualizzabile all'interno della collezione web "Tom's Place", alla pagina <http://www.tkinter.smig.net/ClassicsIllustrated/GreatExpectations/index.htm>.

²⁵ Cfr. Jay Clayton, "Is Pip Postmodern? Or, Dickens at the End of the Twentieth Century", GE: 613-15. Le critiche mosse da Wertham facevano riferimento all'immagine in primo piano in copertina dove i due galeotti si scontrano ancora incatenati, sotto gli occhi del piccolo Pip, Joe e la polizia, e alla scelta di presentare al centro del primo riquadro l'immagine di Magwitch che con un coltello in mano minaccia Pip di tagliargli la gola. Secondo la lettura offertaci da Clayton in merito ai vari contrassegni culturali che in queste scelte si riconoscono, risulta chiaro come in piena atmosfera bellica, ai fini di una maggiore accessibilità di questo classico al *target* dell'epoca, una delle strategie adoperate dall'adattatore sia stata quella di metterne in risalto valori condivisi come quelli di «masculinity, power, legal authority, and ultimately, national identity» (Ivi: 615).

adattamento. In linea con i tratti sempre più seri e con le finalità educative dei Classics Illustrated, e naturalmente consapevole della polemica scaturita contro il suo predecessore, Geary suggerisce sin dalla copertina la centralità ora assunta dal triangolo romantico costituito da Pip, Estella e Miss Havisham, ora rappresentati con l'utilizzo di mezzi fortemente simbolici.

Un'ulteriore conferma della vitalità che anche in quest'ambito sta dimostrando il romanzo dickensiano, ci giunge infine dalle ben tre differenti edizioni della Classical Comics uscite nel 2009: le differenze presenti tra le due principali versioni sono di sola natura linguistica, dovute al tentativo di presentare sia in una forma più fedele al testo originale sia in un inglese contemporaneo e più facilmente fruibile il *graphic novel*, mentre il numero di pagine e di illustrazioni rimane invariato²⁶.

Del 2011 invece è la seconda edizione della Evans²⁷, fortemente semplificata rispetto a quella Classical Comics che, al contrario, offre anche alcune pagine di approfondimento intorno al contesto storico in cui si svolge la vicenda e intorno all'autore, e che introduce l'opera con un prologo volto a orientare la lettura del suo pubblico²⁸. L'edizione Evans, infatti, non solo opta per un'apertura *ex abrupto* con le prime parole del protagonista, ma soprattutto sceglie una narrazione meno complessa rispetto all'originale dickensiano: oltre essere annullata la divisione in capitoli, anche numerosi episodi secondari vengono tagliati nonostante il loro peso nella narrazione²⁹.

²⁶ Le due versioni cui si fa riferimento sono, infatti, contraddistinte dall'etichetta "Original Text" e "Quick Text" in copertina, mentre la terza versione è la "Study Guide" destinata agli insegnanti.

²⁷ La prima è del 2002, ma entrambi gli adattamenti sono scritti da Hilary Burningham.

²⁸ Cfr. Jen Green, *Great Expectations. The Graphic Novel: Original Text*, Towcester, Classical Comics, 2009: 6.

²⁹ Si pensi ad esempio alla pagina conclusiva in cui al dialogo con Bidy segue immediatamente l'incontro con Estella ridotto a un singolo riquadro. Si tenga presente che per comprendere appieno la diversità delle scelte operate dalle singole edizioni sarebbe necessario uno studio comparato che tenga conto di differenti questioni quali il *target* di riferimento e il contesto d'arrivo, la poetica delle collane in cui molte di queste opere si inseriscono, l'autorialità in relazione agli illustratori più affermati e numerosi altri aspetti relativi al codice semiotico di appartenenza, che in questa sede non è possibile approfondire.

La vitalità della produzione di *graphic novel* e di quest'opera è confermata negli ultimi anni dal numero di altri editori che stanno destinando la loro pubblicazione a questo classico: del 2009 la versione edita da Cengage Learning riscritta da Viney Brigit, del 2010 quella della Gale Editor, del 2011 la versione della Barrons Educational.

II.3 Dal teatro alla diaspora tecnologica

Come molti studiosi sono concordi nell'affermare, la reale fortuna di *Great Expectations* non emerge solo sulla base delle attenzioni dei critici e degli artisti che nel tempo quest'opera ha attratto a sé.

Il carattere fortemente visivo della prosa dickensiana, poc'anzi evidenziato, unito a uno stile marcatamente drammaturgico, hanno fatto sì che anche questo romanzo come numerosi lavori dell'autore vittoriano, abbia conosciuto la sua maggiore diffusione per mezzo di un'amplissima proliferazione di adattamenti per il teatro prima e per il grande e piccolo schermo poi.

Come vedremo da una panoramica che cercherà di prendere in esame le varie tappe percorse da quest'opera nel secolo successivo alla sua pubblicazione, nel caso di *Great Expectations* è possibile parlare di una vera e propria *climax* ascendente che ne fa un caso isolato nell'opera dickensiana.

Per queste ragioni non è possibile cogliere appieno la portata del fenomeno *Great Expectations* senza prima inserirlo nel *continuum* della fortuna dell'intera produzione dell'autore ed è a tal fine che può considerarsi utile accogliere la scansione convenzionale in nove fasi proposta da Bolton nel suo capitale *Dickens Dramatized*³⁰, volta a illustrare la storia degli adattamenti dickensiani sin dagli albori della popolarità dello scrittore vittoriano.

Per comprendere come si collochi il romanzo rispetto alle prime due fasi delle trasposizioni teatrali, può essere sufficiente ricordare come l'ondata d'entusiasmo

³⁰ Philip H. Bolton, *Dickens Dramatized*, Boston, G. K. Hall, 1987.

che investì “Boz” tra gli anni Trenta e Quaranta dell’Ottocento avesse indubbiamente raggiunto il suo apice al termine degli anni Quaranta, con una duplice conseguenza: se da un lato è in questo momento che i capolavori dickensiani vengono consacrati come i più diffusi nell’industria dell’intrattenimento popolare, dall’altro questo moltiplicarsi di drammatizzazioni sarà fonte di scontento per lo stesso Dickens, che sempre più spesso vedeva compagnie non autorizzate avvantaggiarsi dall’adattamento delle sue opere e, soprattutto, molti dei suoi *plot* riutilizzati prima ancora di aver concluso la pubblicazione dei testi in questione³¹. Un fatto, questo, che culminerà negli anni Sessanta quando, raggiunta la saturazione del mercato teatrale, sia provinciale che metropolitano, e iniziato il declino delle sue rappresentazioni, Dickens sceglierà di correre ai ripari attraverso mezzi legali volti a prevenire nuove rappresentazioni pirata. È qui che si colloca, inoltre, la scelta di tutelare *Great Expectations* attraverso la registrazione del copyright della sinossi di un adattamento teatrale – mai messo in scena – ed è in questa fase che egli intensifica il numero di letture pubbliche delle proprie opere, al fine di inibirne ulteriori drammatizzazioni³².

Con la morte di Dickens, però, tutto viene rimesso in gioco: un entusiasmo anche maggiore di quello conosciuto tra gli anni Trenta e Quaranta si diffonde da una sponda all’altra dell’Atlantico e nell’arco di un ventennio le sue opere conoscono più di trecentocinquanta messe in scena. Tuttavia, la fama fino a quel momento conquistata dalle trasposizioni dei suoi romanzi negli anni Novanta registra un

³¹ Cfr. Bolton 1987: 4.

³² Alle letture pubbliche di Dickens è stato dedicato un lavoro di raccolta e di approfondimento curato da Philip Collins (ed.), *Charles Dickens: The Public Readings*, Oxford, Clarendon Press, 1975. Per la lettura pubblica di GE si vedano anche Sadrin 1988: 26-29 e Jean Callahan, “The (Unread) Reading Version of *Great Expectations*”, Rosenberg 1999: 543-556. Per avere un quadro più chiaro degli ultimi dodici anni della carriera di Charles Dickens e di un’ulteriore diffusione della sua notorietà, è necessario tenere presente che a partire dal 1858 l’autore aveva speso la maggior parte delle sue forze proprio nei *tour* dedicati alle letture pubbliche sia per far fronte a sempre più incalzanti esigenze economiche, sia perché alla ricerca di nuovi stimoli in un momento di svolta nella sua vita privata. Nel caso di GE la lettura pubblica in programma non avrà mai luogo, ma ai fini dell’analisi delle scelte operate all’interno dei successivi adattamenti, ci soffermeremo sulle parti che lo stesso Dickens aveva selezionato per una possibile lettura.

nuovo crollo e le opere dickensiane vengono messe in ombra dall'imperante gusto ibsenista.

Non è possibile parlare del passaggio alle successive epoche degli adattamenti con il medesimo rigore, seppur convenzionale, nella scansione cronologica: per quanto la fortuna teatrale di Dickens presso compagnie professioniste conosca a partire da questo momento un declino destinato a una rinascita solo negli anni Sessanta del Novecento³³, non si può non tener conto della costante attività di compagnie amatoriali che per tutti i decenni successivi hanno mantenuto viva la memoria dell'autore vittoriano. Ne offrono un esempio la Dickens Fellowship Dramatic Club che, sorta nel settembre 1905, continuerà la propria attività in tutta la Gran Bretagna fino agli anni Cinquanta del Novecento³⁴, o la Dickensian Tabard Players che, nei suoi venticinque anni di attività a livello internazionale, ha ereditato ciò che già Dickens aveva iniziato, portando le sue esibizioni per beneficenza tra gli asili, gli ospedali, gli istituti per non vedenti, le prigioni³⁵. Per comprendere quanto tutt'altro che dimenticate fossero le rappresentazioni teatrali delle sue opere, la lista potrebbe continuare allargandosi a tutto il mondo di lingua inglese, dall'America, all'Australia, la Nuova Zelanda.

Da qui si giunge, a partire dal 1908, a quello che Bolton definisce «the time of a technological diaspora, when Dickens characters emigrated from the novels and the stages to the several new mimetic media of radio, the talking picture and even early television»³⁶. Nell'ambito cinematografico, a partire dall'adattamento di *A Christmas Carol*, si assiste infatti a un susseguirsi frenetico di trasposizioni del repertorio dickensiano, arrestato esclusivamente dallo scoppio della prima guerra mondiale, durante la quale solo tre opere conoscono una versione cinematografica: *Oliver Twist*

³³ Bolton 1987: 6.

³⁴ Frank Dubrez Fawcett, *Dickens the Dramatist: On Stage, Screen and Radio*, London, W.H. Allen, 1952: 181-187.

³⁵ Ivi: 187-190.

³⁶ Bolton 1987: 6.

nel 1916, *Great Expectations*³⁷ e *A Tale of Two Cities* nel 1917. È negli anni Venti del Novecento che, inoltre, inizierà a diffondersi una nuova e altrettanto fortunata serie di drammatizzazioni, quelle radiofoniche, nelle quali a giocare un ruolo preponderante – oltre l'appuntamento divenuto presto tradizionale con le letture natalizie – sarà proprio *Great Expectations*.

Prima di passare alle problematiche poste dalle trasposizioni radiofoniche può essere interessante, come già si accennava, soffermarsi sulle scelte operate dallo stesso Dickens in occasione di un'ipotetica lettura pubblica di questo romanzo scoraggiata poi, probabilmente, dagli stessi limiti cronologici che questo tipo di esibizione imponeva³⁸. Come ci suggerisce Callahan³⁹, la versione ridotta realizzata dallo stesso Dickens constava di circa centosessanta pagine e sarebbe durata all'incirca tre ore, un'ora in più rispetto al limite raggiunto con *David Copperfield*. Sebbene la nuova versione lasciasse inalterata la tripartizione originaria del romanzo, Dickens aveva dovuto eliminare alcune ramificazioni secondarie: il solo filone mantenuto intatto anche in vista della lettura pubblica rimaneva esclusivamente il nucleo narrativo costituito da Pip e Magwitch mentre venivano del tutto eliminati i vari intrecci inerenti l'origine di Estella, o il personaggio di Orlick, ma anche episodi significativi ai fini della critica sociale presente nella seconda sezione del romanzo. L'abolizione dell'incontro tra Joe e Pip a Londra, o l'episodio del garzone di Trabb⁴⁰ ne sono alcuni esempi come anche quelli relativi alla prima scuola frequentata da Pip nel villaggio con la prozia di Wopsle o al rapporto con Biddy. Al fine di rimarcare ancora una volta come l'asse portante della vicenda per Dickens fosse quello legato al

³⁷ Si ricordi tuttavia che la prima trasposizione cinematografica di GE, come vedremo meglio in seguito, secondo alcuni critici è quella realizzata da Dave Aylott nel 1909 con *The Boy and the Convict*.

³⁸ Ogni lettura durava in media tra i settanta e gli ottanta minuti e prevedeva, a seguire, altri quaranta minuti di una lettura comica o di una parodia della stessa opera letta.

³⁹ Callahan 1999: 543-556.

⁴⁰ Si tratta del momento al capitolo XIX in cui Pip afferma di aver sperimentato per la prima volta il potere del denaro (cfr. GE: 153: «[...] and my first decided experience of the stupendous power of money, was, that it had morally laid upon his back, Trabb's boy»). Recatosi presso il sarto Trabb per acquistare vesti più adeguate al suo nuovo *status*, vede il proprietario del negozio prendere le sue difese davanti all'irriverenza del suo dipendente esclusivamente perché Pip rappresenta ormai uno dei migliori clienti del villaggio.

rapporto tra il ragazzo e il forzato, un dato di rilievo è la struttura ciclica che all'interno di questa versione l'autore ha dato alla sua opera: *l'incipit* risultava invariato nonostante le semplificazioni⁴¹, e prevedeva il consueto incontro con Magwitch presso il cimitero. Il finale, al contrario, sceglieva di eliminare tutti i capitoli dal cinquantaseiesimo al cinquantanovesimo e veniva collocato al momento della morte di Magwitch a riconferma del fatto che non solo Dickens non concepisse *Great Expectations* come una storia romantica, ma soprattutto il nucleo originario fosse rimasto per lui focale, ovverosia quella prima «grotesque idea»⁴² «[of] a child and a good-natured foolish man in relations»⁴³.

Quando si parla di trasposizioni radiofoniche, non si può fare a meno di considerare le sfide lanciate da un'opera tanto complessa come *Great Expectations* al *medium* radiofonico che, a differenza delle letture pubbliche, imponeva agli adattatori la ricerca di sempre nuove soluzioni volte a supplire l'assenza di supporti indispensabili all'interpretazione del testo quali la mimica facciale e la gestualità. In generale, va tenuto presente come le difficoltà sul piano tecnico fossero di certo non poche come dimostrano alcuni dei maggiori difetti che si sono rimproverati a queste trasposizioni: da un lato la scarsa chiarezza nel salto da una scena all'altra, nonostante la maggior parte degli adattamenti si servissero di una voce narrante per conferire maggiore fluidità e comprensibilità all'ascolto, dall'altro la scarsa capacità nel trovare attori e voci adatti a rendere ben scandito il passaggio da un personaggio all'altro nei dialoghi. Sebbene alcune di queste opere siano riuscite a raggiungere già nei primi tempi risultati piuttosto soddisfacenti, molte andarono incontro a un inevitabile insuccesso proprio a causa dell'incapacità di far fronte con efficacia al gran numero di personaggi e di cambi di scena che quest'opera imponeva⁴⁴.

⁴¹ Si considerino naturalmente oltre i tagli relativi all'intreccio anche quella serie di modifiche legate all'esigenza di condensare certe parti della narrazione.

⁴² Charles Dickens, "Letter to John Forster (mid-September 1860)", Rosenberg 1999: 531.

⁴³ Charles Dickens, "Letter to John Forster (early-October 1860)", Rosenberg 1999: 533.

⁴⁴ Fawcett 1952: 209.

Un momento di indubbia svolta sul piano della diffusione radiofonica, si è avuto quando, nel gennaio 1930 la BBC, volendo sperimentare una nuova forma di esibizione per mezzo della lettura da parte di un singolo attore (seguendo la tradizione delle letture pubbliche dickensiane), scelse di farlo proprio con *Great Expectations*: Clinton-Baddeley, che da poco aveva adattato il romanzo alla lettura, decise di prendersi interamente l'onere della buona riuscita o del fallimento dell'esperimento recitandolo lui stesso. Dopo l'enorme successo del tentativo, anche tutte le altre opere dickensiane conosceranno la stessa forma di recitazione, fino a quando, a partire dal 1946, non avrà inizio la serie dei "Dickens Characters". Si ha testimonianza della fortuna di queste letture per tutto il corso del Novecento fino ad arrivare alla più recente testimonianza di Robert Giddings apparsa su "The Dickensian"⁴⁵ in cui il critico osservava l'esigenza, dovuta anche al passaggio al nuovo secolo, di rinfrescare l'opera per mezzo di un alleggerimento dall'aspetto sentimentale del *plot*, più in linea con i gusti della nostra epoca.

A conclusione di questo breve profilo storico delle drammatizzazioni di *Great Expectations* ci soffermiamo sulle ultime due fasi messe in evidenza da Bolton, segnate dal *boom* della serializzazione televisiva – in particolare a partire dagli anni Cinquanta con la diffusione della tv a colori – e dalla rinascita teatrale degli anni Ottanta⁴⁶.

Una particolare attenzione richiedono le più immediate eredi delle drammatizzazioni radiofoniche della BBC, ovverosia le miniserie che si sono susseguite dagli anni Cinquanta ai giorni nostri⁴⁷.

Probabilmente favorito dalla sua originaria pubblicazione seriale e dall'ampio utilizzo della *suspense*, *Great Expectations* ha, infatti, incontrato particolari favori da

⁴⁵ Robert Giddings, "On BBC2's *Great Expectations*", *The Dickensian*, XCV.448 (Summer 1999): 171-173.

⁴⁶ Dopo lo studio di Bolton, pubblicato negli anni Ottanta, non esistono altri lavori che abbiano offerto uno sguardo d'insieme sugli adattamenti teatrali degli ultimi trent'anni con altrettanta organicità. La discontinuità degli articoli apparsi su "The Dickensian" o su altre riviste destinate agli studi sull'autore non permettono di fornire più aggiornate informazioni a riguardo.

⁴⁷ Una panoramica sulle serie tv verrà offerta nell'appendice finale dedicata alle varie trasposizioni dell'opera.

parte dei produttori televisivi, che nella maggior parte dei casi hanno lasciato riconoscibile solo la consueta tripartizione dell'opera e si sono attenuti con una certa fedeltà all'originale, soprattutto nella trasposizione dei *subplot* presenti intorno a quello principale: ciò che si registra in particolar modo è infatti la presenza di molti dei personaggi secondari, solitamente i primi a essere eliminati davanti alla scelta del cast in radio⁴⁸.

Prima di passare alle varie soluzioni che registi e sceneggiatori hanno adottato in relazione a questo romanzo, può essere interessante, sulla scia di quanto proposto da McFarlane nel suo recente contributo sugli adattamenti di *Great Expectations*, osservare quali siano le maggiori difficoltà affrontate dal *medium* televisivo e cinematografico nella resa di alcuni aspetti di quest'opera e introdurre in tal modo le scelte più diffuse.

Una delle maggiori problematiche cui far fronte, già emersa nell'analisi del primo dei passaggi dal *telling* allo *showing* presi in esame – ovverosia le illustrazioni – è quella relativa all'uso della prima persona e alla rappresentazione della visione dei fatti distorta da parte del protagonista. Se da una parte, i registi sono riusciti a sopperire al primo dei problemi per mezzo dell'utilizzo della *voice over*, i limiti col tempo imposti all'utilizzo persistente di questa soluzione hanno richiesto in misura sempre maggiore il ricorso a ulteriori scelte di rappresentazione. Un altro degli ostacoli affrontati nel passaggio tra codici semiotici, è stato inoltre la resa di tutti quei dettagli già "visivi" della prosa dickensiana – la gestualità, la descrizione degli ambienti, dei personaggi – in tutta la loro valenza metaforica e simbolica. Altri tratti in parte già affrontati quando si è parlato delle precedenti forme di trasposizione, sono quelli legati al gran numero di personaggi e di ramificazioni del *plot*, motivo anche in questo caso di una rigida selezione dovuta ai limiti di durata, di due ore circa, imposti a una pellicola media. Come osserva McFarlane⁴⁹, le soluzioni adottate

⁴⁸ Per le informazioni riguardanti le caratteristiche delle serie televisive si veda Brian McFarlane, *Screen Adaptations. Great Expectations: A Close Study of the Relationship Between Text and Film*, London, Methuen, 2008: 63 e sgg.

⁴⁹ Cfr. McFarlane 2008: 32.

in questo senso non sempre si sono rivelate felici dal momento che, anche l'eliminazione di interventi secondari come quello di Orlick o del garzone di Trabb, svolgono una funzione non tanto narrativa quanto tematica. A tale proposito, anche la resa delle numerose sfaccettature del personaggio di Pip emergenti sul piano narrativo, incontrano numerosi ostacoli nel passaggio di *medium*. In ultimo, uno degli aspetti che McFarlane propone nell'analizzare questa sfida è il modo in cui sceneggiatori e registi hanno scelto di affrontare la questione del finale dell'opera, non solo per l'esistenza del secondo finale reso noto dopo la morte di Dickens, ma anche, si potrebbe aggiungere, per l'ambiguità che l'epilogo soppresso ha lasciato nella versione ufficiale. Vista l'ardua sfida lanciata dalle sfumature emergenti dalla sua lettura, difficilmente ha trovato risposte soddisfacenti sullo schermo, dove nella maggior parte dei casi si è preferito reinventare l'incontro conclusivo.

Nell'intento di mettere in evidenza alcune nuove chiavi di lettura del testo dickensiano emerse attraverso gli adattamenti televisivi, in questa sede ci soffermeremo con maggiore attenzione su due miniserie prodotte nell'ultimo trentennio: quella australiana del 1987, *Great Expectations: The Untold Story*, e una delle più recenti miniserie della BBC, quella del 1999 diretta da Julian Jarrold⁵⁰.

Parzialmente ispirata al romanzo *Magwitch* (1982) di Michael Noonan, la serie rivisita il *plot* originale, ponendo al centro della scena la storia del forzato⁵¹ non per proporre un *sequel*, come quello elaborato dall'autore australiano, bensì per espanderne la versione originale e mostrarci in parallelo ciò che Dickens aveva ommesso. A tale fine, tutte le scelte operate sin dalla prima scena – che, infatti, tradisce l'originale incontro al cimitero sostituendogli il momento dell'arresto di Magwitch – sono finalizzate a una rilettura di questo personaggio e a un'amplificazione di alcuni tratti lasciati impliciti dal romanzo.

⁵⁰ In questo paragrafo prenderemo in esame le sole serie a puntate mentre la trattazione dei film tv si rimanda alla sezione successiva, destinata anche alle trasposizioni cinematografiche.

⁵¹ Va tenuto presente che la fortuna riscossa dalla serie tv ha dato vita a una trasposizione teatrale e a un film tv in una versione semplificata e ridotta, in cui a essere stato eliminato è il *subplot* legato a Molly ed Estella.

A essere posta in risalto, sin dalle prime battute, è la condizione di Magwitch in quanto duplice vittima: la serie si apre infatti con una lunga arringa di Jagers che mette in evidenza non solo la condizione di svantaggio di Magwitch sin dalle sue umili origini, ma soprattutto le maggiori responsabilità di Compeyson in quanto unica mente delle truffe, il solo criminale tra i due. Un ritratto speculare delle due figure è adoperato nel corso dell'adattamento anche al fine di mettere in luce la nobiltà d'animo che ha contraddistinto Magwitch tanto nella colonia quanto al momento del servizio presso il suo padrone, durante la libertà condizionata: una delle poche scene ambientate nella colonia mostra il protagonista infatti nell'atto di rifiutare la libertà immediata offertagli al momento del suo arrivo in cambio del ruolo di aguzzino degli altri condannati. In contrasto, qualche anno dopo, vediamo invece Compeyson in Australia tentare ancora una volta di arricchirsi per mezzo dell'inganno verso una ricca donna che egli cerca di sposare nonostante il suo vincolo coniugale con Miss Havisham⁵².

Altre varianti di particolare interesse sono quelle legate al momento dell'arrivo a Londra e alla rivisitazione del rapporto con Pip: nella serie australiana non resta nulla del ritratto negativo del ragazzo che sin da subito sceglie di partire con il suo benefattore non più spinto dall'obbligo morale che lo animava nell'originale, ma da una sentita gratitudine verso i suoi sacrifici.

Il più grande colpo di scena, tuttavia, è quello che attende soprattutto i lettori del romanzo dickensiano dopo la nota scena al capezzale di Magwitch: l'intento infatti di riscrivere il destino del condannato si spinge ben oltre il solo ricongiungimento pacifico con il figlio. Anzitutto la scoperta delle reali origini di Estella porta come prima aggiunta la riunione tra lei e la madre Molly, che insieme a

⁵² Un altro tratto del personaggio di Magwitch che nella serie tv emerge, e che nella versione filmica è stato soppresso, è la sua tenace fedeltà verso Molly: la donna nella versione integrale è, infatti, all'oscuro della sorte del marito. È tenuta in casa di Jagers con l'inganno e ne diviene l'amante credendo il marito ormai morto. Tuttavia, quando al momento del suo ritorno in Inghilterra Molly scopre la verità, rifiuta l'avvocato e decide di partire con Magwitch per l'Australia (cfr. John O. Jordan, "Great Expectations on Australian Television", *Dickens on Screen*, Ed. John Glavin, Cambridge, Cambridge UP, 2003).

Pip lasceranno Londra per stanziarsi definitivamente in Australia. In secondo luogo, l'episodio del ricovero in ospedale si rivelerà parte di un piano ordito dagli stessi Jagers e Wemmick ai fini di salvare Magwitch dalla condanna a morte: portato via dall'ospedale dentro una bara, l'uomo riuscirà a prendere il treno che lo condurrà al porto dalla sua famiglia e, una volta ricongiuntosi a Molly, Estella e Pip, tornerà nella terra in cui aveva avuto origine la sua fortuna.

Tra le più recenti miniserie prodotte invece dalla BBC, a risultare degna di una certa attenzione è quella del 1999, vista la consapevolezza critica con cui affronta e rende giustizia ai principali temi chiave dell'opera cui gli studi dickensiani hanno destinato più attenzione. Tra le tematiche maggiormente approfondite risaltano quelle del senso di colpa di Pip – che anche nella serie tv, come nel romanzo, attraversa tutte e tre le fasi della crescita del protagonista – e quella dell'educazione del ragazzo, cui si legano i temi della vergogna, del denaro, del parassitismo e dell'ambizione, messi in rilievo dall'insistito parallelismo col personaggio di Orlick e dall'antitesi con Joe.

Il tema del senso di colpa risulta particolarmente enfatizzato dalla scelta della trasposizione di esplicitare alcuni degli aspetti che l'originale dickensiano lasciava tra le righe. Emblematico a tale proposito è l'episodio della morte di Mrs Joe in cui Pip, riconosciuta nell'arma che l'ha uccisa il ceppo che egli stesso aveva contribuito a tagliare, chiede perdono alla sorella portando a galla ciò che il romanzo lasciava inespresso.

Altrettanta attenzione viene rivolta anche all'istruzione del ragazzo, attraverso cui l'opera offre risalto agli intertesti che costellano l'originale dickensiano. Un esempio è offerto dal momento culminante del percorso di Pip come lettore, raggiunto quando il ragazzo leggerà sul capezzale di Magwitch il passo dell'*Odissea* in cui Ulisse ritorna a Itaca, chiaro richiamo a una delle più fortunate letture in chiave mitica che del rapporto tra Pip e il forzato siano state offerte.

Ancora, sempre in merito alla formazione del protagonista e alla sua ascesa, particolare rilievo viene conferito al mancato raggiungimento di un'autonomia del

protagonista. Anche la scena della scoperta della reale provenienza della sua fortuna viene amplificata attraverso dettagli che conferiscono nuove sfumature al personaggio di Pip: il dialogo che nel romanzo si teneva con Herbert ben prima di sapere chi fosse il vero benefattore⁵³, spostato al momento del primo incontro con Magwitch, acquisisce nella trasposizione una nuova valenza mettendo in risalto non solo il desiderio di Pip di liberarsi dal vincolo con il forzato e il suo atteggiamento celatamente parricida, ma soprattutto il suo parassitismo, enfatizzandone la totale dipendenza economica dal padre putativo.

La medesima cura del regista verso la mancata affermazione sociale del ragazzo è reperibile, infine, nell'attenzione rivolta ai vari possibili narrativi fallimentari del protagonista cui Dickens accennava e che Jarrold sceglie di portare a compimento al fine di rimarcare i suoi tratti antieroiici. Il riferimento va al vano tentativo di Pip di offrirsi nel finale come apprendista di Joe, alla sua incarcerazione per debiti, alla tardiva proposta di matrimonio a Biddy, che Pip pronuncia il giorno delle sue nozze con Joe. A essere poste in risalto, per contro, sono invece la dignità e la condiscendenza di Joe, la cui figura spicca come la sola eroica nella vicenda in contrapposizione con quelle di Pip e Orlick, le cui similarità sono accentuate proprio nell'episodio del confronto finale tra i due .

Altrettanto rilevanti sono alcune delle scelte operate in merito alla resa del rapporto con Estella e Miss Havisham. Anche qui non mancano le espansioni e le aggiunte rispetto all'originale dickensiano, soprattutto in riferimento alla seconda parte della vicenda e al finale. Particolarmente suggestivi, inoltre, i richiami simbolici che attraverso l'uso delle inquadrature il film rimarca, evidenziando ad esempio il parallelismo tra il ruolo svolto da Miss Havisham all'interno delle trame della vicenda e i ragni colti nell'atto di tessitura della loro tela.

⁵³ Cfr. GE: 235-236: «"I am ashamed to say it," I returned, "and yet it's no worse to say it than to think it. You call me a lucky fellow. Of course, I am. I was a blacksmith's boy but yesterday; I am – what shall I say I am – today? [...] When I ask what I am to call to-day. Herbert," I went on, "I suggest what I have in my thoughts. You say I am lucky. I know I have done nothing to raise myself in life, and that Fortune alone has raised me; that is being very lucky».

Per quel che riguarda il rapporto tra Pip ed Estella, risulta rilevante invece il modo in cui la serie si serve delle parti che la versione definitiva di *Great Expectations* aveva scartato all'interno del finale. L'ultima e più significativa aggiunta è quella che infatti riguarda le scene conclusive dal momento che questa serie sembra accogliere in parte come soluzione il finale cassato. La ripresa della frase «now you know what my heart has been», chiara allusione alle parole di chiusura della prima versione⁵⁴, rimanda infatti al cinquantottesimo capitolo con cui la prima versione di *Great Expectations* si sarebbe dovuta concludere. È da questa mescolanza dei dialoghi appartenenti al primo e al secondo finale che la trasposizione di Jarrold risulta essere forse la sola delle trasposizioni finora prodotte in grado di ricreare la medesima ambiguità semantica del finale dickensiano.

II.4 Le trasposizioni cinematografiche e i film tv

Sarebbe interessante approfondire il modo in cui il cinema delle origini ha in più occasioni sottolineato il tributo pagato a Dickens nella scelta delle prime soluzioni in merito al montaggio e all'uso delle inquadrature, indispensabili nel passaggio da forme cinematografiche più primitive a quelle più elaborate⁵⁵. E altrettanto interessante sarebbe approfondire quali risposte ciascun regista abbia offerto in merito alle problematiche poste dall'adattamento di un'opera come *Great Expectations* e l'insieme di rimandi che le singole trasposizioni abbiano creato tra loro nel corso di più di un secolo. Ciò che tuttavia in questa sede ci limiteremo a fare sarà prendere in considerazione alcune delle opere più rappresentative di questo percorso per illustrare a grandi linee quali risposte siano state date alle sfide lanciate dal *plot* dickensiano⁵⁶.

⁵⁴ Cfr. GE: 440: «She gave me the assurance that suffering had been stronger than Miss Havisham's teaching, and had given her a heart to understand what my heart used to be».

⁵⁵ Cfr. Grahame Smith, *Dickens and the Dream of Cinema*, Manchester, Manchester UP, 2003.

⁵⁶ Per ragioni di difficile reperibilità delle versioni di Vignola del 1917 e di quella danese di Sandberg del 1921, la sezione sulle trasposizioni cinematografiche presenta una lacuna in termini cronologici di venticinque anni, ovverosia quelli intercorsi tra l'opera del 1909 di Dave Aylott e quella del 1934 di Stuart Walker. Per le stesse ragioni, la sola versione televisiva che verrà affrontata in

Un punto di partenza obbligato, seppur non sempre riconosciuto come trasposizione cinematografica di *Great Expectations*⁵⁷, è costituito dal film muto del 1909: *The Boy and the Convict*. Libero adattamento dal romanzo dickensiano, il film di Dave Aylott, come nota Graham Petrie⁵⁸, risulta meno elaborato di certe opere contemporanee: basato su tredici scene con camera fissa, ognuna riportante un titolo esplicativo, l'opera si incentra interamente sul rapporto tra Pip e il galeotto Magwitch offrendoci una nuova testimonianza di come, davanti alle necessarie semplificazioni dovute ai limiti dei *media* adoperati, la sezione dell'intreccio che ha esercitato maggiore forza magnetica anche in questo caso sia stata proprio quella incentrata sulla figura di Magwitch più che sulla lettura sentimentale dell'opera⁵⁹.

Più sbilanciata a favore della relazione tra Pip ed Estella risulta invece la versione diretta da Stuart Walker nel 1934, dove, come nota anche Brian McFarlane, il lavoro di selezione sulle scene è incentrato prevalentemente sugli episodi della prima parte del romanzo, mentre a essere quasi interamente trascurati, o affrontati con maggior rapidità, sono le questioni derivanti dalla fase di ascesa di Pip⁶⁰. La conferma giunge dalla riduzione degli episodi londinesi che vedono il rapporto con Herbert Pocket protagonista a semplici tappe dell'educazione di Pip come

conclusione a questo paragrafo sarà quella del 1974 di Joseph Hardy, mentre verranno tralasciate la versione francese di Marcelle Cravenne del '68 e quella svizzera del '71 diretta da Leopold Ginner.

⁵⁷ Solo Glavin lo inserisce nel suo elenco. Bolton e McFarlane partono dall'adattamento del 1917. Una delle ragioni potrebbe essere l'assenza di qualunque riferimento esplicito all'opera dickensiana, visto che entrambi i protagonisti restano privi di nome.

⁵⁸ Graham Petrie, "Silent Film Adaptations of Dickens: Part I – Beginnings to 1911", *The Dickensian*, XCVII.453 (Spring 2001): 7-22.

⁵⁹ Le prime scene del film mostrano il ragazzo che viene minacciato da un evaso, cui in seguito procura cibo e una lima e che salva dall'arresto sviando le ricerche dei poliziotti. Sette anni dopo il ragazzino riceve 5000 sterline da un benefattore ignoto e lascia la fucina per trasferirsi in città: sarà qui che lo seguirà il forzato con in mano la lima come segno di riconoscimento. Dopo un iniziale rifiuto il ragazzo tuttavia ha un ripensamento e stringe la mano del benefattore. Nello stesso momento arriva la polizia che ricerca il forzato per la sua evasione e, nonostante i tentativi di aiuto del ragazzo, lo arresta. In seguito si assiste all'incontro del giovane con la moglie e la figlia del suo benefattore e a un drammatico addio con la ragazza. Nello stesso tempo il forzato, apparentemente in fin di vita, si trova in ospedale quando incontra il suo nemico, il reale responsabile dei delitti di cui lui è incolpato: dopo la sua accusa alla polizia, il criminale confessa. Il film si conclude con un *happy ending* nella casa del forzato: proprio mentre il ragazzo sta salutandoli la moglie e la figlia, di cui sembra essersi innamorato, torna il suo benefattore al pieno delle sue forze e gli dà in sposa la ragazza.

⁶⁰ Cfr. McFarlane 2008: 86-87.

gentiluomo, senza alcuna attenzione per l'incrinatura dei legami con la famiglia d'origine o per la metamorfosi morale di Pip.

In merito alla prima parte va sottolineato come, nonostante l'apparente fedeltà al testo dickensiano, l'opera di Walker porti alcuni contributi originali probabilmente attribuibili a un intento di prossimizzazione al pubblico contemporaneo: si tratta infatti della sola trasposizione in cui Miss Havisham non venga rappresentata nel suo consueto abito bianco se non per l'anniversario del suo abbandono ed è il solo in cui la donna venga ritratta, prima dell'ingresso di Pip sulla scena, in tutta la sua fragilità per quel sogno infranto. Altrettanto originale è, inoltre, la scelta di mostrare allo spettatore sin da principio i piani orditi da Miss Havisham contro di lui per mezzo di Estella: questa aggiunta, insieme a quella di un episodio iniziale in cui Magwitch sulla nave per l'Australia giura a un altro forzato di ricompensare il bambino che gli ha salvato la vita, eliminano infatti l'agnizione finale che nell'ipotesto coinvolgeva tanto il protagonista quanto il pubblico dell'opera.

Indice di altrettanta originalità nella trattazione del rapporto di Pip con i personaggi femminili è la scelta di mostrare anche Estella vittima sin dappprincipio delle imposizioni della madre adottiva e in segreto ben più sensibile al dolore di Pip e alle angherie da lui subite dal loro primo incontro di quanto non facesse il testo di partenza. Perno dell'intera trama si fa pertanto proprio il personaggio di Miss Havisham cui nel finale la stessa Estella sceglie di ribellarsi per unirsi a Pip. Sono solo le poche battute del dialogo conclusivo in realtà a informarci dell'epilogo del loro rapporto: subito dopo la morte di Magwitch, Pip si reca infatti presso Satis House dove ad attenderlo trova Estella che ha rotto il fidanzamento con Drummle dopo la morte di Miss Havisham per amore di lui. Come suggerisce Brian McFarlane, la scelta di un finale sentimentale convenzionale, in opposizione all'ambiguità dell'originale dickensiano, in questo caso risponde probabilmente più da vicino alle

aspettative del pubblico americano di inizio anni Trenta, «mirroring a world emerging from a major depression»⁶¹.

Se si passa a considerare invece le più recenti trasposizioni di questo classico, due tappe obbligate risultano il film diretto da David Lean del 1946 e quello di Alfonso Cuarón del 1998. Sulla scia di quanto suggerito da McFarlane nell'esaminare i modi in cui il mutamento culturale e di gusto emerga dalle scelte operate dai due registi, partirei da alcune delle principali discordanze: rispetto a una maggiore fedeltà di Lean all'intreccio dickensiano, da cui si discosta soprattutto in termini di tagli e nella revisione del finale, quella di Cuarón si presenta molto più come un'attualizzazione e un tentativo di prossimizzazione anche in termini geografici⁶².

Un'altra divergenza che si avverte immediatamente tra i due film è la totale assenza dell'originaria critica sociale nel percorso di formazione di Finn (Pip) nella trasposizione del regista messicano: il tema della disparità economica e di classe tra lui ed Estella è presente nella prima parte della trasposizione, ma non arriva alla critica manifesta nella sezione in cui aveva maggiormente luogo nell'originale, ovvero nella seconda parte, al momento del trasferimento in città⁶³. Le osservazioni di Glavin in merito alla scelta di trasformare Finn in un artista di successo possono in parte suggerirci una chiave di lettura di questa divergenza dal testo di partenza: se è vero che nel ventesimo secolo il successo e la popolarità hanno soppiantato quella che in età vittoriana era la svolta generata dalla ricchezza⁶⁴, è anche vero che, a differenza di allora, non sono più le origini a poter infangare ciò che col talento questo nuovo protagonista riesce a realizzare. In linea con una maggiore mobilità sociale dell'epoca contemporanea, Finn non trova alcuna difficoltà a farsi accettare nell'alta società perché denaro e successo sono la chiave d'accesso a

⁶¹ McFarlane 2008: 89.

⁶² Va tenuto presente, tuttavia, come seppur con notevoli mutamenti, la rivisitazione del regista messicano mantenga intatti ben diciannove dei cinquantaquattro momenti cardine identificati da McFarlane nel *plot* dickensiano, contro i più di trenta mantenuti da Lean.

⁶³ A Manhattan Finn non compie infatti alcuno sforzo per adattarsi alla nuova cerchia di intellettuali snob che lo circondano.

⁶⁴ Cfr. Glavin 2003: 97: «Finn would become an artist, replacing the arbitrary wealth of the nineteenth century with the twentieth-century equivalent: celebrity success».

tutto, a prescindere dalla famiglia di provenienza che tanto peso aveva rivestito in *Great Expectations*. Al contrario, nell'adattamento britannico sarà soprattutto qualche scambio tra Pip ed Herbert Pocket, l'incontro con Joe in città, il rapporto con Drummle e in generale l'intera relazione con Estella a sottolineare una costante critica sociale di sottofondo.

Tuttavia ciò che più di tutto muta nel passaggio tra le due diverse epoche di adattamento, sono le nuove tinte che il classico dickensiano assume dalla rilettura in chiave anni Novanta: nell'opera di Cuarón il rapporto con il forzato passa in secondo piano al fine di conferire maggior risalto alla relazione con Estella, un legame riletto in chiave esclusivamente erotica. Come sottolinea anche McFarlane, quella che nell'opera dickensiana era un'ossessione romantica diviene ora nell'opera del regista messicano un'ossessione sessuale: sin dalla scena del bacio nella fontana, reiterata all'arrivo di Finn a New York, fino al momento del suo ritratto nuda e all'unione carnale prima che lei si sposi, ciò che emerge è una continua ricerca da parte del protagonista di una possibilità di contatto con la ragazza in costante fuga. Quello che perciò sembra di poter vedere emergere dal finale della trasposizione⁶⁵, con l'unione dei due non più giovanissimi Finn ed Estella mano nella mano, è più il raggiungimento di una maturazione a livello sessuale: è in questa chiave che è possibile leggere la scelta finale di mostrare Estella ormai madre e di rappresentare l'unione dei due protagonisti nella casta unione tra le due mani, in contrasto con il primo bacio avvenuto da bambini davanti alla fontana. Il percorso di formazione del personaggio si verifica perciò anche nella trasposizione di Cuarón ma, in tono con il resto del *plot*, assume il carattere di un graduale dominio delle passioni.

Per quel che riguarda il film di Lean notiamo come, in linea con il gusto per il "literary cinema"⁶⁶ del secondo dopoguerra britannico, esso si mostri, invece, decisamente meno eccentrico a partire dalle tinte fortemente realiste dei personaggi e

⁶⁵ Un finale per certi versi ciclico visto che ci mostra esattamente come al principio Finn davanti alle acque questa volta del lago di Paradiso Perduto (nuovo nome acquisito da Satis House).

⁶⁶ McFarlane 2008: 130.

degli ambienti, fino alla scelta di una maggiore aderenza all'originale dickensiano. Una conseguenza di particolare rilievo derivante da questa maggiore fedeltà è il modo in cui la maturazione di Pip emerge con evidenza dal susseguirsi dei tre incontri fondamentali tra l'infanzia e l'età adulta: dapprima quello con Magwitch, poi quello con Miss Havisham e infine quello con Jaggers. Al contempo, tuttavia, ad affiorare con altrettanta evidenza sono le significative omissioni operate dal regista: la scelta di cassare figure come quella di Orlick o del garzone di Trabb o di Wopsle, come sottolinea McFarlane⁶⁷, è una delle ragioni per cui la reale metamorfosi di Pip nel trasferimento a Londra si rivela fiacca nella trasposizione degli anni Quaranta, dal momento che vengono meno quei possibili narrativi per la sua vicenda emergenti proprio dal confronto con queste figure chiave.

Tra gli elementi di discrepanza rispetto al romanzo, spicca in ultimo la scelta del finale dell'opera, una scelta che forse possiamo attribuire al mutato clima culturale del secondo dopoguerra, per il quale questo film si faceva portatore di un messaggio di speranza. Il ritorno di Pip a Satis House e l'incontro con Estella che, abbandonata da Drummle in seguito alla scoperta delle sue vere origini, ha preso il posto di Miss Havisham nella sala buia di Satis House, si può considerare una parziale allusione al primo finale di *Great Expectations*: sarà tuttavia la scelta di Pip di spalancare le finestre per far entrare la luce nella casa in rovina a farsi richiamo di un nuovo inizio per i due protagonisti.

Notevole la soluzione finale di Lean di sostituire la consueta scritta "the end" con *Great Expectations*: nell'ultima scena i due protagonisti si lasciano alle spalle di corsa le rovine di Satis House mano nella mano e quelle parole finali sembrano quasi richiamare le grandi speranze che là fuori attendono la nuova coppia, in totale antitesi con il tono ironico che la scelta di questo titolo aveva assunto nell'originale dickensiano.

Se cambiamo forma di distribuzione e passiamo ai film destinati alla tv, una delle opere che ha goduto di maggiore risonanza tanto in Inghilterra quanto negli

⁶⁷ Ivi: 148-149.

Stati Uniti è stata la trasposizione realizzata da Joseph Hardy nel 1975. Le ragioni di questa notorietà, come ci informa McFarlane, hanno origine da diversi fattori: primo fra tutti il cast d'eccellenza, scelto perché, come altri film prima di questo, *Great Expectations* era destinato alla tv americana ma poteva essere trasmesso anche al cinema in altre nazioni e, in secondo luogo, al fatto che l'opera di Hardy fosse originariamente pensata come *musical*, al fine di cavalcare l'onda del successo dell'*Oliver Twist* del '68 e di altri recenti adattamenti dickensiani.

Nonostante le grande attesa suscitata da questo film, tuttavia, la trasposizione di Hardy non si è rivelata all'altezza delle aspettative: un primo dato che indubbiamente emerge è la drastica selezione dei nuclei narrativi messi in scena, causa principale del senso di superficialità e rapidità con cui l'intero *plot* viene reso. Se uno dei punti di forza del romanzo risulta essere il graduale realizzarsi delle illusioni del protagonista e il progressivo emergere della verità – pur non mancando gli improvvisi colpi di scena – l'opera di Hardy riduce anche momenti portanti dell'opera alla sola funzione informativa, eliminando qualsiasi ambiguità presente nel testo di partenza. Un esempio è offerto dalla scena in cui Pumblechook riporta a Pip l'invito di Miss Havisham a giocare da lei: l'immediata menzione della possibilità di Pip di fare fortuna grazie alla ricca donna, si fa emblema della generale tendenza all'esplicitazione e accelerazione nell'affiorare di verità che l'ipotesto costruiva gradualmente, con il percorso di maturazione dello stesso protagonista. Un altro esempio è dato dall'episodio del gioco delle carte tra i due bambini presso il salone di Satis House: se la scena svolgeva una funzione anzitutto simbolica nell'opera dickensiana, qui la scelta di Miss Havisham di farli giocare al "gioco dei cuori spezzati" e di dire a Pip sin dal primo colloquio che Estella gli spezzerà il cuore, elimina totalmente quel "doppio fondo" che l'ipotesto intendeva realizzare fino all'agnizione finale. Lo stesso si può dire per la scelta dell'abolizione di Orlick o in merito alla decisione di far scoprire a Pip le origini di Estella attraverso la scritta su un ciondolo che la bambina portava al momento dell'adozione, che si pone in totale contrasto con quella visione dell'avvocato Jaggers come unico detentore di una verità

da lui blindata con cura. Viene meno anche qualsiasi forma di critica sociale presente nella seconda sezione dell'opera di Dickens che fa apparire quasi ingiustificata la scelta di mostrare nel finale Pip pentito che, dopo aver ricevuto l'aiuto di Joe, riconosce la propria ingratitudine e giunge all'ammissione del proprio degrado morale. Va notato come dall'inizio proprio al personaggio del cognato venga prestata una certa attenzione al fine di rimarcare in più scene l'integrità morale e l'accentuata dignità con cui difende le proprie origini e il proprio mestiere.

Per il resto l'opera si presenta quasi totalmente sbilanciata verso una lettura più sentimentale, come dimostra l'indugio sugli incontri tra Pip ed Estella a Londra e a Richmond e l'aggiunta di dettagli assenti nella narrazione dickensiana, testimoniati dalla dilatazione delle uscite pubbliche tra i due. A conferma di questa predilezione per una trasposizione in chiave sentimentale si pongono due scelte salienti: la prima quella di far scrivere a Pip una lettera con una proposta di matrimonio poco prima di scoprire la reale provenienza della sua fortuna, dall'altra quella del finale. Ispirandosi probabilmente alla soluzione adottata da Lean, anche Hardy presenta Satis House ancora integra con al centro del salone, sulla poltrona di Miss Havisham, un'Estella sola e invecchiata. È nel giardino che avviene un ultimo dialogo tra i due: Estella confessa di aver sposato Drummle solo per cercare di sfuggire al proprio amore per Pip, di aver tentato di nascondergli le proprie origini per la paura che anche lui scoprendo la verità potesse farle subire ciò che la sua madre adottiva aveva patito per amore. *L'happy ending* è tuttavia sancito dalla ripresa della nota frase «you may kiss me» con cui Estella aveva alimentato per la prima volta le speranze di Pip in quello stesso giardino.

Il punto d'arrivo di questo percorso è costituito dalla più recente trasposizione cinematografica di Mike Newell. Tra gli aspetti meglio riusciti anche la sua opera, come quella di Hardy, può infatti vantare la selezione di un buon cast e una certa attenzione per la lettura in chiave gotica del classico dickensiano, ma al contempo, ancora una volta, l'eccessivo sbilanciamento sul versante sentimentale della vicenda oscura alcune tematiche che rivestivano gran peso nel testo di partenza. È infatti

debole l'attenzione per la critica sociale presente nell'opera dickensiana, sebbene non manchi un sapiente uso della fotografia soprattutto nel ritratto della corruzione e della sporcizia della *city* londinese. È maggiore invece la cura nella rappresentazione delle relazioni personali: l'amicizia tra Pip e Joe, il suo amore per Estella, l'ossessione di Miss Havisham per il fidanzamento fallito⁶⁸.

In quanto ultima di una lunga serie di trasposizioni, nell'opera di Newell non mancano certamente i rimandi ai predecessori. Ancora una volta a rappresentare una pietra miliare per il regista britannico è stata infatti l'opera di Lean: se, come lo stesso regista ha dichiarato⁶⁹, la scena iniziale costituisce un chiaro richiamo all'adattamento del '46, altrettanto peso ha rivestito il confronto nella scelta del finale⁷⁰. In contrasto con il suo *happy ending*, Newell ha infatti voluto ricercare un compromesso tra i due finali dickensiani, volto a evocare l'inizio di una storia d'amore senza cedere ai sentimentalismi di Lean.

II.5 Le versioni animate

Questa panoramica intorno alla fortuna televisiva di *Great Expectations* risulterebbe incompleta se si trascurassero le versioni animate cui questo classico ha dato vita.

La prima di cui abbiamo testimonianza è una fortunata produzione americana dalla durata di novanta minuti trasmessa in America nel 1978 e replicata per molti anni a seguire⁷¹.

Spostandoci di continente, un cartone animato altrettanto fortunato reso noto dal critico australiano McFarlane è quello della Burbank Film⁷², che dopo aver

⁶⁸ Da questo deriva lo scarso rilievo del personaggio di Magwitch e delle agnizioni su cui si giocava la forza magnetica dell'ipotesi.

⁶⁹ Cfr. Louisa Mellor, "Mike Newell Interview: *Great Expectations*, Voldemort, Budgets, Reviewers and More", <http://www.denofgeek.com/movies/mike-newell/23579/mike-newell-interview-great-expectations-voldemort-budgets-reviewers-more>.

⁷⁰ Cfr. Stella Papamichael, "Mike Newell: Put aside Your Preconceptions of *Great Expectations*", <http://www.radiotimes.com/news/2012-10-22/mike-newell-put-aside-your-preconceptions-of-great-expectations>.

⁷¹ Cfr. Bolton 1988: 417.

avviato la serie di trasposizioni per bambini con *Great Expectations* nel 1983, ha dedicato i due anni successivi a nuovi adattamenti dickensiani⁷³.

In quanto destinato a un pubblico infantile, questo cartone presenta alcune semplificazioni, a cominciare dalla caratterizzazione dei personaggi, per lo più unidimensionali, fino ad alcuni nodi narrativi: pur essendo mantenuta intatta l'impalcatura dell'opera, non si avverte nella crescita del protagonista lo stesso mutamento in termini morali presente nell'originale e alcuni episodi, come quello della morte della sorella, vengono mostrati senza alcuna spiegazione. Alcuni interventi notevoli, anche per la loro originalità, sono inoltre la trasformazione del garzone di Trabb in una ragazza del villaggio e la scelta di edulcorare i caratteri più duri dell'opera: Magwitch già pochi istanti dopo la sua comparsa perde la sua aura minacciosa lasciando il posto a una benevola condiscendenza, la sorella non viene mai mostrata nei suoi atteggiamenti più violenti, seppur dura e sgarbata, e si assiste, inoltre, a un ritratto più gioviale dell'avvocato Jaggers, unica figura di riferimento nello studio legale di Londra. Non si denota più alcun intento di critica sociale e un tratto particolarmente innovativo è quello di slegare il desiderio di Pip di divenire un gentiluomo dal suo amore per Estella. Il protagonista, infatti, esprime questa intenzione ben prima di conoscere la giovane e il loro incontro sembra solo aver procurato un allontanamento da quella che sarebbe dovuta essere la ragazza a lui destinata: Biddy. Che l'amore per Estella assuma un ruolo più marginale lo conferma anche il finale in cui, subito dopo aver scoperto che Biddy ha sposato Joe, Pip va a salutare un'ultima volta Satis House: qui si tiene il colloquio con Estella dopo il quale, nonostante la sua confessione del fallimento del matrimonio con Drummle, Pip rimane determinato a partire per Londra al fine di cercare un lavoro e costruirsi una nuova vita. Sarà nell'ultimo dialogo con Biddy che il ragazzo confesserà di voler

⁷² McFarlane 2008: 59-61. La versione integrale del cartone prodotto dalla Burbank è presente sul sito internet YouTube diviso in nove parti a partire dalla pagina <http://www.youtube.com/watch?v=li5Se6MzzyU>.

⁷³ Nello specifico a essere stati adattati in versione animata tra il 1984 e il 1985 sono *Oliver Twist*, *The Old Curiosity Shop*, *Nicholas Nickleby*, *David Copperfield*, *A Christmas Carol*, *The Pickwick Papers* (cfr. McFarlane 2008: 59).

tornare a Londra non più per diventare un gentiluomo come inizialmente aveva fatto, ma per “diventare se stesso”, in ossequio alla funzione pedagogica svolta dal percorso di maturazione di Pip verso il suo giovane pubblico.

A ben differenti finalità sembra mirare, invece, la più recente trasposizione animata del romanzo, quella destinata a un pubblico di non più bambini: si tratta di una puntata della serie televisiva *South Park*, andata in onda nel 2000, interamente dedicata a *Great Expectations*⁷⁴ all'interno della serie *South Park Classics*. Dopo un primo utilizzo di Pip come comparsa all'interno di alcuni episodi della prima serie, i due noti sceneggiatori, Matt Stone e Trey Parker, hanno tentato un nuovo esperimento dedicando i consueti venti minuti di una puntata alla trasposizione di questo classico dickensiano dichiarando, per mezzo del narratore che introduce l'episodio, il proposito di farlo conoscere al pubblico che a loro avviso non ha mai letto Charles Dickens⁷⁵. Nonostante quest'ironica allusione a una certa fedeltà all'originale, vedremo come tuttavia questa trasposizione stravolga e adatti ai propri standard la vicenda dickensiana. In linea con la poetica e con le tematiche più ricorrenti della serie animata – notoriamente incline agli aspetti più scottanti e controversi della società contemporanea e particolarmente attenta alle minoranze – la storia di Pip, infatti, si presta bene a questa versione i cui ingredienti principali diventano qui la parodia, la satira, il sarcasmo, i necessari anacronismi⁷⁶ uniti alla consueta dose di trivialità che il pubblico di questa serie si attende da ogni puntata.

⁷⁴ La puntata è visibile sul sito internet “South Park Studios.com” alla pagina <http://www.southparkstudios.com/full-episodes/s04e05-pip>. Il titolo dell'episodio è *Pip* ed è andato in onda negli Stati Uniti il 21 giugno 2000.

⁷⁵ Naturalmente già questa dichiarazione d'intenti, come si vedrà meglio più avanti, suona ironica e sembra rovesciare quel consueto ruolo educativo e didattico della trasposizione dei classici che anche Linda Hutcheon ha rimarcato nel suo recente contributo *A Theory of Adaptation* [2006], trad. it. *Teoria degli adattamenti*, Roma, Armando, 2011.

⁷⁶ Un forte effetto di prossimizzazione e ironia è esemplificato dall'incontro di Pip ed Estella al ballo organizzato dal “re dell'Inghilterra” Tony Blair, o al modo in cui Estella spezza il cuore di Pip parlandogli di Steve, il suo ragazzo, di cui riferisce che «ha diciassette anni» e «ha una macchina», o ancora alla scoperta del congegno Genesis con cui Miss Havisham effettuerà la fusione con la figlia Estella.

Alla luce di quanto già osservato per le precedenti drammatizzazioni, risulta superfluo sottolineare come la maggiore sfida lanciata dal romanzo a questa serie sia stata innanzitutto quella legata alla durata, aspetto solo in parte risolto con gli interventi di un narratore: la conseguenza principale, ancora una volta, è il mantenimento di pochi nodi originari⁷⁷.

In sostituzione all'utilizzo della *voice over*, inoltre, assistiamo sin dal principio agli interventi del narratore che accoglie gli spettatori accanto al camino nel suo salotto con il libro di *Great Expectations* in mano. Due considerazioni emergono riguardo a questa figura: da un lato l'evidente rimando che alcune di queste "intrusioni" creano rispetto agli originali interventi dickensiani (un autore notoriamente invadente all'interno delle storie dei suoi personaggi), in particolare per la funzione di anticipazione che certe riflessioni e giudizi svolgono quando Pip si illude di conquistare una ragazza come Estella. Dall'altro, come si può evincere da quanto riferito intorno allo stile dell'intera serie televisiva, la presenza di questo narratore risulta fondamentale al fine di mettere in evidenza la critica sociale sottesa alle prime due parti dell'opera.

Ben rimarcata infine, dai commenti e dai dialoghi in cui è presente Pip, è la visione distorta del protagonista in merito all'identità del suo benefattore e la lezione

⁷⁷ Tra questi l'incontro con il forzato, quello con Estella e Miss Havisham, l'ascesa sociale a Londra e l'amicizia con Herbert Pocket, i vari ritorni da Miss Havisham e la scoperta del fidanzamento di Estella, la rivelazione della vera identità del benefattore: con quest'episodio si conclude la sezione più fedele all'originale per lasciare il posto a una rilettura in chiave fantascientifica del finale. Si assiste, infatti, a una rivisitazione interamente in chiave contemporanea dello scontro con Estella e Miss Havisham dal momento che la vecchia donna ha intrappolato le varie vittime di Estella a testa in giù perché le loro lacrime mettano in funzione il congegno Genesis e la sua fusione con Estella possa avere luogo: solo così la donna, infatti, potrà esercitare un definitivo controllo sul proprio futuro e su quello della ragazza. Nonostante la presenza di un esercito di scimmie robot, Pip con l'aiuto di Joe, Herbert e Magwitch riesce a liberare Estella e gli altri ragazzi mentre Miss Havisham resterà vittima del suo stesso congegno. Come è possibile evincere già da questi pochi riferimenti, la trasposizione che questa versione mette in atto risulta molto meno ingenua di quanto a un primo impatto appaia, denotando una profonda consapevolezza delle principali questioni richiamate dall'opera dickensiana: il desiderio di controllo del tempo da parte di Miss Havisham viene qui portato alle estreme conseguenze e rivisitato in chiave fantascientifica, il rimando alla funzione che anche il pianto di Pip ha avuto nell'opera come prima vittima di una lunga serie viene qui adattato a una nuova funzione, la condizione alienata di Estella divenuta strumento nelle mani della madre adottiva, a sua volta vittima degli stessi piani di vendetta, sono tutti tratti ancora presenti in questa rilettura.

morale finale in cui esplicitamente Pip rivede la definizione di gentiluomo alla luce dell'esperienza vissuta.

Notevole la scelta del finale: seppur in linea con il lieto fine che caratterizza la versione ufficiale dell'opera dickensiana, anche in questo caso può essere interessante osservare costanti e varianti presenti in uno sfondo tutto fantascientifico. Mentre il congegno Genesis si mette in moto e Joe cerca di far fronte all'esercito di scimmie robot, si assiste, infatti, alla morte di Magwitch, causata questa volta dall'emissione di un liquido corrosivo dalla bocca di Miss Havisham e al dialogo tra Pip ed Estella che ha come risultato quello di liberare definitivamente la ragazza dal controllo della matrigna che resta vittima del rogo del suo stesso marchingegno. Come ha osservato Glavin si tratta di un finale che «even as takes great liberties with Dickens's plot, echoes the Dickensian aesthetic in its satiric collision of the multivalent and polysemic languages of high and low»⁷⁸, in una perfetta fusione di generi rientrante a pieno titolo tra le eco dickensiane di questa trasposizione⁷⁹.

⁷⁸ Glavin 2003: 186.

⁷⁹ Una suggestione di particolare interesse in merito alla rilettura che di questo triangolo ci offre *South Park* emerge dalla considerazione di Alessandro Monti nell'introduzione all'edizione Mondadori quando scrive: «La tematica della duplicazione (che si compie in questo caso mediante l'impulso psichico di rendere gli altri uguali a sé) assume un ulteriore peso all'interno della sequenza Miss Havisham – Estella – Pip. Le stanze in cui la donna vive segregata possono essere anche viste come laboratorio; non semplice e mitico antro di Gorgone, ma luogo pre-avveniristico della manipolazione biologica. Pip (e prima di lui Estella) divengono oggetto di esperimento; nel caso del ragazzo, la condizione animalesca dei primi capitoli si evolve in quella di cavia. Estella viene invece resa creatura aliena [...]. La ragazza è una mutante [...] prefigura le donne del *romance* fantascientifico tardo-vittoriano» (cfr. Alessandro Monti, "Introduzione", Charles Dickens, *Grandi Speranze*, Milano, Mondadori, 1991).

SECONDA PARTE

IL PANORAMA TEORICO SULL'INTERTESTUALITÀ

III. TEORIA E METODO

III.1 Intrecci di voci sull'intertestualità

Di fronte alla polifonia di un ambito critico così sfaccettato ed eterogeneo come è quello sullo studio delle relazioni testuali – data la sua presenza costante in buona parte del dibattito teorico sviluppatosi dalla seconda metà del Novecento fino ai nostri giorni – un passaggio obbligato, prima di offrire una definizione più circoscritta del termine riscrittura, è individuare le principali correnti critiche che confluiscono in questa vasta area di studi.

Per tali motivi la prima tappa che il presente capitolo intende percorrere è volta a offrire, pur senza alcuna pretesa di esaustività, una visione d'insieme delle maggiori questioni chiamate in causa dallo studio delle riscritture come di altre forme di testi di secondo grado.

Il fine di questa prima sezione è infatti mostrare il passaggio, nel corso di circa sessant'anni, da una concezione di intertestualità assoluta, come quella elaborata da Julia Kristeva¹ e Roland Barthes², concepita come universale in quanto ancora strettamente connessa al mito strutturalista dello specifico letterario, fino allo svilupparsi di una maggiore attenzione verso la storicità del fenomeno intertestuale e verso le trasformazioni che il testo di partenza subisce in quello d'arrivo, le modalità in cui viene integrato.

Si è anticipato così come questa prima tappa sia funzionale alla successiva che affronteremo, dal momento che il punto d'arrivo cui perverrà la breve panoramica sarà il filone teorico di riferimento per l'analisi del *corpus* in esame.

Una seconda sezione illustrerà il paradigma metateorico che ha avuto maggiore influenza nell'approccio adottato per lo studio delle riscritture. Prima di giungere

¹ Julia Kristeva (1941 –) è una studiosa di origine bulgara nota per i suoi contributi in differenti ambiti teorici: tra i suoi scritti, per menzionare alcuni esempi, si trovano lavori di stampo psicoanalitico, femminista, semiotico.

² Esponente dello strutturalismo francese, Roland Barthes (1915-1980) è stato uno dei protagonisti di spicco del dibattito critico letterario del Novecento in cui è intervenuto con scritti, soprattutto di impostazione semiologica, applicati a vari ambiti dell'attività umana.

all'esame delle opere, un'ultima tappa sarà invece volta a offrire una definizione più circoscritta del termine in uso al fine di garantire omogeneità al *corpus* e stabilire l'approccio metodologico su cui si fonderà lo studio dei testi.

In merito alla prima sezione, nell'intento di definire le linee di demarcazione di quest'area di studi e di inquadrare i principali teorici che nel Novecento hanno contribuito ad arricchire il dibattito intorno all'intertestualità, si è scelto di suddividere questa trattazione in sottosezioni in cui possa essere messa in evidenza la *dominante* da cui le singole correnti hanno preso le mosse.

A questo fine, si è accolta la proposta di Andrea Bernardelli³ di identificare tre macrogruppi di teorie intertestuali – quelle che lui denomina dell'intertestualità *paragrammatica*, *dialogica* e *formale-evolutiva* – cui si è scelto di aggiungere la trattazione della teoria della poesia di Harold Bloom⁴, in quanto studioso non assimilabile alle altre correnti strettamente connesse all'intertestualità, ma il cui contributo risulta imprescindibile sia per l'originalità delle categorie analitiche elaborate sia per i nuovi spunti adottati alla riflessione intorno alle relazioni testuali e ai rapporti tra i poeti moderni e la tradizione⁵.

In merito ai primi due filoni teorici di cui si è fatta menzione, a essere accolto ormai convenzionalmente come testo fondativo è il saggio del 1969 di Julia Kristeva,

³ Cfr. Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.

⁴ Harold Bloom (1930 –) è professore emerito dell'Università di Yale. Tra i suoi maggiori campi di interesse figura la letteratura inglese moderna e contemporanea. È noto soprattutto per l'elaborazione della teoria sull'*anxiety of influence* (angoscia dell'influenza) che in questa sede esamineremo.

⁵ Uno dei limiti dell'impostazione che in questa sede si è scelto di adottare sarà pertanto l'impossibilità di osservare da un punto di vista esclusivamente diacronico l'evoluzione di queste teorie e di poter mettere in evidenza le correlazioni tra singoli pensatori laddove appartenenti a filoni differenti. Il mantenimento di una scansione cronologica dai precursori fino ai più recenti rappresentanti delle singole correnti intende tuttavia lasciare emergere una lettura anche sincronica e trasversale delle sezioni dedicate ai singoli filoni teorici. Un altro degli aspetti che questa suddivisione "per dominanti" sacrifica è, inoltre, la trattazione sistematica di quelli che Bernardelli chiama *fenomeni* intertestuali o, per dirla con Genette, forme letterarie di secondo grado – quali la citazione, la parodia, il *pastiche* etc. – la cui trattazione in una breve sintesi come quella che qui ci si è riproposti, vista l'eterogeneità delle prospettive teoriche al riguardo, avrebbe comportato un appiattimento e un'eccessiva riduzione delle problematiche emergenti. Se da una parte in questa panoramica alcune delle questioni chiamate in causa dai fenomeni intertestuali rimarranno sullo sfondo, sarà invece nel corso dell'analisi dei testi in esame che verranno riprese alcune delle riflessioni in merito.

*Semeiotiké*⁶, volume inclusivo del noto articolo del 1967 in cui la psicoanalista bulgara ha per la prima volta fatto riferimento al termine *intertextualité*⁷.

La formulazione dialogico-paragrammatica del concetto di intertestualità, generata dal duplice apporto del pensiero di Michail M. Bachtin⁸ e del padre dello strutturalismo linguistico, Ferdinand de Saussure⁹, si trova all'origine di una biforcazione dello sfaccettato campo di studi rispondente a questa etichetta. La polisemia di cui il termine si carica a partire dalla sua stessa coniazione, costituisce infatti la causa principale della maggior fortuna registrata dall'"etichetta" più che da questa prima definizione, come dimostreranno i tentativi di reinterpretare il concetto di intertestualità circoscrivendone o allargandone la portata a fenomeni ben differenti da quelli messi in luce da Kristeva.

III.1.1 Intertestualità paragrammatica

Il concetto di *paragramma* o *anagramma* da cui questa corrente trae il suo nome è stato coniato da Ferdinand de Saussure all'interno di alcune ricerche in merito all'esistenza di particolari fenomeni di composizione poetica basati sulla

⁶ Julia Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse* [1969], trad. it. *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978. Tra gli studiosi che riconoscono nel saggio di Kristeva il punto di partenza per questa branca di studi troviamo, tra gli altri, Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997; Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985; Maria Corti, "Il binomio intertestualità e fonti", *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, Ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995; Marina Polacco, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998; lo stesso Bernardelli 2000 e, infine, Andrea Bernardelli (ed.), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi, 2010.

⁷ Il riferimento è all'articolo "Bakhtine, le mot, le dialogue et le Roman" uscito su *Critique* nel 1967 e reperibile in Kristeva 1978: 119-143 con il titolo "La parola, il dialogo e il romanzo".

⁸ Quello di Michail Bachtin (1895-1975) è considerato un profilo non ascrivibile a nessuna delle principali correnti teoriche del Novecento: i suoi lavori sono incentrati in particolar modo sulla teoria del linguaggio, dei generi letterari, del comico.

⁹ Considerato il padre della linguistica, Ferdinand de Saussure (1857-1913) è uno studioso svizzero i cui lavori hanno costituito un momento di svolta nello studio della letteratura al punto di essere considerati fondanti per la genesi della corrente formalista (cfr. Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006: 3-34).

«costruzione di un testo mediante la disseminazione o dispersione di una frase o di un nome al suo interno»¹⁰.

Il termine paragramma si riferisce nella teoria del linguista svizzero a «*temi verbali*» riconoscibili all'interno di versi o brani prosastici di autori classici e moderni, ottenuti dal «collegamento di lettere o fonemi appartenenti a un enunciato, prescindendo dai monemi a cui in prima istanza appartengono»¹¹. Secondo le ipotesi saussuriane l'autore, partendo da un singolo tema verbale, compone frasi o singoli versi seguendo norme individuabili – che rendono quel tema verbale riconoscibile – fino a formare una rete intratestuale portatrice di nuovi significati che vanno ben oltre il piano denotativo del testo.

Nel lavoro di Saussure la ricerca degli anagrammi parte dalla linearità della catena fonica lasciando in secondo piano la demarcazione che nella scrittura separa le parole, e si estende «all'intera sequenza di lettere nel testo»¹², al fine di mettere in luce la seconda rete di significati che si cela dietro le unità lessicali riconoscibili sulla pagina. È noto tuttavia come i numerosi dubbi covati dallo studioso svizzero sul proprio metodo di lavoro – radicalizzati dalla smentita ricevuta da Pascoli in merito all'interpretazione dei suoi versi, a suo avviso imputabili a coincidenze fortuite¹³ – siano stati anche all'origine dell'interruzione delle ricerche saussuriane, i cui frutti dovranno attendere la ripresa da parte di studiosi successivi.

Se si trascurano tuttavia le ulteriori evoluzioni del metodo elaborato all'interno di *Anagrammi*¹⁴, ciò che in questa sede risulta rilevante è illustrare in che modo le

¹⁰ Bernardelli 2010: 14. Si tenga presente come le ricerche saussuriane siano state diffuse da un volume di Starobinski del 1971 da cui ha avuto diffusione la formula di “fase anagrammatica” degli studi del linguista, sebbene a essere oggetto della sua attenzione non siano anagrammi veri e propri ma la ricerca di una parola chiave soggiacente la poesia. I lavori saussuriani hanno avuto avvio da componimenti greci e latini per estendersi successivamente alla poesia contemporanea.

¹¹ Segre 1985: 59. Qualche pagina prima lo stesso Segre ha illustrato come i monemi siano le unità significative minime come radici, desinenze, prefissi etc. (cfr. Ivi: 45).

¹² Giampaolo Sasso, *La mente intralinguistica. L'instabilità del segno: anagrammi e parole dentro le parole*, Genova, Agorà, 1993: 30.

¹³ Cfr. Sasso 1993: 17. Questo episodio si inserisce in un paragrafo dedicato alla storia degli studi sui paragrammi da Saussure in poi.

¹⁴ Il saggio dedicato alla ripresa dei principi di Saussure si intitola “Per una semiologia dei paragrammi” (Ivi: 144-170).

soluzioni dello studioso svizzero costituiscano un ingrediente indispensabile nella definizione di intertestualità coniata da Julia Kristeva, che riconosce al linguista il primato nell'aver portato alla luce una delle modalità in cui, all'interno del testo poetico, sia riconoscibile l'intrecciarsi di più discorsi¹⁵.

A partire dall'esistenza di una *matrice*, di un nucleo generativo al di sotto del testo, identificabile andando oltre la lettura lineare, già riconosciuta dallo studioso svizzero come uno dei procedimenti di composizione poetica, Julia Kristeva perviene alla concezione di una "seconda vita" del lessema del testo poetico che sta all'origine di un nuovo utilizzo della nozione di paragramma. Stando all'assunto per cui ogni testo letterario è definibile come

una diade inseparabile della *legge* (quella del discorso ordinario) e della sua *distruzione* (specifica del testo poetico), e questa coesistenza indivisibile del "+" e del "-" è la *complementarità costitutiva* del linguaggio poetico, una complementarità che sorge a tutti i livelli delle articolazioni testuali non-monologiche (paragrammatiche)¹⁶,

ella si serve degli studi del linguista svizzero per analizzare una proprietà fondamentale nel funzionamento dell'opera letteraria: «l'assorbimento [...] di una molteplicità di testi (di sensi) nel messaggio poetico»¹⁷.

In quanto «scrittura-replica» di altri testi¹⁸, ogni opera letteraria è per Kristeva ambivalente, in quanto inclusiva di un testo estraneo che viene assorbito nella rete della scrittura seguendo leggi specifiche da scoprire di volta in volta. L'ambivalenza di cui si carica il testo fa sì che a essere chiamata in causa non sia la sola relazione *orizzontale* tra soggetto mittente di un messaggio e destinatari, né quella *verticale* tra significante e significato, ma anche una terza dimensione rispetto a quelle sopraenunciate: il testo "estraneo". Alla concezione del *segno* inteso come unità minima, pertanto Kristeva sostituisce quella di *insieme*, di «rete paragrammatica»:

¹⁵ Cfr. Kristeva 1978: 209.

¹⁶ Ivi: 148.

¹⁷ Ivi: 209.

¹⁸ Ivi: 149.

il testo letterario si presenta come un sistema di connessioni multiple che si potrebbero descrivere come una struttura di reti paragrammatiche. Chiamiamo rete paragrammatica il *modello tabulare* (non lineare) dell'elaborazione dell'immagine letteraria, o in altri termini il grafismo dinamico e spaziale che designa la plurideterminazione del senso (differente dalle norme semantiche e grammaticali del linguaggio ordinario) nel linguaggio poetico¹⁹.

Il termine paragramma si riferisce perciò nella teoria elaborata da Kristeva al modo in cui ogni singolo elemento di questa rete o sequenza costituisce il «vertice (fonetico, semantico, sintagmatico)»²⁰ di un «gramma mobile (quindi *paragramma*) che *fa*, più che non *esprima*, un *senso*»²¹, ponendo le basi per una concezione dinamica della creazione di senso nel testo.

All'interno del modello tabulare da lei elaborato è possibile riconoscere *grammi scritturali* – che possono essere esaminati in tre *sotto-grammi* (fonetici, semici, sintagmatici)²² – e i *grammi lettrali*, a loro volta esaminabili in due sotto-grammi: «il testo estraneo come reminiscenza» e il «testo estraneo come citazione»²³. Sarà attraverso la lettura delle *Poesie* di Lautréaumont che Kristeva offrirà un esempio del funzionamento paragrammatico del testo letterario in cui riconosce tre tipi di connessioni che legano i suoi testi a quelli di autori precedenti: un rapporto di «*negazione totale*»²⁴, in cui il senso della sequenza “estranea” viene invertito; una relazione di «*negazione simmetrica*»²⁵, dove il senso generale dei due testi è il medesimo ma che non impedisce di dare al testo un nuovo senso; di «*negazione parziale*»²⁶, in cui una parte del testo referenziale viene confutata²⁷.

¹⁹ Kristeva 1978: 152.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. Kristeva 1978: 153.

²³ Ivi: 160.

²⁴ Ivi: 209.

²⁵ Ivi: 210.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ In vista delle tipologie di riscrittura che prenderemo in esame, può essere interessante tenere presente questa tripartizione dei rapporti testuali kristeviana, in quanto presenti *in nuce* le medesime categorie concettuali di cui in seguito ci serviremo per spiegare la relazione tra testi d'arrivo e testo di partenza: rapporti di simmetria, di negazione totale e di negazione parziale.

La proposta di un differente utilizzo del modello paragrammatico arriverà con Michael Riffaterre²⁸, la cui riflessione – che prende le mosse ancora una volta dalla ricerca di uno specifico letterario, caratterizzante anche il lavoro di Kristeva – sposta il *focus* sull'esperienza di lettura e sul ruolo del lettore nell'interpretazione del testo poetico²⁹. Con opere come *Semiotica della poesia*³⁰ e *La produzione del testo*³¹, Riffaterre sostituisce all'approccio linguistico – a suo avviso privilegiato fino a quel momento all'interno della critica letteraria – un approccio semiotico che parte dalla definizione del testo letterario inteso come una dialettica tra testo e lettore in cui, per comprendere le regole di questo scambio, è necessario anzitutto osservare se il fenomeno descritto venga realmente percepito dal lettore, in quali circostanze e quale sia il margine di libertà del lettore nel suo atto di decodifica.

Partendo dal presupposto per cui l'aspetto che caratterizza l'opera letteraria è una certa *obliquità* semantica³², egli illustra in che modo il lettore possa arrivare a percepirla attraverso un modello interpretativo fondato su due momenti distinti: alla decodificazione lineare, sintagmatica del testo, detta *euristica*, volta a mettere in luce il *significato* dell'opera, egli accosta un secondo stadio di lettura *retroattiva*, che denomina *ermeneutica*³³, volta a svelare la struttura tematica, simbolica che costituisce invece la *significanza* del testo³⁴.

Per illustrare in che modo si rendano percepibili le *non-grammaticalità* del testo letterario, ovverosia l'insieme di incoerenze, di fratture testuali che minacciano la *mimesi* dell'opera e conducono verso una lettura di tipo ermeneutico, Riffaterre

²⁸ Michael Riffaterre (1924-2006) è stato un semiologo e studioso di letteratura francese.

²⁹ Per il suo contributo in questo senso, Riffaterre costituisce uno dei punti di riferimento per la riflessione teorica di Linda Hutcheon, che ritroveremo nel paragrafo a seguire.

³⁰ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* [1978], trad. it. *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983.

³¹ Michael Riffaterre, *La production du texte* [1979], trad. it. *La produzione del testo*, Bologna, Il Mulino, 1989.

³² Riffaterre 1983: 28.

³³ Cfr. Riffaterre 1983: 29-30.

³⁴ Cfr. Riffaterre 1983: 25: «la significanza [...] è ciò di cui realmente dice una poesia: essa si costituisce attraverso la lettura retroattiva, allorché ha luogo la scoperta che la rappresentazione (o mimesi) fa segno in realtà verso un contenuto che nel linguaggio non letterario esigerebbe una rappresentazione differente».

sceglie di utilizzare il concetto di *paragramma* saussuriano per volgerlo però in una direzione differente dal suo predecessore e illustrare in che modo esso contribuisca alla realizzazione della *significanza* dei testi poetici. Se da un lato rimprovera a Saussure il limite di non essere riuscito a definire le corrette modalità di identificazione del paragramma, al contempo gli riconosce il merito di aver compreso come «il centro vero del testo si trov[i] al suo esterno, e non al di sotto, o nascosto dietro di esso, come vogliono quei critici che reputano l'intenzione dell'autore più importante del testo stesso»³⁵. A partire da questo presupposto Riffaterre fa riferimento alla reperibilità dell'*ipogramma* disseminato nel testo non tanto in forma di para- o anagramma, quanto nelle trasformazioni di un dato semantico che vanno a costruire un intertesto riconoscibile. Il modello che Riffaterre propone per la realizzazione del paragramma è pertanto quello dell'espansione di una matrice: a differenza di Saussure, che pensava a un paragramma fonetico o grafemico, egli concepisce la sua ricognizione attraverso le «componenti semiche della parola-nucleo»³⁶. A partire dall'intertesto che quest'insieme di componenti realizza, si giunge a quella che Riffaterre definisce la *significanza*, il livello di senso più profondo che, al di là della molteplicità di elementi di informazione, consente di percepire il testo letterario come una sola unità semantica.

Servendosi di vari testi della letteratura francese moderna e contemporanea Riffaterre illustra come lavora l'intertesto, il nucleo semantico attualizzato dalle singole sequenze verbali, e come esso sia all'origine di quella «modificazione funzionale»³⁷ caratterizzante la parola nell'opera letteraria. Ciò che contraddistingue la parola poetica è per lo studioso francese la necessità di una decodifica che non dipende unicamente dalla relazione grammaticale o sintattica che ogni termine intrattiene con gli altri elementi di una singola frase: «la parola poetica è anche *riconosciuta*, percepita cioè, come la rappresentazione globale e il compendio della

³⁵ Riffaterre 1989: 100.

³⁶ Ivi: 102.

³⁷ Riffaterre 1983: 28.

frase di cui costituisce il nucleo, una frase da scoprire [...] situata altrove [...] nell'ipogramma»³⁸.

La possibilità di scoprire quello che lui altrove denomina il «*paragramma semantico*»³⁹ si fonda pertanto sulle due proprietà presenti in ogni enunciato letterario: l'«*espansione*»⁴⁰, e la «conversione»⁴¹.

L'espansione, generatore primario della significanza, è la proprietà attraverso cui le unità di significato più piccole che compongono la frase matrice si trasformano in forme più complesse. Tra i meccanismi testuali più semplici, l'espansione coinvolge ripetizioni quali l'anafora, mentre nella quasi totalità dei casi investe anche la natura grammaticale degli elementi della frase: in questi casi, specifica Riffaterre,

come per l'*amplificatio* iterativa, i costituenti della sequenza d'espansione si fanno sempre più lunghi e sempre più complessi, muovendo nella direzione di una climax spettacolare. In virtù di quest'ultimo il lettore avverte con chiarezza che l'intera sequenza forma un unico ente testuale, tale impressione trovando conferma ulteriore grazie alla percezione retroattiva della significanza⁴².

La seconda proprietà del linguaggio letterario è invece la conversione, ovverosia quel fattore che dà origine all'unità formale⁴³ poiché «trasforma i costituenti della frase matrice modificandoli tutti con lo stesso fattore»⁴⁴. La sequenza verbale convertita è identificabile attraverso la sua comparazione con un ipogramma, ovverosia il testo prima della sua trasformazione. Questa definizione tuttavia non deve indurre alla deduzione che per Riffaterre la letterarietà della frase sottoposta a conversione nasca da una duplicità di carattere contenutistico: la natura duplice della parola costringe il lettore a «interpretarla più come una funzione della forma che come contenuto»⁴⁵.

³⁸ Ivi: 88.

³⁹ Ivi: 101.

⁴⁰ Ivi: 89-97.

⁴¹ Ivi: 112-139.

⁴² Ivi: 94.

⁴³ Cfr. Riffaterre 1983: 112.

⁴⁴ Ivi: 113.

⁴⁵ Ivi: 114.

Solo dopo il riconoscimento della peculiare relazione che si instaura tra l'intertesto e il significato derivante da una lettura lineare dell'opera, sarà perciò possibile giungere alla sua significanza, in termini di valorizzazione positiva o negativa dell'ipogramma, e comprendere pienamente quegli elementi che la non-grammaticalità del testo letterario opacizzava:

in effetti, anche se le non-grammaticalità si trovano percepite in sé e per sé come un disordine della grammatica, la loro significanza, equivalente alla loro restituzione a un nuovo ordine, alla loro integrazione nella norma di un altro testo, non si lascia afferrare fin tanto che il lettore non abbia ripercorso a ritroso il sentiero della trasformazione⁴⁶.

L'ultima possibilità presa in esame da Riffaterre è quella in cui la conversione, invece di relazionarsi con un ipogramma esterno, modifichi invece il processo di espansione attraverso cui si genera un testo. Anziché perciò produrre forme più complesse della matrice, l'espansione si ferma alla ripetizione di suoi tratti caratteristici facendoli divenire delle costanti che «attualizzano uno o più semi della parola capace di compendiare o simboleggiare la matrice»⁴⁷.

Un ulteriore concetto indispensabile alla comprensione della teoria intertestuale di Riffaterre è quello di *interpretante* ripreso dall'elaborazione teorica di Peirce⁴⁸. L'interpretante costituisce, infatti, l'anello indispensabile al passaggio dal significato alla significanza dal momento che corrisponde alle equivalenze che il testo stabilisce ad ogni lettura retroattiva. In quanto segni indispensabili alla «lettura "comparativa" o strutturale»⁴⁹ del testo, funzionano pertanto da intermediari tra due codici, due testi, due sistemi significanti ovvero sia quello che convoglia il significato e quello che veicola la significanza⁵⁰.

Gli interpretanti si distinguono per Riffaterre tra *lessematici* e *testuali*. Quelli lessematici «consistono in testi di mediazione che vengono citati in una poesia o da

⁴⁶ Riffaterre 1983: 124.

⁴⁷ Ivi: 130-131.

⁴⁸ Agli interpretanti Riffaterre dedica il capitolo IV della *Produzione del testo*.

⁴⁹ Ivi: 141.

⁵⁰ Cfr. Riffaterre 1983: 142.

essa soltanto allusi»⁵¹, mentre quelli lessematici sono detti anche *segni duali* perché generano simultaneamente due testi all'interno della poesia sia perché presuppongono contemporaneamente due ipogrammi. Questi segni duali possono essere considerati come dei punti nodali di ogni testo poetico, proprio perché qui la parola intreccia diverse catene associative che le permettono di creare un rimando a testi differenti da quello in cui si collocano:

simili parole possono veicolare il significato in modi che non è possibile spiegare come metaforici o metonimici, ed essi fanno segno alla significanza testuale perché stanno per un intero «testo», l'altro testo, nello stesso tempo in cui funzionano come ogni altra parola, conformemente alla grammatica e alla collocazione lessicale, all'interno della loro sequenza naturale⁵².

Uno dei casi in cui si genera questa interferenza o *bisticcio intertestuale*, per dirla con Riffaterre, è quello che si ottiene laddove l'altra referenza della parola non si trovi all'interno del testo ma vada dedotta dal lettore che, non riuscendo a comprendere la parola esclusivamente in base alla sua funzione grammaticale, è costretto a cercare un testo *altro* che parli simultaneamente. Come specifica Riffaterre, il campanello d'allarme sulla non-grammaticalità di una parola non deve essere obbligatoriamente di natura morfologica, ma può derivare dal contesto da cui è possibile ricostruire la doppia appartenenza della parola al testo e all'intertesto. Uno degli elementi spia cui Riffaterre fa riferimento sono non a caso i titoli quali segni duali⁵³, dal momento che essi

mentre introducono la poesia cui sono a capo, si riferiscono nello stesso tempo a un testo al di fuori di essa [...]. In questo modo, col riferirsi a un altro testo, il titolo duale fa segno verso il luogo ove si esplica la significanza della poesia cui appartiene. L'altro testo illumina il lettore per comparazione: viene percepita, tra

⁵¹ Riffaterre 1983: 142.

⁵² Ivi: 149. Per questo concetto, sempre in riferimento ai segni duali, Riffaterre utilizza anche il termine di *sillepsi* o *bisticcio intertestuale* (cfr. Riffaterre 1983: 142).

⁵³ Cfr. Riffaterre 1983: 170-185.

la poesia e il suo referente testuale, una similarità strutturale, e ciò ad onta delle differenze eventuali ai livelli della descrizione e della narrazione⁵⁴.

In questi casi, come si può dedurre, a essere coinvolte sono le strutture dei due testi tra i quali a instaurarsi è una relazione fondata «sull'analogia più che sulla similarità»⁵⁵.

Passando invece al concetto di interpretante testuale va detto che, rispetto all'interpretante lessematico, non si tratta più di un singolo termine a partire dal quale il lettore deve reperire il testo di riferimento, ma è proprio «*un frammento di tale testo citato di fatto nella poesia ch'esso serve ad interpretare*»⁵⁶. È quest'interpretante ad aiutare il lettore a «focalizzare l'attenzione sull'intertestualità»⁵⁷ e a fungere da modello per la ricostruzione della derivazione ipogrammatica. L'esempio proposto da Riffaterre dimostra la reperibilità di questo modello sin dall'epigrafe di un'opera, la cui funzione in relazione al testo in oggetto si dimostra essere quella di catalizzatore dell'*ethos* testuale, ovverosia della «sua intenzione inscritta o codificata»⁵⁸.

Prima di procedere oltre con l'esame delle più recenti propaggini di queste teorie, è necessario in merito all'ultimo punto toccato nella trattazione di Riffaterre, sottolineare come un aspetto di rilievo che si presenta esplicitamente nelle parole di questo studioso e implicitamente nel lavoro di Kristeva, è il modo in cui all'origine della riflessione sull'intertestualità a essere lasciato al margine sia il peso di una qualsiasi volontà o intenzione dell'autore nel veicolamento del senso all'interno del testo, questione su cui necessariamente ritorneremo quando affronteremo l'apporto teorico di Roland Barthes sull'intertestualità e in merito al concetto di morte dell'autore.

⁵⁴ Riffaterre 1983: 170-171.

⁵⁵ Ivi: 171.

⁵⁶ Ivi: 186.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi: 188.

Prima di concludere la trattazione di questo orientamento teorico, prendiamo infine in considerazione i due principali studiosi italiani che si sono serviti delle strutture anagrammatiche e paragrammatiche per l'analisi del testo letterario. Stefano Agosti⁵⁹ e Giampaolo Sasso⁶⁰ hanno infatti ripreso i concetti inaugurati da Saussure per piegarli allo studio dei fenomeni semantici in chiave psicoanalitica.

Stefano Agosti con il lavoro realizzato all'interno del saggio *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*⁶¹, mette a punto un metodo di studio del testo poetico⁶² che si suddivide in due momenti differenti: il primo volto all'identificazione di un messaggio «di natura formale (o informale)»⁶³ che si cela al di sotto della falda semantica di ogni testo, e il secondo volto al reperimento di norme stabili non solo ai fini della comprensione della produzione di senso all'interno del testo poetico, ma all'origine della creazione dell'opera letteraria.

La ricerca del messaggio informale – considerato da Agosti il reale generatore di «un supplemento di senso»⁶⁴ all'interno del testo letterario – non può prescindere tuttavia da un passaggio preliminare volto al reperimento di quel «messaggio formale»⁶⁵ che costituisce il corrispettivo più prossimo degli anagrammi e paragrammi saussuriani⁶⁶. La scelta stessa del termine “formale” nell'identificazione di questi messaggi denota pertanto la *non espressività* che li caratterizza, in vista dell'acquisizione di un senso e di una funzione all'interno della struttura globale del testo.

⁵⁹ Stefano Agosti (1930 –) è stato docente di letteratura francese all'Università di Venezia.

⁶⁰ Giampaolo Sasso (1942 –) è uno studioso i cui interessi interdisciplinari sono confluiti nello studio della neurofisiologia e della linguistica.

⁶¹ Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.

⁶² Nella sezione applicativa del metodo di lavoro i testi in oggetto spaziano da Dante a Mallarmé da Zanzotto a Luzi.

⁶³ Agosti 1972: 42.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ivi: 14.

⁶⁶ Cfr. Agosti 1972: 41: «L'esame del componimento leopardiano sembra confermare fortemente la tesi di Saussure sugli anagrammi e paragrammi immanenti ai testi poetici. Ciò che a noi preme comunque rilevare è la presenza, in esso, di un messaggio situato al di sotto della falda semantica, e che si potrebbe definire “informale” per opposizione e affinità nei riguardi dei messaggi formali esaminati nel corso della presente ricerca, i quali si collocano al di sopra di quella medesima falda».

Attraverso molteplici esempi tratti da campioni illustri della poesia contemporanea basati su una versificazione regolare o quasi regolare, Agosti rileva una serie di fenomeni fonetici che vanno a costituire messaggi supplementari e autonomi rispetto a quelli propriamente semantici. Le tipologie di fenomeni reperite sono di «dinamica ritmico-timbrica [...], la costituzione di elaborate figure fonetiche [...], la produzione di oggetti ritmici [...] e materici [...], un esperimento di espansione del significante [...] e, infine, un fenomeno di disseminazione del significante [...]»⁶⁷.

Il risultato cui lo studioso perviene attraverso l'esame di queste forme di ripetizione è l'esistenza di un altro messaggio al di là di quello razionalizzabile, che va a costituire quello che lui chiama «l'Altro Discorso. Praticamente il Discorso proibito, il Discorso che scivola verso l'abisso: quell'abisso su cui la ragione ha intessuto la sua trama rassicurante, perentoria e diversiva, che solo la Forma non il concetto, riesce a lacerare [...]»⁶⁸. È qui che Agosti reperisce la conferma di come in poesia il vero contenuto non sia pertanto quello razionalizzabile, e di come l'alterazione del rapporto significante/significato che sta all'origine dello statuto della parola poetica, superi di gran lunga la proprietà del significante di rinviare, oltre che a un significato – come l'utilizzo del linguaggio convenzionalmente richiede – a se stesso. L'ulteriore alterazione del rapporto significante-significato di cui i testi illustri si fanno prova, è generata dal loro complesso apparato formale capace di intrattenere con il contenuto un rapporto paragonabile a quello esistente tra inconscio e coscienza⁶⁹.

⁶⁷ Agosti 1972: 42.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Cfr. Agosti 1972: 42 dove in riferimento alla formula espressa da Fónagy nel suo *Le langage poétique: forme et fonction* Agosti afferma «la forma sta al contenuto, come l'inconscio sta alla coscienza. Formula che rovescia definitivamente l'idea, sino a ieri universalmente acquisita, del processo creativo inteso come progressione da un nucleo oscuro e informe di senso verso la chiarezza consapevole di una forma significante; la creazione è esattamente l'inverso di questo processo, in quanto sospinge contenuti razionali – o dominati razionalmente – verso l'irrazionalità segreta e veramente biologica delle forme. Sono le forme che riflettono l'inconscio, che coagulano il mistero e la realtà delle cose, assumendo, in definitiva, esse stesse statuto di realtà».

Il secondo passaggio del metodo di Agosti è invece volto al reperimento di un senso a partire dalle relazioni che i vari elementi di questi messaggi informali intrattengono a livello globale. Più nello specifico egli mira a verificare anzitutto se esistano rapporti di equivalenza e identità tra i significanti lessematici o tra le proposizioni, legami fondati su «un principio diverso da quello che sta alla base del discorso normale inteso come progressione di senso»⁷⁰; secondo obiettivo è inoltre osservare se ci siano norme stabili nell'organizzazione del discorso altro e, infine, come si connetta la produzione di senso a questa «diversa, o supplementare, relazione fra gli elementi verbali»⁷¹.

La presenza di relazioni che si generano a livello semantico, sulla base dei principi di equivalenza e opposizione, consente, in conclusione, di osservare come il sistema semantico complessivo abbia origine da insiemi significanti autonomi che si possono collegare tra loro attraverso due modalità: sul solo piano lessematico o nella relazione tra il piano semico e quello lessematico. È proprio l'interrelazione tra i due livelli, quello di superficie e quello semico, infatti, a consentire il pieno disvelamento della plurivalenza di senso dell'opera poetica e a permettere di reperire le strutture in cui si organizza e si produce il senso.

È negli anni Ottanta che Giampaolo Sasso ha elaborato la prima proposta teorica relativa all'esame dei fenomeni anagrammatici e paragrammatici con *Le strutture anagrammatiche della poesia*⁷², e sarà dieci anni dopo, con *La mente intralinguistica. L'instabilità del segno: anagrammi e parole dentro le parole*⁷³, che sceglierà di riprendere e approfondire, con maggiore rigore metodologico, il percorso avviato nel primo lavoro.

⁷⁰ Ivi: 52.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Giampaolo Sasso, *Le strutture anagrammatiche della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982.

⁷³ Giampaolo Sasso, *La mente intralinguistica. L'instabilità del segno: anagrammi e parole dentro le parole*, Genova, Agorà, 1993.

Supportato da strumenti informatici che hanno consentito una più ampia e accurata dimostrazione dei fenomeni testuali, Sasso ha portato alla luce il funzionamento di quei meccanismi che ha scelto di denominare intralinguistici proprio perché richiedenti una riconsiderazione delle consuete funzioni associative del segno linguistico, ovverosia «il campo connotativo e denotativo della sua struttura semantica»⁷⁴.

Punto d'avvio dell'analisi risulta pertanto la possibilità di percepire un legame tra due parole che prescinda dal livello grammaticale e nasca dall'

implicazione semantica dovuta ad una "parola dentro una parola". [...] Si tratta [...] di un legame sovradeterminato da più funzioni associative, ciascuna delle quali mostra un'organizzazione semanticamente efficace nel testo: il segno linguistico opera, però, tramite una potenziale destrutturazione del significante, non definibile come stabile dal punto di vista linguistico, essendo costituito in realtà di due parole⁷⁵.

Per comprendere meglio le forme che questa destrutturazione del significante può assumere rispetto a fenomeni analoghi ma di minore rilevanza semantica, osserviamo le cinque tipologie riconosciute da Sasso nella classificazione di questi fenomeni. In esse è possibile rilevare il peso che l'esame delle espressioni linguistiche dell'inconscio di matrice freudiana assume nel riconoscimento di questi meccanismi.

La prima tipologia di fenomeni identificati sono quelli che riorganizzano il significante frammentando e ricomponendo i segmenti lessicali, annullando così le funzioni di coordinamento sintattico presenti nei normali legami associativi semantici propri del significante⁷⁶. La seconda tipologia è quella che implica un mutamento e una riorganizzazione del senso partendo dalla medesima veste fonetica, come nella differente segmentazione della sequenza acustica Ice-cream in I-scream⁷⁷. La terza tipologia è quella che Sasso esamina più da vicino e che si accosta maggiormente ai meccanismi esaminati da Saussure, ovverosia «le tracce,

⁷⁴ Sasso 1993: 9.

⁷⁵ Ivi: 8.

⁷⁶ Cfr. Sasso 1993: 10.

⁷⁷ Cfr. Sasso 1993: 11.

disseminate nell'enunciato, di parole-chiave pensate dall'autore (soprattutto nomi), e riversatesi in forma disgregata e ricombinata nel testo come paragrammi o anagrammi»⁷⁸; la quarta è la stessa che si ritrova anche nei giochi verbali e si serve «di formazioni di senso sostitutive, o di pure ricombinazioni dei significanti»⁷⁹; nell'ultima tipologia, infine, vengono inquadrati i fenomeni dovuti ad afasie e parafrasie, in cui rientra anche la produzione di parole incluse e di anagrammi.

A essere approfondite dallo studio di Sasso, come si diceva, sono solo le forme di parola nella parola e di anagrammi – la terza e l'ultima classe di fenomeni – in relazione al rilievo semantico che essi assumono nella struttura poetica. Partendo dalla constatazione di come questi fenomeni siano all'origine dell'instabilità del legame significante-significato su cui si incentra la pratica del linguaggio, l'esame dello studioso è volto a illustrare come in poesia essi siano invece responsabili della «principale rete semantica [del testo], mascherata dalla più appariscente organizzazione grammaticale»⁸⁰.

Proprio perché fondata sulla ricerca di una certa continuità anche acustica di determinati nuclei che assumono poi uno specifico rilievo semantico a livello intratestuale, la poesia italiana si fa per Sasso il principale bacino da cui attingere i materiali di studio vista l'assenza di cambiamenti rilevanti di pronuncia e scrittura che consentono una più rapida identificazione delle differenti segmentazioni della parola. A differenza di quanto sosteneva Saussure, tuttavia, il suo lavoro non mira più alla ricerca di parole sotto le parole ma a quella di termini già inclusi nelle parole con cui interagiscono semanticamente. Questo criterio naturalmente oltre limitare il numero di anagrammi reperibili, si fa, insieme agli altri criteri metodologici, filtro volto ad arginare anche la soggettività delle relazioni ricostruibili con i principi adottati dallo studioso svizzero.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ Ivi: 12.

⁸⁰ Ivi: 14.

Al fine di illustrare come la costruzione di queste reti, di questa seconda vita del testo sul piano semantico, sia effettivamente ricercata anche se inconsciamente dai poeti, Sasso parte da due criteri d'analisi degli anagrammi – quello quantitativo e qualitativo – per illustrare come entrambi siano suscettibili di analisi statistica. Il supporto di cui si serve per lo studio degli aspetti quantitativi è, come si è già accennato, informatico e, combinato con i criteri qualitativi, viene adoperato per «dimostrare come la mente intralinguistica possa riordinare intenzionalmente in poesia questo ampio flusso combinatorio disponibile nella lingua, in modo da adeguarlo a tensioni non più casuali, ma strutturali, anche quando gli anagrammi possono essere molto numerosi»⁸¹.

In merito al secondo criterio va sottolineato come gli anagrammi acquisiscano un peso differente a seconda della loro collocazione nel verso e a seconda delle loro «confluenze»⁸², ovverosia le relazioni che essi generano con altri anagrammi: è infatti la loro distribuzione, il piano formale a comunicare l'intenzionalità del loro uso più che il piano quantitativo e per questa ragione grande peso viene conferito ai segmenti iniziali o finali dei versi attraverso la ricostruzione delle relazioni reciproche all'interno di quelli che Sasso chiama i «diagrammi di densità»⁸³.

È infine l'analisi statistica il punto culminante dello studio in cui viene offerta

dimostrazione della rarità di alcuni eventi intralinguistici, quantitativi e qualitativi, che può essere spiegata solo come conseguenza di una intenzionalità inconscia. Quando evidenzia processi che hanno, contemporaneamente, importanza formale o semantica, questo tipo di analisi fornisce le prove più attendibili della realtà dei fenomeni intralinguistici, da cui poter risalire allo studio di altri, strutturalmente simili, ma meno evidenti⁸⁴.

⁸¹ Sasso 1993: 33.

⁸² Ivi: 34.

⁸³ Ivi: 35. Si tratta cioè dei diagrammi in cui a essere mantenuti intatti sono il segmento iniziale e finale dei versi dove sono reperibili gli anagrammi.

⁸⁴ Ivi: 36.

III.1.2 Intertestualità dialogica

Il concetto di intertestualità elaborato da Julia Kristeva risulta essere fortemente debitore verso l'idea cardine della teoria dell'enunciato di Michail Bachtin: il *dialogismo*. Per queste ragioni prima di osservare il riutilizzo proposto dalla studiosa, è necessario soffermarsi sugli aspetti di svolta portati dal critico russo, il primo a interpretare in chiave sociale e culturale i processi di creazione e di decodifica del testo letterario.

Come nota lo stesso Todorov nel suo lavoro dedicato al principio dialogico bachtiniano⁸⁵, per la pluralità di significati di cui si fa portatore questo termine può essere attribuito sia a un significato più ampio, come quello di intertestualità – seppur mai adoperato dallo stesso Bachtin – sia a significati più ristretti, come «lo scambio di battute fra due interlocutori, o la concezione della personalità umana»⁸⁶. Si tratta di differenti declinazioni della medesima questione che a più riprese ritroveremo affrontata dai maggiori teorici dell'intertestualità.

L'ambito di studio in cui emerge l'adozione della categoria concettuale del dialogismo è quello relativo al romanzo, e rappresenta il primo tentativo, in piena fase formalista, di analizzare il testo letterario attraverso nuovi criteri interpretativi, volti a dilatare l'orizzonte spaziale e temporale in cui l'opera si inserisce e a restituire al processo della lettura il suo ruolo nel *divenire* dell'opera letteraria.

In particolare è la plurivocità del romanzo a costituire il fulcro di buona parte delle riflessioni di Bachtin che nella *Parola nel romanzo*⁸⁷ ha criticato l'incapacità di certe discipline – quali la stilistica, la filosofia del linguaggio e la linguistica stessa – di rendere giustizia alla pluralità intrinseca alla prosa romanzesca, capace di riflettere la stratificazione propria di ogni lingua all'interno delle singole «unità stilistico-

⁸⁵ Tzvetan Todorov, *Mikhail Bachtine. Le principe dialogique* [1981], trad. it. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990.

⁸⁶ Ivi: 85.

⁸⁷ Ora incluso in *Estetica e romanzo* (cfr. Id., *Vosprosy literatury i estetiki* [1975], trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979b: 67-173).

compositive»⁸⁸ in essa riconoscibili. Dalla pluridiscorsività sociale che entra nel romanzo attraverso le immagini di parlanti – siano essi i personaggi, l'autore o il narratore – ha origine l'orientamento della parola romanzesca, lo sfondo dialogizzante costituito dalla *parola ideologica* di ciascuna di queste figure, dalla *lingua* di cui si fanno portatrici⁸⁹.

È questo elemento specifico, *l'uomo parlante con la sua parola*, a distinguere il romanzo dall'*epos* secondo Bachtin, dal momento che nell'*epica* esiste una sola lingua, una sola ideologia possibile e una sola voce attraverso la quale vengono filtrati i discorsi dei singoli personaggi. Ciò che manca nell'*epos* è il personaggio inteso come *ideologo*, come portatore di un *ideologema*: nel romanzo ogni «lingua particolare [...] è sempre un punto di vista particolare sul mondo che pretende a un significato sociale»⁹⁰, aspetto che impedisce a questa parola dal valore ideologico di farsi gioco verbale astratto.

La *bivocità* delle figure parlanti all'interno del romanzo, in cui la pluridiscorsività ha origine perciò da «un *discorso altrui in lingua altrui* che serve all'espressione rifratta delle intenzioni d'autore»⁹¹, e in cui si esprimono simultaneamente l'intenzione dei personaggi e quella dell'autore, si ritrova anche nella concezione bachtiniana della parola umoristica, ironica e parodica, intesa come parola sempre «internamente dialogizzata»⁹² dal momento che in essa sono racchiuse due voci, due sensi, due espressioni dialogicamente correlate. In questa compresenza di più punti di vista, di più voci e più sensi Bachtin riconosce la vera realizzazione del discorso dialogico o pluridiscorsivo. Sebbene sia all'interno delle strategie testuali dell'ironia o della parodia che il testo si mostra capace di farsi portatore della *parola altrui* nelle forme più manifeste, tuttavia gli studi di Bachtin intorno alle forme

⁸⁸ Bachtin 1979b: 70. Le unità di cui si compone la totalità del romanzo riconosciute da Bachtin sono la narrazione diretta dall'autore; le forme di racconto diretto come lo *skaz*, in cui la voce narrante imita il linguaggio di un personaggio immaginario che conduce la narrazione; le varie forme di narrazione scritta privata; forme di discorso extrartistico dell'autore e i discorsi dei singoli personaggi.

⁸⁹ Cfr. Bachtin 1979b: 140.

⁹⁰ Bachtin 1979b: 141.

⁹¹ Ivi: 133.

⁹² *Ibidem*.

popolari – di cui Rabelais rappresenta per lui il massimo esponente⁹³ – e intorno alla poetica di Dostoevskij⁹⁴ dimostrano come la plurivocità del discorso abbia origine soprattutto dalle modalità in cui l'autore lascia emergere la propria voce in relazione alle figure parlanti che la sua scrittura crea.

Sotto questo punto di vista l'opera di Dostoevskij si fa per lui massimo emblema del romanzo polifonico:

non si tratta della consueta forma dialogica in cui il materiale viene svolto entro i limiti di una concezione monologica sul solido sfondo di un unico mondo oggettivo. Al contrario si tratta di una dialogicità ultima, vale a dire della dialogicità di una totalità ultima. La totalità drammatica in questo senso, già abbiamo detto, è monologica; il romanzo di Dostoevskij è dialogico. Esso si costruisce come totalità di una sola coscienza, la quale oggettualmente accoglie in sé le altre coscienze, ma come totalità d'interazione di varie coscienze, delle quali nessuna si fa interamente oggetto di un'altra⁹⁵.

Osserveremo in seguito come questa concezione di *dialogismo semantico*⁹⁶ sarà quella che godrà della maggiore fortuna all'interno degli studi dedicati all'ironia e alla parodia, mentre quell'idea di pluridiscorsività del romanzo intesa come molteplicità di «lingue ideologico-sociali»⁹⁷ attecchirà in particolar modo nelle teorie di Kristeva, Barthes e, tra i critici italiani, Segre, seppur con declinazioni e significati differenti.

A inaugurare il vero e proprio filone di studi che qui abbiamo convenzionalmente denominato dell'"intertestualità dialogica", sarà un articolo del

⁹³ Michail Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessans* [1965], trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979a.

⁹⁴ Michail Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo* [1929], trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

⁹⁵ Bachtin 1968: 27.

⁹⁶ Il riferimento va alla definizione di personaggio inteso «come posizione semantica e valutativa rispetto a se stesso e rispetto alla realtà che lo circonda» (Bachtin 1968: 64).

⁹⁷ Bachtin 1979: 80.

1966⁹⁸ di Julia Kristeva, sorto in seguito alla prima diffusione degli studi letterari di Michail Bachtin.

In un momento di crisi della critica strutturalista, Bachtin rappresenta per la studiosa bulgara la prima alternativa all'approccio statico formalista cui si richiamava l'analisi strutturale: l'autore russo è per lei il primo a proporre «un modello dove la struttura letteraria non è, ma *si elabora* in rapporto a un'altra struttura»⁹⁹.

Attraverso il presupposto per cui «“la parola letteraria” non è un *punto* (un senso fisso), bensì un *incrocio di superfici* testuali, un dialogo tra più scritture [...] dello scrittore, del destinatario (o del personaggio), del contesto culturale attuale o antecedente»¹⁰⁰, Bachtin ha non solo ricollocato il testo nella storia e nella società da cui il pensiero strutturalista l'aveva sradicato, ma soprattutto ha permesso di ripensare la storia e la società come testi che l'opera letteraria assorbe e riscrive.

Nella sua ricerca dello *statuto specifico* della parola letteraria, in quanto unità minima della struttura, la rielaborazione della teoria bachtiniana proposta da Kristeva ha identificato i tre elementi in dialogo all'interno del testo – il soggetto della scrittura, il destinatario e i testi esterni – e i due assi in cui si definisce tale dialogo: «*a) orizzontalmente*: la parola nel testo appartiene contemporaneamente al soggetto della scrittura e al destinatario, e *b) verticalmente*: la parola nel testo è orientata verso il corpus letterario anteriore o sincronico»¹⁰¹. Da qui le idee di *intertestualità* – ovverosia di testo letterario come incrocio e assorbimento di più testi – e di *ambivalenza* del testo, in quanto inserito nella storia che a sua volta l'opera ha assorbito e rielaborato al suo interno¹⁰².

⁹⁸ Articolo oggi presente all'interno del già citato saggio *Semeiotiké* (cfr. Kristeva 1978: 119-143).

⁹⁹ Kristeva 1978: 119.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi: 120.

¹⁰² Cfr. Kristeva 1978: 123: «il termine “ambivalenza” implica l'inserimento della storia (della società) nel testo, e del testo nella storia; per lo scrittore essi sono una cosa sola».

Sono queste le ragioni che avevano condotto Bachtin all'esigenza di sottrarre alla sola linguistica l'esame del testo letterario e di postulare una *translinguistica*¹⁰³, capace di comprendere le relazioni intertestuali e il valore sociale della letteratura¹⁰⁴. La teoria bachtiniana del testo come processo dialettico tra discorsi differenti e ideologie tra loro estranee, si interseca con la concezione kristeviana del testo inteso come «produttività»¹⁰⁵, da cui deriva

a) che il suo rapporto con la lingua nella quale si situa è ridistributivo (costruttivo-distruttivo), e, perciò, è analizzabile attraverso categorie logiche più che puramente linguistiche;

b) che è una permutazione di testi, una intertestualità: nello spazio di un testo numerosi enunciati, presi da altri testi, si incrociano e si neutralizzano¹⁰⁶.

Nella teoria di Kristeva l'«ideologema»¹⁰⁷ – *funzione* intertestuale presente ai diversi livelli della struttura del testo – diviene un elemento determinante per un approccio semiotico che voglia pensare il testo nella società e nella storia. Deriva da qui la deduzione di come per la studiosa l'enunciato romanzesco non sia concepibile come un'entità definibile e delimitabile, ma come «un'operazione, un movimento che

¹⁰³ Cfr. Todorov 1990: 37-38: «Di tutte le prospettive secondo cui è possibile considerare quest'unico oggetto [il discorso], Bachtin ne considera due: una è quella della linguistica; l'altra si rapporta a una disciplina che, inizialmente, non ha un nome (a meno che non sia quello della sociologia), ma che nei suoi ultimi scritti egli chiamerà *metalingvistika* – termine che sarà tradotto con «translinguistica», per evitare una confusione possibile». Il termine attualmente in uso che corrisponderebbe più fedelmente a ciò che ha in mente Bachtin sarebbe probabilmente «pragmatica»; e si può dire, senza esagerare, che Bachtin è il fondatore moderno di questa disciplina».

¹⁰⁴ Questo breve accenno alla teoria del dialogo bachtiniana in questa sede si è limitato ai soli aspetti condivisi e riutilizzati all'interno della teoria della produttività testuale kristeviana. I concetti di *dialogismo*, *ambivalenza*, cui si accosta quello di *polifonia*, andrebbero estesi in realtà anche alla sua teoria del romanzo, alla teoria dei generi, allo studio delle diverse tipologie di enunciato, alla relazione del rapporto che nel testo letterario si instaura tra la parola dell'*autore* e quella dei personaggi (per un approfondimento in merito cfr. Bachtin 1968; 1979a; 1979b; Todorov 1990).

¹⁰⁵ Kristeva 1978: 97.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*. Questa la definizione che più nello specifico propone la studiosa: «Chiameremo ideologema l'intersezione di un'organizzazione testuale (di una pratica semiotica determinata) con gli enunciati (sequenze) che essa assimila nel suo spazio o ai quali rinvia nello spazio dei testi (pratiche semiotiche) esterni».

lega, ma più ancora *constituisce*, quelli che si potrebbero definire gli *argomenti* dell'operazione [...] i sememi»¹⁰⁸.

Studiare l'ideologema del romanzo per Kristeva significa rinunciare all'esame delle singole entità che lo compongono per un'analisi delle *funzioni* che esse assumono nel testo e riconoscere due insiemi in cui queste funzioni si esprimono: uno extratestuale (Te) e uno testuale del romanzo (Tr)¹⁰⁹.

In conclusione per la studiosa bulgara, l'ideologema del romanzo sarà pertanto quella funzione intertestuale definita dalla materia extratestuale – siano essi ideologemi etici, politici, filosofici – che si inserisce e viene assorbita nella struttura artistica dell'intera opera.

Un altro studioso le cui analisi testuali saranno volte a porre l'accento sulla polifonia del testo letterario, sulla concezione del testo in quanto intreccio di codici, è Roland Barthes, il cui esame del dialogismo testuale prenderà in parte le distanze da quello kristeviano per il nuovo ruolo assunto dal lettore. È noto, infatti, come sin dalla sua definizione dello strutturalismo¹¹⁰, Barthes abbia inaugurato una tendenza che giungerà fino ai risultati del *Piacere del testo*¹¹¹, vera e propria apologia del gusto della lettura inteso come piacere originato dall'intertestualità.

È necessario tornare all'articolo del 1964, relativo a quella che lui definisce l'*attività* strutturalista, per osservare in che modo Barthes conferisca centralità all'«uomo fabbricatore di senso» e al «processo propriamente umano attraverso il quale gli uomini danno senso alle cose»¹¹². L'idea stessa di *simulacro*, elaborata nel medesimo saggio, in quanto prodotto dell'attività strutturalista, risulta fondamentale per comprendere la sua teoria dell'intertestualità: Barthes stabilisce come la struttura – o *simulacro* – sia l'oggetto che, attraverso un lavoro di scomposizione e

¹⁰⁸ Kristeva 1978: 98.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Roland Barthes, "L'attività strutturalista", *Saggi critici* [1964], Torino, Einaudi, 1966: 245-250.

¹¹¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte* [1973], trad. it. *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.

¹¹² Barthes 1966: 249.

ricomposizione del reale, «fa apparire qualcosa che restava invisibile, o, se si preferisce, inintelligibile nell'oggetto naturale»¹¹³. Per Barthes le due operazioni che rendono manifeste le regole di funzionamento delle singole unità che compongono il testo sono il «ritaglio» e il «coordinamento». «Ritagliare [...] significa trovar[e] frammenti mobili, la cui situazione differenziale genera un certo senso»¹¹⁴, mentre il coordinamento è quell'attività che consente al singolo frammento di assumere un nuovo significato in quanto sottoposto a nuove «regole di associazione»¹¹⁵, nuove combinazioni¹¹⁶.

Come spiegherà all'interno de *L'avventura semiologica*, scopo di queste operazioni non è reperire una «struttura interna, chiusa, contabilizzabile, ma lo sbocco del testo su altri testi, altri codici, altri segni [...] [perché] ciò che costituisce il testo è l'intertestualità»¹¹⁷: poiché l'intertestualità sembra il solo mezzo attraverso cui coniugare due idee distanti tra loro e a lungo considerate contraddittorie – come quelle di struttura e di combinatoria infinita¹¹⁸, data la chiusura dell'una e l'apertura postulata dall'altra – si comprende come essa divenga anche un elemento cardine nell'analisi del testo poetico.

La centralità conferita all'atto di lettura ci permette di introdurre alcuni concetti basilari anche all'interno della definizione di riscrittura che al termine di questa panoramica verrà elaborata. È stato Barthes, infatti, il primo a introdurre il concetto di “riscrivibilità” del testo nella sua distinzione tra testo *leggibile* – «che può essere

¹¹³ Ivi: 246.

¹¹⁴ Ivi: 247.

¹¹⁵ Ivi: 248.

¹¹⁶ Un noto esempio dell'applicazione di questi principi d'analisi è quello presente prima in *S/Z* poi nella sua “Analisi testuale di un racconto di Edgar Allan Poe” (contenuto in *L'avventure semilogique* [1985], trad. it. *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991: 181-215) in cui per la singola unità testuale originata dal lavoro di ritaglio Barthes propone il termine *lessia* (cfr. Id., *S/Z* [1970], trad. it. *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973: 18; Id. 1991: 183), ovverosia un «significante testuale [...], un segmento» di cui andranno osservate «le connotazioni, i sensi secondi» (*Ibidem*). Le connotazioni, come specifica poco oltre l'autore, possono avere origine da «*associazioni* (per esempio, la descrizione fisica di un personaggio, estesa a diverse frasi, può aver un unico significato di connotazione, che consiste nel “nervosismo” di questo personaggio) [...] [o] possono anche essere delle *relazioni*, risultate dalla correlazione di due luoghi del testo, a volte molto lontani tra loro» (Ivi: 183-184).

¹¹⁷ Barthes 1991: 184.

¹¹⁸ Cfr. Barthes 1991: 184.

letto, ma non scritto»¹¹⁹ – e testo *scrivibile* – «ciò che può essere oggi scritto (ri-scritto)»¹²⁰, da cui si è iniziato a porre l'accento sull'imprescindibile ruolo del lettore come produttore del testo e non più esclusivamente come suo “consumatore” passivo. Ritorna con rinnovata forza nell'introduzione all'analisi di *Sarrasine*, inoltre, il peso della *connotazione* come elemento rinvenibile dal lavoro di ritaglio e coordinamento: la connotazione, in quanto «relazione, [...] tratto che ha il potere di riferirsi a menzioni anteriori, ulteriori, esteriori, ad altri luoghi del testo (o di un altro testo)»¹²¹, genera «per definizione un doppio senso, altera la purezza della comunicazione: è un «rumore», voluto, [...] introdotto nel dialogo fittizio fra autore e lettore»¹²², in quanto volto a rimandare a significati altri, assenti dal piano denotativo del testo. La sua concezione del ruolo del lettore – un *io* che non è mai un soggetto innocente ma «già esso stesso una pluralità di altri testi, di codici infiniti, o più esattamente perduti»¹²³ – è volto pertanto a minare la concezione comune di *saturazione* del testo, indispensabile alla comprensione dell'idea di “scrivibilità” dell'opera: l'assunto secondo cui «più il testo è plurale e meno è scritto prima che io lo legga»¹²⁴, ribadisce non solo il ruolo attivo del lettore nella produzione di senso, ma si fa anche presupposto per la comprensione della relazione che l'atto di riscrittura instaura con l'opera di partenza.

L'analisi di *Sarrasine* proposta in *S/Z* si fa uno dei punti più elevati in cui si esplica la concezione intertestuale dell'opera letteraria di Barthes¹²⁵: dopo l'analisi delle prime tre *lessie*¹²⁶, lo studioso identifica i cinque grandi codici – o Voci – attraverso cui cogliere i significati del testo, le sue aperture: la Voce dell'Empiria,

¹¹⁹ Barthes 1973: 10.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ivi*: 13.

¹²² *Ivi*: 14.

¹²³ *Ivi*: 15.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Un altro esempio è quello cui si è accennato, prodotto qualche anno più tardi, nella sua analisi del racconto di Edgar Allan Poe.

¹²⁶ Cfr. Barthes 1973: 21-23.

quella della Persona, quella della Scienza, della Verità e del simbolo¹²⁷. L'obiettivo, come si è già accennato, diviene quello non certo di creare attraverso questa rete di codici una struttura chiusa e finita, ma di giungere a una concezione dello spazio del testo come «partitura» da cui emerge la polifonia nella quale i cinque codici possono essere uditi simultaneamente e farsi garanzia di «una certa qualità plurale»¹²⁸:

ciò che esplode, ciò che folgora, che sottolinea e che impressiona, sono i sèmi, le citazioni culturali, e i simboli, analoghi, per il loro timbro forte, per il valore della loro discontinuità, agli ottoni, alle percussioni. Ciò che canta, che fluisce, si muove, secondo episodi, arabeschi e ritardi studiati, lungo un divenire intelligibile (quale la melodia spesso affidata ai legni), è la successione degli enigmi, il loro svelamento sospeso, la loro soluzione ritardata: lo sviluppo di un enigma è quello di una fuga [...] ¹²⁹

Diviene chiaro come, in questa visione del testo inteso come «produzione in corso, connessa ad altri testi, altri codici (è l'*intertestualità*)»¹³⁰, un dato implicito accomunante la visione dell'opera letteraria di Barthes e di Kristeva, sia il venir meno del peso dell'intenzione dell'autore nella costruzione del senso rispetto all'impostazione bachtiniana, in cui l'autore rimaneva il filtro, il regista o maestro capace di dirigere questa polifonia pur mascherando il proprio ruolo tra le voci.

Davanti all'impossibilità di conferire al testo un significato ultimo, un punto d'arresto fisso imposto dall'esistenza dell'Autore – fino a quel momento concepito in «senso teologico (che sarebbe il messaggio dell'Autore-Dio)»¹³¹ – l'obiettivo della lettura diviene quello di «districare» e non più di «decifrare»¹³². La constatazione della morte dell'autore nasce pertanto dall'esigenza non solo di disvelare le sue radici, sul

¹²⁷ Cfr. Barthes 1973: 25.

¹²⁸ Barthes 1973: 33.

¹²⁹ Ivi: 32.

¹³⁰ Barthes 1991: 181.

¹³¹ Roland Barthes, "La morte dell'autore", *Il brusio della lingua* [1984], Torino, Einaudi, 1988: 54.

¹³² *Ibidem*. Si noti come nell'idea di quell'attività «contro-teologica, o meglio, rivoluzionaria» liberata dalla letteratura – «poiché rifiutarsi di bloccare il senso equivale sostanzialmente a rifiutare Dio e le sue ipostasi, la ragione, la scienza, la legge» (Ivi: 55-56) – si ritrovi il richiamo alla concezione bachtiniana della letteratura, a quel principio carnevalesco che informa il romanzo secondo lo studioso russo.

piano sociale, di prodotto dell'ideologia capitalista¹³³, ma soprattutto dal bisogno di bandire la visione romantica della scrittura per sostituirvi quella di atto volto alla «distruzione di ogni voce, di ogni origine, [...] di dato neutro [...], il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive»¹³⁴.

La concezione del testo come polifonia, intreccio di voci orchestrato dall'intenzione autoriale, ritorna invece nel lavoro sulla letteratura italiana del Novecento pubblicato da Cesare Segre del 1991: *Intrecci di voci*¹³⁵.

Il contributo dello studioso risulta di particolare importanza al fine di limitare la polisemia di cui si era fatta portatrice l'etichetta di intertestualità nel passaggio dalle teorie di Bachtin alla loro rielaborazione nei lavori di Julia Kristeva¹³⁶. La stessa autrice, come nota Segre, avrebbe sancito quest'oscillazione semantica nel duplice utilizzo proposto, dal momento che anche Kristeva nelle pagine di *Semeiotiké* con intertestualità ha inteso tanto l'interferenza tra codici quanto i rapporti tra scrittura letteraria e parola¹³⁷.

A partire dal quesito su cosa si intenda per intertestualità – se un incrocio tra testi o tra enunciati, secondo le modalità segnalate da Bachtin – Segre propone la distinzione tra *intertestualità* e *interdiscorsività*: mentre il primo termine, in quanto inclusivo della parola stessa, risulta delimitabile al solo rapporto tra singoli testi¹³⁸, con il secondo, proprio in quanto «neologismo affine alla pluridiscorsività di cui parla Bachtin»¹³⁹ – egli intende invece «i rapporti che ogni testo, orale o scritto,

¹³³ Cfr. Barthes 1988: 51-52.

¹³⁴ Barthes 1988: 52.

¹³⁵ Cesare Segre, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

¹³⁶ La sua riflessione intorno ai due termini è stata proposta all'interno dell'articolo "Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio, 1982: 15-28, ripubblicato poi con il titolo "Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia", *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984: 103-119. Le principali questioni intorno all'intertestualità sono infine riprese in Segre 1985: 85-90.

¹³⁷ Cfr. Segre 1982: 23 e Kristeva 1978: 157-161.

¹³⁸ O più nello specifico, come affermerà in seguito, ai soli «casi ben individuabili di presenza di testi anteriori in un dato testo» (Segre 1985: 86).

¹³⁹ Segre 1982: 24.

intrattiene con tutti gli altri enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli»¹⁴⁰.

Con *Intrecci di voci*, tuttavia, anche il concetto di interdiscorsività viene lasciato da parte per prediligere una nuova etichetta, portatrice di un significato ulteriore rispetto al precedente: con la scelta di analizzare la polifonia nella letteratura italiana del Novecento, come il sottotitolo al suo saggio recita, Segre sposta infatti il *focus* della sua analisi sui punti di vista di cui si fanno portatrici queste voci. La sua panoramica – che spazia da Gadda a Calvino, da Pirandello a Consolo – parte dalla ripresa di quella molteplicità semantica che il dialogismo ha registrato all'interno delle teorie bachtiniane per chiarirne l'applicazione a una produzione piuttosto eterogenea. A partire dal presupposto per cui non è necessaria una differente caratterizzazione stilistica o linguistica dei personaggi per constatare la polifonia del romanzo, Segre ribadisce come le contaminazioni, le mescolanze tra la voce dell'autore e quella dei suoi personaggi possano avvenire almeno in due direzioni opposte:

l'autore può mescolare la sua voce a quella dei personaggi, oppure fare propri i discorsi dei singoli personaggi, riferendoli indirettamente ma conservandone, in parte, le tonalità linguistiche e persino le prospettive (uso dei deittici, delle esclamazioni, ecc.)¹⁴¹.

Oggetto di particolare attenzione nell'analisi di Segre, come questa premessa suggerisce, sarà pertanto la compresenza di queste voci che soprattutto in soluzioni formali come quelle del discorso indiretto libero trovano espressione, in quanto porzioni testuali dove l'utilizzo di un registro, di deittici, della partecipazione emotiva si mostrano più prossimi alla prospettiva del personaggio in oggetto seppure filtrati dalla voce narrante che le riporta. Se il discorso indiretto libero, come altre soluzioni *bivoche*, quali l'ironia, è frutto di una nuova concezione del personaggio *ideologo*, che Bachtin aveva avuto il merito di cogliere e di portare in

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Segre 1991: 4.

primo piano, tuttavia non può prescindere dall'esplicazione di quel triangolo della comunicazione letteraria in cui questo scambio trova espressione, ovverosia quello tra emittente, personaggio e destinatario. Perché l'intersoggettività di cui l'indiretto libero si fa portatore sia riconoscibile, Segre mette in luce come sia prima necessario esaminare quella polarità tra «distacco e identificazione, scoprimento della finzione e abbandono della mimesi»¹⁴² che entra in gioco all'interno del triangolo della comunicazione.

Per illustrare in che modo questa polifonia di certi fenomeni intertestuali possa realizzarsi, Segre nella sezione preliminare alle sue analisi si sofferma pertanto sulla gestione del divario epistemico tra emittente e destinatario che proprio lo scrittore deve regolare in vista del lettore previsto dalla sua opera. A differenza dell'impostazione quantitativa utilizzata da Todorov nell'esame del divario tra orizzonti epistemici¹⁴³ dell'autore e dei personaggi, Segre sposta la sua attenzione sull'aspetto qualitativo, per cui le differenze epistemiche «si combinano poi necessariamente con atteggiamenti psicologici: sono di superiorità o di fraternità, ironia o simpatia: tutta la gamma degli atteggiamenti interpersonali. Ciò vale per i rapporti narratore-personaggi come per i rapporti narratore-lettore»¹⁴⁴. La proposta di analisi di Segre è volta perciò all'applicazione del dialogismo ai tre elementi della comunicazione narrativa – autore, personaggi, lettore – poiché l'autore, attraverso questi sfasamenti epistemici di cui la sua scrittura si avvale, dialoga contemporaneamente con i personaggi e con il lettore. Il dialogo – non necessariamente espresso attraverso le differenti caratterizzazioni linguistiche ma anche attraverso quella che lui denomina una «negoziante lessicale»¹⁴⁵, un'assimilazione tra interlocutori – si fa inoltre, come già accadeva in Bachtin, elemento costitutivo della prosa romanzesca stessa grazie alla presenza della doppia

¹⁴² Segre 1991: 7.

¹⁴³ Cfr. Segre 1991: 18: «la tripartizione di Todorov è la seguente: Narratore > Personaggio, Narratore = Personaggio, Narratore < Personaggio, dove i segni >, = e < indicano la quantità di conoscenza dei fatti».

¹⁴⁴ Segre 1991: 18.

¹⁴⁵ Ivi: 19.

voce che lo caratterizza: quella sociale, filtrata artisticamente, e quella del mondo narrato, con i suoi personaggi e la sua voce narrante.

Non è un caso che punto d'avvio dell'esame del romanzo italiano polifonico sia la produzione di Carlo Emilio Gadda, nei cui scritti teorici sono rilevabili punti di contatto con le contemporanee riflessioni bachtiniane, che nei suoi romanzi trovano poi attuazione concreta. L'attenzione di Gadda verso il gioco di distanza e identificazione che si viene a creare all'interno del circuito comunicativo tra narratore, personaggi, lettori, i meccanismi di sdoppiamento e unificazione di personalità che le sue opere mettono in scena, la pluralità linguistica dei suoi romanzi come riflesso della pluralità sociale, sono solo alcuni degli aspetti affrontati dall'esame di Segre che intende mettere in luce le modalità in cui il dialogismo informa la scrittura gaddiana.

Tra i principali eredi della teoria del dialogo bachtiniana troviamo inoltre il semiologo russo Jurij Lotman¹⁴⁶ che, a partire dagli anni Settanta, attraverso gli scritti di oltre un ventennio, ha offerto testimonianza non solo di un ampliamento del concetto di dialogismo rispetto al modello, ma di una sua estensione a più vasti campi dell'attività intellettuale¹⁴⁷. Merito di Lotman è stato quello di adottare la categoria concettuale coniata da Bachtin non solo in relazione alla struttura del testo artistico, ma in generale all'esame di tutti i meccanismi generatori di senso, dal lavoro degli emisferi cerebrali allo scambio tra culture. Proprio per la complessità e la vastità delle implicazioni delle ricerche lotmaniane, ciò che in questa sede ci limiteremo a mettere in evidenza, saranno alcuni principi di base adottati dallo studioso come punto di partenza nello sviluppo della teoria dialogica, per

¹⁴⁶ Jurij Lotman (1922-1993), è stato uno dei più importanti esponenti della Scuola semiologica di Tartu.

¹⁴⁷ Gli scritti che qui prenderemo in esame saranno quelli che mostrano alcuni momenti di svolta delle sue ricerche quali il contributo del 1981 "Il cervello, il testo, la cultura, l'intelletto artificiale", *Intersezioni*, II.1 (1982): 5-16; Id., *Kul'tura I vzryv* [1993], trad. it. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.

soffermarci esclusivamente sulle dinamiche relative al testo artistico, il cui esame interesserà più da vicino lo studio delle riscritture che seguirà.

Nel suo esame degli oggetti intellettuali – o “congegni pensanti” per adottare un’altra delle categorie lotmaniane – egli inserisce non solo la coscienza individuale e la cultura, intesa come intelletto collettivo, ma anche il testo artistico stesso dal cui plurilinguismo ed eterogeneità Lotman trae l’esistenza di una memoria del testo. Il concetto di memoria – già presente nelle teorie di Bachtin inteso però come memoria del genere – è quello che sta all’origine della possibilità del testo di farsi congegno attivo.

Per comprendere in quali casi si verifichi questa circostanza, è anzitutto necessario considerare una basilare distinzione operata da Lotman in merito a vari tipi di comunicazione e di testi: quelli in cui lo scopo della comunicazione è trasmettere un’informazione costante¹⁴⁸ e quelli in cui l’obiettivo è elaborare una nuova comunicazione. Il secondo caso, che in questa sede ci riguarda più da vicino, si verifica ad esempio in presenza di una traduzione: la relazione che si stabilisce tra due testi prevede come «condizione minimale [...] la presenza di due lingue abbastanza vicine tra loro da rendere possibile la traduzione, ma anche abbastanza lontane da renderla originale»¹⁴⁹. In condizioni come questa il testo svolge un ruolo attivo che scaturisce dai rapporti comunicativi in cui è inserito: «è sufficiente introdurlo [...] nella catena di scambi comunicativi, cominciare a far passare attraverso di esso messaggi esterni, perché cominci a funzionare come generatore di nuovi testi e messaggi»¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Un esempio sono i metalinguaggi o la scienza dove «il valore di questo sistema è determinato dalla misura in cui il testo passa dal mittente al destinatario senza subire perdite o deformazioni» (Lotman 1981: 6).

¹⁴⁹ Lotman 1981: 7.

¹⁵⁰ Ivi: 8. Come scrive subito dopo Lotman per comprendere quale sia questa catena di scambi comunicativi, «basta prendere dallo scaffale *l’Amleto* di Shakespeare, leggerlo o metterlo in scena avvicinando ad esso il lettore e lo spettatore perché cominci a funzionare come generatore di messaggi *nuovi* rispetto all’autore, al pubblico, a se stesso».

Stabilita la funzione indispensabile di un partner¹⁵¹, perché si crei una «*Situazione semiotica*»¹⁵² e il testo possa attivarsi, deve anzitutto essere riconoscibile come tale all'interno di una cultura, e deve inoltre già possedere in sé una memoria che vi abbia fissato un'esperienza semiotica. Un altro caso oltre le traduzioni, è quello del testo artistico, «congegno polilinguistico all'interno del quale i rapporti con i sottotesti sono complessi e non prevedibili (i sottotesti sono aspetti strutturali che si presentano sotto la forma di una delle lingue del testo)»¹⁵³. Anche il testo artistico, esattamente come il singolo individuo, per svilupparsi ha bisogno di essere «penetrato da un altro testo, cosa che si realizza di fatto quando a esso si accosta il lettore, la cui memoria conserva messaggi precedenti»¹⁵⁴.

Sebbene la teoria del dialogismo, in particolare con opere come *La semiosfera*¹⁵⁵ e *La cultura e l'esplosione* abbia mirato maggiormente all'esame delle dinamiche che determinano il progresso della cultura, particolarmente interessanti risultano, ai fini dell'analisi delle riscritture, alcune delle tesi prodotte nello studio dei rapporti tra sistema ed extrasistema, intendendo con questo termine la realtà fenomenica cui necessariamente ogni cultura si rapporta¹⁵⁶.

Poiché ogni sistema dinamico non è mai isolato e non risponde mai esclusivamente a meccanismi di autosviluppo, ma è compreso in uno spazio nel quale sono situati altri sistemi dinamici, e anche «frammenti di strutture distrutte, singolari comete di questo spazio»¹⁵⁷, tra le forze che agiscono nel suo sviluppo esistono *collisioni* con altri sistemi semiotici. La storia di ogni cultura, afferma

¹⁵¹ Cfr. Lotman 1981: 8-9: «Un congegno pensante non può funzionare nell'isolamento. Questo è confermato dall'"intelletto naturale individuale [...] e nell'intelletto collettivo della cultura. [...] Il ruolo di meccanismo di avviamento è svolto dai testi che agiscono dall'esterno, mettendo in moto la coscienza individuale. [...] Ritenere che la macchina, perfezionandosi lentamente, cominci "all'improvviso" a pensare da sola è un'illusione, come lo è anche l'idea opposta secondo la quale un testo introdotto dall'esterno in un congegno passivo genererebbe il fenomeno del pensiero».

¹⁵² Ivi: 9.

¹⁵³ Ivi: 7-8.

¹⁵⁴ Ivi: 7.

¹⁵⁵ Jurij Lotman, *Vnutri mysljascih mirov: celovek-tekst-semiosfera-istorija* [1985], trad. it. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1992.

¹⁵⁶ Cfr. Lotman 1992: 38.

¹⁵⁷ Lotman 1992: 87.

Lotman, è infatti analizzabile da due punti di vista: da una parte si trovano le forme di sviluppo immanente, dall'altra i risultati di esperienze esterne. Si tratta di processi strettamente intrecciati, la cui complessità aumenta il livello di imprevedibilità dei risultati e dei movimenti successivi. L'intrusione esterna può inoltre portare o al prevalere di uno dei sistemi in collisione e alla soppressione dell'altro, o alla formazione di «un terzo sistema, in via di principio nuovo, il quale non è evidente conseguenza, logicamente prevedibile, di nessuno dei sistemi in collisione»¹⁵⁸.

Applicando questi principi all'opera artistica, un caso tipico di intrusione esaminato da Lotman è quello del "testo nel testo", un frammento che, strappato dai suoi legami di senso originari, viene introdotto in maniera meccanica in un nuovo sistema semiotico.

In questo caso il frammento può «giocare il ruolo di catalizzatore di senso, mutare il carattere del senso principale, passare inosservato, e così via»¹⁵⁹. Il caso da lui esaminato più da vicino è il primo, quello che solitamente si realizza nel testo artistico, in cui l'intrusione testuale assume una funzione di senso essenziale dal momento che «la differente codificazione delle varie parti del testo diviene un fattore evidenziato dalla costruzione del testo da parte dell'autore e della sua percezione da parte del lettore»¹⁶⁰. La presenza di confini strutturali interni all'opera costituisce il punto di partenza della generazione di senso proprio perché, evidenziando queste soglie interne, il testo acquista tratti di un'elevata convenzionalità, oltre a mettere in risalto il carattere ludico dell'operazione produttiva. È questo dialogo intertestuale a sottolineare i confini del testo, sia quelli esterni che lo separano dal non testo, sia quelli interni che dividono sezioni di differente codificazione: «l'attualità dei confini è messa in evidenza proprio dalla loro mobilità, dal fatto che con il mutare dell'orientamento verso questo o quel codice cambia anche la struttura dei confini»¹⁶¹.

¹⁵⁸ Lotman 1992: 88.

¹⁵⁹ Ivi: 91.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Ivi: 92.

Un altro degli effetti di senso che queste forme di incontro testuale sono volte ad accentuare è la contrapposizione tra ciò che il fruitore percepirà come reale o come convenzionale: il caso più semplice, ricorda Lotman, «è rappresentato dall'inserimento nel testo di una parte codificata attraverso lo stesso codice impiegato per tutto il rimanente spazio dell'opera, ma che qui risulta raddoppiato. È il caso del quadro nel quadro, del teatro nel teatro, del film nel film o del romanzo nel romanzo»¹⁶², giacché la convenzionalità del primo sottolinea la realtà del secondo.

Altra strategia testuale analoga è messa in atto dalle storie sdoppiate, dove l'inserimento di una cornice testuale è sufficiente «per far sì che il centro dell'attenzione del pubblico si sposti dal messaggio al codice»¹⁶³. Per il suo legame etimologico all'idea di intreccio, in questa sua definizione di struttura organizzata in maniera complessa «che si scinde in una gerarchia di "testi nei testi" e che forma un complesso intreccio di testi»¹⁶⁴ la parola testo può per Lotman trovare un'interpretazione che le restituisca il suo significato originario.

Fortemente debitrice nei confronti della lezione bachtiniana in merito al ruolo del contesto nella realizzazione del messaggio ironico, è la teoria elaborata da Linda Hutcheon¹⁶⁵ con il saggio *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*¹⁶⁶. Il modello che la studiosa canadese intende delineare per illustrare il funzionamento di questa strategia epistemologica che è l'ironia tiene conto di diversi fattori spesso trascurati dai seppur cospicui studi sull'argomento che la cultura occidentale ha prodotto.

A essere esaminate da Hutcheon sono anzitutto le modalità in cui opera l'ironia e il complesso rapporto che si instaura tra la pluralità di significati di cui si fa portatrice: sulla base dei tre principali tratti semantici del messaggio ironico – il suo

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ Ivi: 98.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ Linda Hutcheon (1947 –) è una studiosa canadese i cui contributi vertono sul postmodernismo, sull'ironia, la satira, la parodia e più di recente, gli adattamenti.

¹⁶⁶ Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London-New York, Routledge, 1994.

carattere relazionale, inclusivo e differenziale – Hutcheon mostra il peso che anzitutto nella prima di queste caratteristiche riveste il contesto culturale in cui si situa l'atto ironico per una sua piena realizzazione e decodifica¹⁶⁷.

In quanto strategia relazionale, l'ironia implica infatti non solo una costante correlazione tra il detto e il non detto, ma anche tra gli agenti chiamati in causa, cioè l'ironista, gli interpreti, la "vittima": per questa ragione, ai fini di una corretta valutazione del ruolo che essi rivestono nell'atto verbale ironico, inteso come atto dinamico e performativo, non è possibile prescindere dalla dimensione sociale in cui si collocano i suoi agenti¹⁶⁸.

Il peso di questa dimensione nella teoria di Hutcheon si esplica attraverso due differenti concetti cardine del suo modello di funzionamento: anzitutto l'esistenza di una comunità discorsiva che tenga conto della necessaria condivisione di un codice sia linguistico che culturale e ideologico, per una piena realizzazione dell'enunciato ironico; in secondo luogo l'importanza del contesto, inteso in termini tanto circostanziali quanto testuali e intertestuali in cui l'ironia si colloca¹⁶⁹.

In riferimento all'idea foucaultiana di "formazione discorsiva"¹⁷⁰ – secondo cui la produzione del discorso è controllata, selezionata, organizzata e distribuita da un certo numero di procedure basate su norme di esclusione e gerarchie, che dimostrano in che modo la dimensione politica operi inevitabilmente su quella sociale – Hutcheon si serve del termine *comunità discorsiva* proprio in richiamo alle relazioni di potere condivise all'interno di un gruppo in cui l'ironia risulta possibile. A determinare l'esistenza e la riconoscibilità di queste comunità non sono i soli fattori spaziali e temporali, ma anche quelli di classe, razza, genere, età, professione, etnia, religione, nazionalità etc. I membri di una comunità discorsiva come Hutcheon la intende, condividono, oltre quei presupposti necessari per ogni atto comunicativo –

¹⁶⁷ Cfr. Hutcheon 1994: 57 e sgg.

¹⁶⁸ In merito allo studio sugli agenti stessi che operano nella piena riuscita del messaggio ironico, non verranno qui prese in considerazione l'insieme di riflessioni sull'intenzione dell'ironista, le competenze dell'interprete per le quali si rimanda al capitolo V del saggio di Hutcheon.

¹⁶⁹ Cfr. Hutcheon 1994: 142.

¹⁷⁰ Cfr. Hutcheon 1994: 90.

una memoria condivisa tra mittente e destinatario¹⁷¹ – il riconoscimento del ruolo di ciascun membro all'interno della comunità in termini di posizione e relativo *status* sociale.

Per quel che riguarda invece il concetto di contesto cui Hutcheon fa riferimento, il richiamo a Bachtin nasce dalla possibilità di una piena riuscita e percezione dell'ironia grazie a quelli che lo studioso russo aveva definito i "toni contestuali", che come afferma Hutcheon «enable the unsaid to enter into ironic relation with the said»¹⁷². Se si ritorna ai tre elementi caratterizzanti il contesto, cui si è accennato inizialmente, va ricordato come con questo termine Hutcheon intenda sia le circostanze o la situazione in cui viene pronunciato o interpretato il messaggio ironico, sia il testo in cui essa si colloca colto nella sua interezza e, infine, gli altri intertesti¹⁷³. Il concetto di contesto *circostanziale* tiene conto tanto del fattore "contesto" considerato da Jakobson all'interno del suo schema della comunicazione linguistica¹⁷⁴, sia dell'idea di "ambiente materiale" elaborato da Bally¹⁷⁵ o del campo enunciativo foucaultiano¹⁷⁶, ed è quello che consente davanti al *detto* di attivare un non detto: «who is attributing what to whom, when, how, why, where?»¹⁷⁷.

Il contesto *testuale* è quello che incornicia invece l'atto ironico all'interno di un discorso più ampio, in relazione al quale l'ironia è possibile, mentre quello *intertestuale* gioca sui riferimenti che consentono di cogliere come ironico un determinato messaggio¹⁷⁸. Anche il contesto tuttavia, ricorda Hutcheon, non si può considerare una sorta di entità positivista esistente al di là dell'atto ironico, ma è a sua volta costruito dall'atto interpretativo del destinatario, che ha acquisito le

¹⁷¹ Cfr. Hutcheon 1994: 98 (il riferimento, in queste affermazioni, va a Lotman).

¹⁷² Hutcheon 1994: 143.

¹⁷³ Cfr. Hutcheon 1994: 143.

¹⁷⁴ Cfr. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* [1963], trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966: 181-218.

¹⁷⁵ Cfr. Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française* [1932], trad. it. *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il Saggiatore, 1963.

¹⁷⁶ Cfr. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* [1969], trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.

¹⁷⁷ Hutcheon 1994: 143.

¹⁷⁸ Cfr. Hutcheon 1994: 144.

competenze per questo riconoscimento attraverso la decodifica di altri testi e contesti¹⁷⁹.

Se l'interazione tra la comunità discorsiva e queste tre diverse tipologie di contesto è un fattore che rende attualizzabile l'ironia, al contempo essa non potrebbe essere garante sufficiente a una sua piena riuscita se non si tenesse in considerazione un ulteriore fattore dell'interazione, ovverosia i "segnali", i "marchi" dell'ironia lasciati dall'autore per rendere possibile la sua decodifica¹⁸⁰. In quanto marchi pragmatici, i contrassegni rispondono a loro volta a specifici criteri di carattere sociale, culturale e situazionale che per questa ragione rendono non solo inafferrabile il senso ironico al decodificatore se, decontestualizzati, ma rendono anche, per il critico, altrettanto sfuggenti le possibilità di definire stabilmente i contorni dell'ironia, per richiamare il titolo del lavoro di Hutcheon.

Come la studiosa osserva sin dalle premesse e fino alle pagine conclusive del suo lavoro, il profondo radicamento contestuale è alla base non solo dell'identità sfuggente di questa strategia testuale, quanto del rischio cui il suo trapianto in un nuovo spazio comunicativo comporta visto il carattere transideologico che sta all'origine della sua realizzazione.

III.1.3 La teoria della poesia di Harold Bloom

L'assenza della figura di Harold Bloom dai tre filoni teorici proposti da Andrea Bernardelli si giustifica nel momento in cui ci si approssima al primo dei lavori con cui lo studioso yalense ha inaugurato la sua cospicua mole di studi sulla relazione che i poeti moderni intrattengono con la tradizione che li ha preceduti: *L'angoscia dell'influenza*¹⁸¹.

¹⁷⁹ Cfr. Hutcheon 1994: 146.

¹⁸⁰ Cfr. Hutcheon 1994: 150: «From this theoretical vantage point, it is the ironist who must put the interpreter on the trail of the connection between the said and the unsaid by clues that foreground certain norms [...] and thus offer hints to guide interpretation».

¹⁸¹ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* [1973], trad. it. *L'angoscia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983.

Come egli afferma, infatti, il suo lavoro mira a «proporre una teoria della poesia attraverso la descrizione del modo in cui opera l'influenza poetica, attraverso la storia cioè delle relazioni interpoetiche»¹⁸². Il fatto che le relazioni intertestuali costituiscano non il punto di partenza ma uno dei punti d'arrivo della sua teoria della poesia, e che sia proprio dallo «statuto di intrinseca dinamicità [...] e di "intertestualità"»¹⁸³ della letteratura che derivi la riflessione intorno agli effetti dall'influenza poetica, fa sì che non sia possibile ridurre gli studi di Harold Bloom al filone di studi intertestuali *tout court*, sebbene la profondità d'analisi dei meccanismi testuali da lui messi in luce faccia sì che i suoi lavori costituiscano una tappa obbligata per una più ampia comprensione delle relazioni tra i testi moderni e la tradizione.

Al fine di illustrare quale apporto adduca la teoria bloomiana agli studi sull'intertestualità, è necessario partire da alcuni punti cardine da cui ha origine la sua concezione dell'influenza per arrivare al modo in cui essa si esplica attraverso i testi. Va ricordato anzitutto come la visione dei rapporti interpoetici e del peso della tradizione all'interno dei suoi lavori si incentri principalmente sullo studio di quelli che lui definisce i "poeti forti" dell'epoca moderna, in particolare del Romanticismo, momento in cui per Bloom «l'angoscia dell'influenza diventa un tratto fondamentale della coscienza poetica»¹⁸⁴. La sua visione dell'influenza, come si illustrerà meglio in seguito, tuttavia non è un qualcosa di ricavabile dall'incidenza del campo sociale sulla formazione del poeta – da cui la sua contrapposizione e di tutta la scuola di Yale alla prospettiva foucaultiana – ma un qualcosa di necessario, di inevitabile nella scelta stessa di fare poesia. Come evidenza Angela Iacobellis nel lavoro sul concetto di influenza bloomiana,

¹⁸² Ivi: 13.

¹⁸³ Iacobellis, Angela, "Harold Bloom: una "revisione" della decostruzione", *Allegoria*, XVI.46 (2004): 53.

¹⁸⁴ Bloom 1983: 19. Più nello specifico Bloom parla di moderno significando con esso postilluministico (cfr. Bloom 1983: 16).

nella modernità, fare poesia equivale ad interrogare un corpus composto di testi e autori attraverso il quale è possibile accedere ad una condizione antropologica perduta, in cui la poesia esprimeva in modo “ingenuo” ed immediato la realtà naturale. Tale interrogazione, però, per Bloom, non può più risolversi in piena trasparenza ermeneutica, ma risulta compromessa da uno stato di “angoscia dell’influenza”¹⁸⁵.

Da questi pochi accenni riportati sinora è possibile evincere come a rivestire una funzione cardine nella visione del processo creativo o interpretativo dello studioso, sia anzitutto l’atto di lettura, da cui solo può scaturire il fraintendimento poetico inteso come momento d’origine «del ciclo di vita del poeta in quanto poeta»¹⁸⁶. Se è solo attraverso la lettura che l’efebo può pertanto scoprire e percepire un’influenza del precursore, è al contempo solo attraverso essa che egli si può scoprire poeta dal momento che

qualunque operazione creativa o interpretativa si configura, in ultima analisi, come secolarizzazione della tradizione [...] qualificandosi per una caratteristica specifica: la revisionabilità, l’attitudine ad adattarsi alla eterogeneità del processo storico, ma, soprattutto, alla eterogeneità delle istanze creative ed interpretative [...] del singolo autore o interprete¹⁸⁷.

La revisionabilità, il dinamismo, costituiscono dunque lo specifico letterario da cui prende le mosse la riflessione di Bloom.

Al fine di definire il paradigma metateorico che informa i suoi lavori e prima di entrare nel vivo degli schemi attraverso cui egli ha decifrato le modalità in cui opera l’influenza, va detto inoltre come già nell’*Angoscia dell’influenza* Bloom riconosca in Nietzsche e in Freud «l’influenza primaria»¹⁸⁸ sulla sua concezione dei processi revisionistici, arricchita solo successivamente, con *La mappa della dislettura*¹⁸⁹, dal ruolo cardine della retorica, già presente ma ancora *in nuce* nel primo saggio. Se da una parte Nietzsche, in quanto teorico dell’antitetico, secondo Bloom ha portato

¹⁸⁵ Iacobellis 2004: 56.

¹⁸⁶ Bloom 1983: 15.

¹⁸⁷ Iacobellis 2004: 59.

¹⁸⁸ Bloom 1983: 16.

¹⁸⁹ Harold Bloom, *A Map of Misreading* [1975], trad. it. *Una mappa della dislettura*, Milano, Spirali, 1988.

avanti la più appropriata analisi sulle tendenze revisionistiche insite nel temperamento estetico, dall'altra è l'indagine di Freud «sui meccanismi di difesa e sulle modalità ambivalenti del loro funzionamento»¹⁹⁰ a fornire «le analogie più limpide [...] dei rapporti revisionistici che governano le relazioni interpoetiche»¹⁹¹.

In merito al modello elaborato dall'analisi freudiana sui meccanismi di difesa messi in atto dall'Io nel confronto con l'Es (l'inconscio), va in prima istanza sottolineato come per Bloom le dieci tipologie identificate da Anna Freud siano riducibili a sei in corrispondenza dei sei movimenti revisionistici caratterizzanti la sua teoria¹⁹². Prima di entrare nello specifico delle modalità in cui si definisce questa corrispondenza tra meccanismi di difesa e tropi all'interno della sua mappa della dislettura, è sufficiente ricordare come i dieci meccanismi di cui parla Anna Freud siano anzitutto «tecniche difensive che si trovano fissate nella formazione dei sintomi nevrotici»¹⁹³ e per questo facilmente assimilabili ai processi che il testo mette in atto nel suo tentativo di combattere l'angoscia dell'influenza del predecessore.

Senza entrare nel merito delle varie implicazioni della teoria psicoanalitica esposta da Freud, è utile, per comprendere appieno lo schema di riferimento realizzato da Bloom, offrire una veduta di insieme dei processi che egli poi adotterà nella definizione dei modi in cui il testo revisore rielabora quello del predecessore.

I metodi di difesa riconosciuti da Freud sono infatti nove – rimozione, regressione, alterazione reattiva dell'io o formazione reattiva, isolamento, rendere non avvenuto, proiezione, introiezione, volgersi contro la propria persona, inversione nel contrario – più una decima «che pertiene più allo studio della

¹⁹⁰ Bloom 1983: 16.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Cfr. Bloom 1988: 98: «Anna Freud è la classica espositrice delle difese freudiane e io la seguo nell'accettare come basilari dieci difese. Ma, proprio come i tropi si mescolano l'uno con l'altro, così è difficile tenere da parte le difese. Poiché ho postulato sei rapporti revisionari e poiché nel mio ultimo capitolo ho visto questi sei rapporti come sei tropi del processo d'influenza, mi occorrono anche sei difese primarie e, conseguentemente, sono felice di osservare che le categorie di Anna Freud si riducono molto nettamente a sei tipi di difesa».

¹⁹³ Anna Freud, *Das Ich und die Abwehrmechanismen* [1936], trad. it. "L'io e i meccanismi di difesa", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1985: 173, I.

normalità che a quello della nevrosi, e cioè lo spostamento della meta pulsionale»¹⁹⁴, e vengono messi in atto dall'Io nelle «sue lotte con la rappresentanza pulsionale e l'affetto»¹⁹⁵.

Se si ripensa questi processi non più come psichici ma come testuali e si definisce l'angoscia stessa come «uno scudo contro ogni provocazione dall'alterità»¹⁹⁶, non è difficile comprendere su quali basi Bloom abbia fondato la corrispondenza tra queste dieci difese e i tropi da lui identificati nel processo di influenza. Dal momento che le compulsioni a ripetere sono difese contro l'antiorità, «disfacimenti» che «cercano di ritornare a uno stato di cose precedente»¹⁹⁷ – ossimoricamente definibili anche come pulsioni di morte – è possibile trasporre i medesimi meccanismi messi in atto dall'Io anche in termini interpoetici se si rivede la missione dell'autore in termini di «ripetizione del [...] significato letterale»¹⁹⁸. Perché la poesia sia vitale, perché il poeta sia riconoscibile in quanto tale¹⁹⁹, è necessaria infatti una revisione dei tropi del testo anteriore, una dislettura²⁰⁰ traducibile attraverso la «formula antitetica» per cui «*il significato letterale è una specie di morte. Le difese possono essere dette tropi contro la morte, quasi nello stesso senso in cui i tropi possono essere detti difese contro il significato letterale*»²⁰¹.

Per introdurre invece il secondo paradigma metateorico di riferimento – la retorica – e comprendere più a fondo la corrispondenza tra tropi e meccanismi di difesa, è invece necessario ripartire dal concetto stesso di tropo sulla base della logica

¹⁹⁴ Freud 1985: 180.

¹⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁹⁶ Bloom 1988: 96.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ Ivi: 96-97.

¹⁹⁹ Cfr. Bloom 1988: 26: «*Solo un poeta sfida un poeta come poeta; e così solo un poeta fa un poeta. Per il poeta-in-un-poeta, un poeta è sempre l'altro uomo, il precursore, e così un poeta è sempre una persona, sempre il padre della propria seconda nascita. Per vivere il poeta deve misinterpretare il padre, con quel cruciale atto di mispresa che è la ri-scrittura del padre [...]. Un poeta, ne arguisco di conseguenza, non è tanto un uomo che parla agli uomini quanto un uomo che si ribella a che gli parli un uomo morto (il precursore) oltraggiosamente più vivo di lui.*»

²⁰⁰ Cfr. Bloom 1983: 18: «*la morte della poesia non sarà certo affrettata dai rimuginamenti di un qualsivoglia lettore, piuttosto mi sembra giusto supporre che nella nostra tradizione la poesia, quando morirà, sarà per autouccisione, ammazzata dalla propria forza passata.*»

²⁰¹ Bloom 1988: 97.

poetica vichiana in cui lo schema di Bloom affonda le proprie radici, e che «associa fascinosamente i tropi a “poetici mostri e metamorfosi”, errori necessari, [...] difese contro qualsiasi *dato* che sfidasse “tal prima natura umana”, che interferisse con la divinazione letteralizzante»²⁰².

I tropi risultano perciò nella concezione di Vico come una difesa necessaria contro i pericoli del significato letterale e sono riducibili a quelli che lui chiama «“i quattro tropi maestri”²⁰³, ovverosia ironia, metonimia, metafora e sineddoche, cui Bloom aggiunge iperbole e metalessi al fine di «andare oltre la sineddoche nel resoconto delle rappresentazioni romantiche»²⁰⁴.

Un ulteriore riferimento nella definizione dei meccanismi retorici chiamati in causa dai singoli tropi è, oltre lo stesso Vico, Kenneth Burke, da cui Bloom riprende la corrispondenza tra immagini nel poema e tropi retorici²⁰⁵. Da qui deriva l’associazione delle singole figure sul piano retorico a immagini di contrazione o limitazione e rappresentazione²⁰⁶. L’ironia, ad esempio, viene considerata un tropo di contrazione o limitazione proprio perché riceve il suo significato dall’interazione dialettica tra presenza e assenza, la metonimia in quanto riduce il significato tramite una sorta di svuotamento, la metafora perché «decurta il significato tramite lo sconfinato prospettivismo del dualismo, delle dicotomie dentro-fuori»²⁰⁷. Tra i tropi di restituzione o rappresentazione, «la sineddoche allarga la parte al tutto; l’iperbole innalza, la metalessi supera la temporalità con una sostituzione di precocità alla

²⁰² Ivi: 99 (corsivo dell’autore).

²⁰³ Ivi: 100.

²⁰⁴ *Ibidem*. Da qui deriva infatti la concezione dell’influenza come «tropo-di-tropi» (Bloom 1988: 99) o come «sestuplice tropo difensivo per l’atto di lettura/dislettura» (Ivi: 14).

²⁰⁵ Cfr. Bloom 1988: 100: «Burke associa ironia a dialettica, metonimia a riduzione, metafora a prospettiva e sineddoche a rappresentazione».

²⁰⁶ Cfr. Bloom 1988: 12: «Cos’è il revisionismo? Come indicano le origini della parola è un ri-mirare o un sopravvedere di nuovo, che conduce a un ri-estimare o a una ri-stima. Possiamo avventurarci nella formula: il revisionista si sforza di *vedere* di nuovo, così da *estimare* e *stimare* differentemente, così dunque da mirare “correttivamente”. Nei termini dialettici che impiegherò per interpretare poemi in questo libro, ri-vedere è una *limitazione*, ri-stimare è una *sostituzione*, e ri-mirare è una *rappresentazione*. Estrapolo questi termini dal contesto del cabalismo tardo o luriano [...]».

²⁰⁷ Bloom 1988: 100.

tardività»²⁰⁸. Prima di proseguire nell'analisi delle modalità in cui i contributi psicoanalitico e retorico si intersecano all'interno della mappa della dislettura, è necessario illustrare in che modo i sei movimenti revisionistici proposti sin dall'*Angoscia dell'influenza* trovino i loro corrispettivi nei tropi illustrati fin qui.

Le sei tipologie di revisionismo riconosciute da Bloom sono pertanto: il *clinamen* o fraintendimento, forma di revisione che implica un movimento correttivo, uno scarto rispetto al testo precursore; *tessera*, termine originario dai culti misterici in cui «stava a significare un segno di riconoscimento, quale un frammento di vaso che messo con gli altri frammenti avrebbe ricostituito il recipiente originale»²⁰⁹; la *kenosis*, ovvero lo svuotamento, volto a creare una discontinuità con il precursore; la *demonizzazione*, che stabilisce «con la poesia-madre un rapporto tale da togliere la sua aura di unicità al testo anteriore»²¹⁰; l'*askesis*, «ovverosia un movimento di autopurgazione volto al raggiungimento di uno stato di solitudine»²¹¹, tesa perciò a creare uno stacco tra sé e gli altri; infine l'*apophrades*, movimento revisionistico per cui «lo stranissimo effetto che ne deriva è che il risultato raggiunto dalla nuova poesia ce la fa apparire non come se il precursore la stesse scrivendo, ma piuttosto come se invece fosse stato proprio il poeta più tardo a scrivere la caratteristica opera del precursore»²¹².

Come già accennato sarà tuttavia all'interno della *Mappa della dislettura* che Bloom tratterà più nello specifico le corrispondenze tra movimenti revisionistici, tropi e meccanismi di difesa psichici, dal momento che l'accento si sposterà più sulla concezione del rapporto di revisionismo come tropo che nella definizione datane all'interno dell'*Angoscia dell'influenza*:

quello che offro tramite i miei sei tropi sono sei interpretazioni dell'influenza, sei modi di leggere/disleggere le relazioni intrapoetiche, cosa che significa sei

²⁰⁸ Bloom 1988: 100.

²⁰⁹ Bloom 1983: 22.

²¹⁰ Ivi: 23.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*.

modi di leggere una poesia, sei modi che intendono combinarsi in un singolo schema di interpretazione completa, nello stesso tempo retorico, psicologico, immaginifico e storico [...]. Ma poiché i miei sei tropi o rapporti di revisionismo non sono solo tropi, ma anche difese psichiche, ciò che chiamo “influenza” è una figurazione della poesia stessa²¹³.

Il passaggio dal *clinamen* alla *tessera* è così spiegato come iniziale dialettica tra immagini di assenza e presenza del precursore, il cui testo viene infatti svuotato perché la nuova opera possa avere origine. L’ironia diviene per questo suo gioco dialettico di assenza e presenza il corrispettivo della formazione reattiva freudiana, prima difesa del testo contro l’alterità. La reazione a questa contrazione iniziale del testo si traduce ben presto in un «movimento restituito»²¹⁴ del testo contro se stesso (il tornare contro sé o rovesciamento freudiano): all’ironia si sostituisce la sineddoche dal momento che il testo del predecessore si presenta come una parte che dà origine a un’influenza intesa come un «tardivo completamento»²¹⁵ altrimenti detto *tessera*.

Un triplice movimento di regressione, disfacimento e isolamento è quello che dà luogo invece all’influenza in quanto *kenosis*, dal momento che come difesa essa «isola, rimuovendo impulsi dal loro contesto mentre li trattiene nella coscienza, e ciò significa: rimuovendo il precursore dal suo contesto»²¹⁶.

A fare da contraltare agli svuotamenti della metonimia è invece la figura dell’iperbole i cui eccessi rimandano alla difesa della rimozione freudiana dal momento che «le alte immagini dell’inconscio celano un dimenticare inconscio di proposito o un non divenire consapevole»²¹⁷.

All’interno dell’*ascesi* a compiersi è invece la *sublimazione* dell’angoscia procurata dal predecessore, difesa che per questo trova il suo corrispettivo nel tropo della metafora dal momento che essa «trasferisce il nome influenza a una serie di oggetti inapplicabili»²¹⁸.

²¹³ Ivi: 76.

²¹⁴ Ivi: 77.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Bloom 1983: 78.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

L'apice del processo revisionistico è raggiunto dall'opera attraverso l'*apophrades* che trova il suo corrispettivo proprio in quello che Bloom definisce «il tropo del tropo»²¹⁹, ovverosia la metalessi, «la sostituzione metonimica di una parola a una parola già figurata»²²⁰. Proprio perché quello della metalessi, o transunzione, è uno schema solitamente allusivo, Bloom vi ricollega come difese l'introiezione – l'incorporazione di un oggetto al fine di superarlo – e la proiezione, l'attribuzione di istinti proibiti a un altro, che spesso si traducono in termini revisionistici, nel «sostituire parole recenti a parole antiche in tropi precedenti o ancora più spesso [in] un distanziamento e una proiezione del passato e un'introiezione del futuro, con il sostituire parole antiche a parole recenti nei tropi di un precursore»²²¹.

Se ad acquisire maggiore peso negli anni successivi della produzione bloomiana saranno tuttavia le più strette connessioni tra i rapporti revisionistici e la Cabala, in cui peraltro affonda le proprie radici proprio la riflessione stessa sui rapporti dei testi moderni con la tradizione²²², sarà invece con la sua più recente opera *Anatomy of Influence*²²³ che Bloom tratterà un bilancio della sua teoria rimarcando il peso che l'agonismo svolge da sempre nell'attività letteraria come negli altri ambiti sociali e culturali²²⁴.

²¹⁹ Bloom 1983: 79.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

²²² La Cabala costituisce il punto di partenza nella riflessione intorno alle strategie di revisionismo per Bloom, dal momento che, stando alla definizione offertane dal suo massimo studioso del Novecento, Gershom Scholem, essa stessa è un «lavoro di interpretazione, di sostituzioni revisionarie del significato della Scrittura con tecniche di apertura» (Bloom 1988: 12).

²²³ Id., *Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, New Haven, Yale UP, 2011.

²²⁴ Cfr. Bloom 2011: 7: «They seemed to forget that competition is a central fact of our cultural tradition. Athletes and politician, know no other enterprise, yet your heritage, insofar as it is Greek, enforces this condition for all of culture and society. Jakob Burckhardt and Friedrich Nietzsche inaugurated the modern recovery of Greek agon, and it is now accepted by classical scholars as a guiding principle of Greek civilization. Norman Austin, commenting upon Sophocles in *Arion* (2006) observed that “ancient poetry was dominated by agonistic spirit that hardly ever seen its equal”». È in *Anatomy of Influence* che, come già anticipano questi brevi riferimenti ad altri ambiti culturali e sociali, Bloom estenderà la portata dell'influenza, in quanto «process always at work» (Ivi: 5), ad altre pratiche come quella stessa della critica letteraria.

Quest'ultimo saggio è quello dove più nello specifico vengono inoltre ripresi due concetti chiave della teoria revisionistica come quelli di "misreading" e di "poet-in-a-poet" in quanto necessitanti di ulteriori chiarificazioni.

La ragione della centralità del termine mislettura nella sua teoria ha origine dal fatto che se è vero che davanti alla sublimità di un testo letterario una corretta lettura sarebbe possibile solo ripetendo il testo stesso, la mislettura risulta pertanto qualcosa di inevitabile nell'interpretazione delle opere capaci di mettere in atto i più potenti artifici letterari²²⁵, mentre il concetto di "poeta nel poeta" si fonda invece sull'idea dell'esistenza del genio del grande poeta, quel demone divino da cui ha origine la sua potenziale immortalità attraverso cui egli può continuare a vivere negli altri poeti.

Da qui, in conclusione, la riconferma della ragione per cui una teoria della poesia non possa che presentarsi come strettamente interrelata a quella di influenza:

in speaking of the poet-in-a-poet, I mean precisely his daimon, his potential immortality as a poet, and so in effect his divinity. [...] By choosing the daimon against the psyche as the inward poet, my intent is purely pragmatic. The question is, Why is poetry *poetry* and not something else, but it history, ideology, politics, or psychology? Influence, which figures everywhere in life, becomes intensified in poetry. It is the only true context for the strong poem because it is the element in which authentic poetry dwells²²⁶.

III.1.4 Intertestualità formale-evolutiva

Il concetto di evoluzione del sistema letterario trova la sua prima formulazione nell'articolo del 1927 "Sull'evoluzione letteraria"²²⁷ di Jurij Tynjanov²²⁸.

²²⁵ Cfr. Bloom 2011: 13: «the more powerful is a literary artifice, the more it relies upon figurative language. That is the cornerstone of *The Anatomy of Influence*, as all my other ventures into criticism. Imaginative literature *is* figurative or metaphoric. And in talking or writing about a poem or a novel, we ourselves resort to figuration».

²²⁶ Ivi: 12.

²²⁷ Il pezzo è oggi reperibile nella raccolta di saggi *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968: 45-60.

²²⁸ Jurij Tynjanov (1894-1943) è considerato uno dei massimi esponenti del formalismo russo.

La novità apportata dal formalista russo consiste nell'affermare la possibilità di rendere suscettibile di analisi sistemica anche i processi di evoluzione letteraria, osservati nel loro sviluppo diacronico. La proposta di una maggiore attenzione per l'evoluzione del sistema letterario nasce per Tynjanov dall'esigenza di sottrarre lo studio delle discipline umanistiche all'approccio causalistico – volto alla sola ricostruzione della genesi dei fenomeni letterari – in quanto metodo di lavoro incapace di andare oltre l'esame degli oggetti particolari con le loro leggi interne, astratte da qualsiasi legame storico o culturale con il contesto extraletterario²²⁹.

La concezione sistemica dell'opera letteraria e della letteratura *tout court* si fonda sulla possibilità di pensare le singole unità che compongono questi due sistemi in una costante «correlazione reciproca e in interazione»²³⁰ grazie alla duplice *funzione* di ciascun elemento: Tynjanov utilizza i termini di *auto-funzione* e *sin-funzione* per indicare con la prima la correlazione tra «elementi simili appartenenti ad altre opere-sistemi e anche ad altre serie»²³¹, con la seconda i rapporti esistenti tra «gli altri elementi dello stesso sistema»²³². Mentre dall'*auto-funzione* dipende perciò l'esistenza di paradigmi di riferimento, di una gamma di possibilità di scelta, è invece la *sin-funzione*, in base al contesto in cui si inserisce un determinato elemento, a determinarne l'adeguatezza²³³.

Il concetto di sistema, regolato da correlazioni e interazioni tra gli elementi sia sull'asse sincronico che su quello diacronico, permette pertanto non solo di confutare «il cosiddetto studio "immanente"»²³⁴ dell'opera intesa come sistema chiuso, privo di legami con il sistema letterario tutto, ma anche di mettere in discussione una nozione

²²⁹ Cfr. Tynjanov 1968: 45-46.

²³⁰ Ivi: 47.

²³¹ Tynjanov 1968: 48. Per l'auto-funzione si pensi ad esempio agli elementi comuni a tutte le opere appartenenti a uno stesso genere letterario, per questo considerate in correlazione reciproca.

²³² *Ibidem*. In questo caso il riferimento è agli elementi appartenenti a uno stesso testo letterario, considerati interdipendenti gli uni dagli altri.

²³³ Giovanni Bottirolì ha rinominato queste due funzioni "intertestuale" e "infratestuale" per comprendere in che modo si relazionino al macrosistema letterario e al microsistema testuale in cui vengono inseriti: «l'autofunzione è una *funzione intertestuale*, la cofunzione è una *funzione infratestuale*, interna al singolo testo» (Bottirolì 2006: 93).

²³⁴ Tynjanov 1968: 48.

come quella di “tradizione” in quanto «astrazione illegittima di uno o più elementi letterari dal sistema nel quale essi si trovano a incarnare una certa “parte” e ad avere un certo ruolo»²³⁵.

Una delle conseguenze principali cui la proposta di Tynjanov perviene è anzitutto la possibilità di ripensare la teoria dei generi letterari, dal momento che una concezione sistemica della letteratura non consente più di considerare il singolo genere se non nella sua variabilità, nel suo mutare in relazione al contesto e al sistema letterario in cui si inserisce. Infatti, proprio perché nessun sistema si fonda sull’uguaglianza degli elementi, ma «presuppone la messa in evidenza di un gruppo di elementi (*dominante*) e la deformazione degli altri» in relazione a esso, ogni opera o ogni genere entreranno nella letteratura grazie a una *dominante*²³⁶: è sulla base di uno «scarto», di una «differenza»²³⁷ rispetto agli altri elementi della serie cui appartiene che va pensata l’opera o il genere nell’interno di una concezione sistemica²³⁸. La serie cui fa riferimento Tynjanov quando parla di correlazione con il sistema letterario è il *discorso* sociale (quello che lui chiama il *costume*) a sua volta mediato «dal ruolo fondamentale svolto dal linguaggio in quanto specchio dei cambiamenti culturali»²³⁹.

Nello studio di questa correlazione tra un periodo storico e il sistema della letteratura una delle problematiche relative all’evoluzione letteraria cui Tynjanov dedica particolare considerazione – e che ritroveremo nella riflessione di altri teorici dell’intertestualità sistemico-evolutiva – è quella dell’influenza, da lui considerata un campo da astrarre dalla sola trattazione psicologica cui era stata destinata fino a quel momento: svariati casi di convergenza tra miti e schemi di rappresentazione elaborati da differenti sistemi letterari in assenza di influenze reciproche, inducono il critico

²³⁵ Ivi: 47.

²³⁶ Cfr. Tynjanov 1968: 54.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Si noti come, per tornare a quanto si osservava all’interno delle precedenti tipologie di intertestualità, Tynjanov sottolinea come in questa concezione sistemica dell’opera letteraria, non sia più possibile parlare di un’intenzione dell’autore che lo studioso riduce «a un fermento e nulla più. La “libertà creativa” – aggiunge – è una parola d’ordine ottimista, ma non corrisponde alla realtà e cede il suo posto alla “necessità creativa”» (Ivi: 55).

²³⁹ Bernardelli 2010: 26 (cfr. anche Tynjanov 1968: 55-56).

alla conclusione che funzioni analoghe possano condurre «a elementi formali analoghi»²⁴⁰.

Le funzioni risultano le sole determinanti dell'evoluzione del sistema sia in relazione al concetto di genere, sia di tradizione letteraria: «se ammettiamo che l'evoluzione è un cambiamento di rapporto dei termini del sistema, cioè un cambiamento delle funzioni e degli elementi formali, l'evoluzione viene ad essere una “sostituzione” di sistemi»²⁴¹.

Il concetto di sostituzione, insieme a quello di “eclissi” o “assimilazione” di singoli elementi ritorneranno nelle teorie dei due teorici italiani, Maria Corti e Cesare Segre, il cui pensiero fa capo a una visione sistemico-evolutiva dei rapporti tra testi. È l'idea di un sistema letterario che si autoregola all'interno di un lento processo evolutivo, i cui elementi risultano correlati gli uni agli altri, a informare alcuni filoni della teoria dell'intertestualità piuttosto distanti tra loro, dalla scuola semiologica di Praga²⁴², a Gérard Genette²⁴³ fino ai due principali esponenti della semiótica “filologica” italiana, poc'anzi menzionati.

Strettamente connessa alla poetica formalista è quella dello Strutturalismo di Praga, che Doležel propone di considerare la terza fase di quel percorso inaugurato dalla scuola russa²⁴⁴.

Nel tentativo di coordinare i tre ambiti di ricerca principali della teoria della letteratura – come la soggettività dell'artista, la struttura interna dell'opera d'arte, il rapporto tra arte e società²⁴⁵ – l'intento della Scuola è stato portare avanti quel rifiuto dell'immanentismo di cui aveva posto le fondamenta Tynjanov, attraverso un'idea di

²⁴⁰ Tynjanov 1968: 59.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² Fondata negli anni Trenta da un gruppo di linguisti e critici letterari cechi, che hanno sviluppato le teorie strutturaliste e semiologiche, la Scuola ha avuto tra i suoi esponenti di spicco Roman Jakobson, Nikolaj Trubeckoj, René Wellek, Jan Mukařovský.

²⁴³ Gérard Genette (1930 –) è stato uno dei massimi esponenti dello strutturalismo francese. I suoi contributi interessano in particolar modo gli studi di narratologia e sull'intertestualità.

²⁴⁴ Cfr. Lubomír Doležel, *Occidental Poetics* [1990], trad. it. *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Torino, Einaudi, 1990: 185.

²⁴⁵ Cfr. Doležel 1990: 186.

opera d'arte intesa come sistema semiotico con proprietà autonome ma non avulso dai rapporti con il contesto culturale né con il lettore e il suo creatore. Una nuova concezione dell'intertestualità ha perciò origine da questa radicalizzazione della teoria sistemico-evolutiva di Tynjanov: la società in cui l'opera si inserisce e i soggetti comunicanti coinvolti (mittente e ricevente) vengono concepiti a loro volta come sistemi di segni i cui rapporti vanno esaminati in tutta la loro ampiezza. Emblematico per il tentativo di portare avanti un'analisi compiuta di queste relazioni è il lavoro di Jan Mukařovský²⁴⁶, rappresentante di spicco della Scuola semiologica praghese: il suo maggiore contributo è riconoscibile nel nuovo statuto assegnato all'estetica all'interno della scienza semiotica, di cui anche la concezione del bello è considerata parte²⁴⁷.

Non sarà possibile anche in questo caso affrontare approfonditamente i risultati dello studio di Mukařovský in merito alla relazione esistente tra l'opera e il poeta o l'opera e il ricevente. Ciò che in questa sede ci limiteremo a dire, in merito alla concezione semiotica della correlazione tra questi sistemi, è come lo stesso Mukařovský abbia concepito tali rapporti come variabili empiriche in quanto, nel primo caso, legate a norme storicamente mutevoli – lo stesso stile, il genere, il tema dell'opera risultano strettamente dipendenti dal contesto di produzione – mentre nel secondo caso, riguardo al rapporto col ricevente, da non trascurare è la correlazione al differente periodo storico o alla cultura in cui l'opera approda²⁴⁸. Fondamentale a questo riguardo, in merito al concetto di riscrittura cui ci rifaremo, è pertanto l'intervento del fruitore nel processo *creativo* dell'opera d'arte:

²⁴⁶ Jan Mukařovský (1891-1975) è un noto semiologo e critico dell'arte praghese.

²⁴⁷ Jan Mukařovský, *Studie z estetiky* [1966], trad. it. *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Torino, Einaudi, 1973.

²⁴⁸ Lo stesso Mukařovský lascia in secondo piano variabili come quelle relative alla psicologia dell'autore o del soggetto ricevente in quanto inafferrabili e incomunicabili nell'insieme per soffermarsi solo sul rapporto tra l'opera e la collettività (cfr. Id. 1973: 141-142). Per riassumere con le parole di Mukařovský i tratti essenziali di questa relazione si può dire che «lo studio obiettivo del fenomeno «arte» deve guardare all'arte come a un segno composto da un simbolo sensibile, creato dall'artista; di un «significato» (= oggetto estetico), depositato nella coscienza collettiva; e di un rapporto colla cosa significata, rapporto che riguarda il contesto complessivo dei fenomeni sociali».

nell'iniziativa del fruitore – che di regola è ovviamente in gran parte determinato da fattori generali come l'epoca, la generazione, l'ambiente, ecc. – esiste dunque la possibilità che fruitori diversi (o meglio diversi gruppi di fruitori) vedano nella stessa opera una diversa intenzionalità. A volte molto differente da quella che vi aveva messo l'autore: nella percezione del fruitore non soltanto può cambiare la dominante e possono raggrupparsi diversamente le componenti che portavano originariamente l'intenzionalità, ma possono diventare portatrici dell'intenzionalità componenti che in origine non entravano in gioco²⁴⁹.

Punto di partenza indispensabile per cogliere i meccanismi evolutivi dell'arte in relazione agli altri campi della cultura è per Mukařovský un approccio semiologico volto a riconoscere al contempo l'autonomia dell'opera d'arte e di intenderne l'evoluzione come rapporto dialettico con gli altri fenomeni culturali. Nel tentativo di spiegare il modo in cui il testo artistico, seppur concepito come segno autonomo capace di evocare un'altra realtà riesca comunque a creare un nesso con il contesto sociale e a caratterizzare una data epoca, Mukařovský ha messo in luce i diversi elementi di cui si compone ogni opera per distinguere le correlazioni cui essa dà vita.

Ogni testo artistico è composto anzitutto da «un'opera-cosa»²⁵⁰ ovverosia il simbolo sensibile accessibile alla percezione di tutti, corrispondente a quello che Saussure ha definito il significante; da un «oggetto estetico»²⁵¹ che risiede nella coscienza collettiva e funziona come significato; infine, si compone di un rapporto con la cosa significata, rapporto che si riferisce «al contesto complessivo dei fenomeni sociali (scienza, filosofia, religione, politica, economia, ecc.) del dato ambiente»²⁵². La presenza di quest'ultimo aspetto non va intesa tuttavia come la capacità dell'opera d'arte di creare un rapporto diretto, di copia passiva verso la realtà in cui si inserisce, ma al contrario mira a evidenziare le forme oblique di relazione che il testo artistico instaura con la cosa significata, come dimostra la relazione metaforica o altre modalità indirette di operare della significazione che stanno alla base di quella

²⁴⁹ Mukařovský 1973: 159.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

dialettica mutevole con il fruitore a seconda delle epoche e dei contesti in cui il testo si inserisce.

Come accennato dappprincipio, anche il discorso in merito al valore dell'opera d'arte per il semiologo praghese non può sottrarsi alla correlazione con il contesto di riferimento. Dopo aver messo in evidenza la labilità dei confini tra la sfera propriamente estetica e la sfera extraestetica, Mukařovský si concentra sulla trattazione del dinamismo e dell'evoluzione di tre elementi correlati nell'opera d'arte intesa come prodotto sociale: la funzione estetica, la norma estetica ed il valore estetico.

Partendo dall'assunto per cui l'estetico non è una qualità reale delle cose, legata a una loro proprietà, ma che anche la funzione estetica è «una componente del rapporto tra la collettività e il mondo»²⁵³, la disposizione stessa verso questa funzione sarà dipendente da un preciso contesto sociale²⁵⁴. Al fine di liberare la concezione del bello dalla semplice valenza ornamentale cui il senso comune l'ha relegata, Mukařovský mira invece a mostrare la stretta correlazione esistente tra i due sistemi, sfera estetica e società, non solo ai fini delle dinamiche evolutive della prima ma anche nell'azione profonda che essa compie nel rapporto tra società e individuo.

Lo stesso viene fatto per la norma estetica, comunemente considerata immobile, ma di cui in realtà Mukařovský mostra un dinamismo che fa eccezione solo per rari casi quali il folclore, in cui si assiste alla sola esistenza di varianti della norma ma non alla loro violazione. Proprio quest'ultima sta infatti all'origine dell'evoluzione della storia dell'arte, concepita dallo strutturalista praghese come «storia delle rivolte contro la norma (le norme) dominante»²⁵⁵. Perché si possa parlare di violazione –

²⁵³ Mukařovský 1973: 18.

²⁵⁴ Cfr. Mukařovský 1973: 6: «la capacità estetica attiva però non è una qualità reale dell'oggetto, anche se esso è costruito intenzionalmente rispetto ad essa, si manifesta invece soltanto in determinate circostanze, in un certo contesto sociale: lo stesso fenomeno che era portatore privilegiato della funzione estetica in un determinato periodo, paese, ecc. può essere incapace di tale funzione in un altro periodo, paese, ecc.».

²⁵⁵ Ivi: 31.

intendendo con essa «il rapporto tra una norma precedente nel tempo e la nuova»²⁵⁶ – è necessario che a essere trasgredito sia il suo principio costitutivo e che non si abbia a che fare con una semplice deformazione di quel principio. Per quanto innegabile il rapporto esistente tra norme estetiche e organizzazione sociale o gerarchie, non potrà essere tuttavia univoco o prevedibile dal momento che a sua volta ogni strato sociale si fa portatore di canoni differenti e non è possibile stabilire una relazione diretta tra norme e società²⁵⁷.

In ultimo, anche per quel che riguarda il valore estetico, Mukařovský mette in evidenza la variabilità non solo della valutazione estetica attuale ma anche della possibilità di un valore estetico obiettivo, desumibile esclusivamente dal rapporto tra arte e società. Dal momento che il valore estetico entra in stretto contatto con le funzioni extraestetiche dell'opera e, per loro tramite, col sistema di valori determinante la prassi sociale della collettività cui si rivolge, esso svolge un peso preponderante sul «rapporto sentimentale e volitivo dell'uomo col mondo»²⁵⁸:

la relazione tra valore estetico e valori extraestetici può illustrarsi così: il valore estetico predomina su quelli extraestetici ma non li respinge sullo sfondo, bensì li salda in un tutto, staccando ogni singolo valore extraestetico dell'opera dal contatto diretto col corrispondente valore praticamente valido, ma permettendo in compenso un rapporto attivo tra l'insieme dei valori extraestetici dell'opera e l'atteggiamento generale che i singoli membri hanno verso la realtà²⁵⁹.

È pertanto il valore estetico a consentire che l'opera comunichi qualcosa che va al di là del semplice universo fittizio che realizza e si possa indirettamente relazionare ai corrispettivi elementi del mondo extraestetico con cui indirettamente il testo artistico stabilisce un contatto.

²⁵⁶ Mukařovský 1973: 30.

²⁵⁷ L'esempio proposto da Mukařovský in merito, riguarda la relazione tra lo strato sociale dominante e la norma più giovane dal momento che, come egli osserva, anche «quando la norma ha effettivamente avuto origine in quello strato» può in realtà trovare maggiore riconoscimento «in una gioventù che si oppone (spesso non soltanto nel campo dell'estetica) alla generazione più anziana dominante» (Ivi: 43-44).

²⁵⁸ Ivi: 80.

²⁵⁹ *Ibidem*.

Torneremo in seguito sugli ulteriori risultati cui ha condotto la scuola semiologica di Praga nello studio delle relazioni tra testi e, in particolar modo, dei fenomeni di traduzione e riscrittura.

Una nuova e più sfaccettata idea di relazioni testuali è quella da cui prende avvio il lavoro di Gérard Genette come egli dichiara sin dalle pagine di apertura del suo capitale *Palimpsesti*:

non è il testo considerato nella sua singolarità [...] bensì l'architesto o, se preferiamo, l'architestualità del testo [...], cioè l'insieme delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari, ecc. – cui appartiene il singolo testo. [...] tale oggetto è, più ampiamente, la transtestualità, o trascendenza testuale del testo, [...] già sommariamente definita come “tutto ciò che lo mette in relazione”, manifesta o segreta, con altri testi”. La transtestualità va quindi al di là dell'architestualità, e la include insieme ad altri tipi di relazioni transtestuali²⁶⁰.

Al fine di definire più nello specifico queste relazioni, Genette propone un distinguo tra cinque tipi di rapporti transtestuali, che sceglie di enumerare secondo un ordine crescente di astrazione. Il primo è quello dell'intertestualità vera e propria, che lo studioso francese intende esclusivamente come «presenza effettiva di un testo in un altro»²⁶¹. La forma più esplicita in cui questa presenza si può manifestare è quella della citazione o del plagio, mentre tra le forme meno esplicite annovera l'allusione.

La seconda tipologia è invece data dalle relazioni che il testo intrattiene con il suo *paratesto*: «titolo, sottotitolo, intertitoli, prefazioni, postfazioni, avvertenze, premesse [...] procurano al testo una cornice (variabile) e talvolta un commento, ufficiale o ufficioso»²⁶², e vanno prese in esame in quanto indispensabili nella sfera

²⁶⁰ Genette 1997: 3.

²⁶¹ Ivi: 4.

²⁶² Ivi: 5.

pragmatica dell'opera, nella sua azione sul lettore in quanto luoghi in cui l'autore stipula il suo «contratto (o patto) generico»²⁶³ con il pubblico²⁶⁴.

La *metatestualità* o "commento" è la terza tipologia di rapporto: è «la relazione *critica*»²⁶⁵ e si insatura laddove un testo sia oggetto del discorso di un altro testo.

La quarta tipologia, cui il suo saggio si dedica maggiormente, è invece quella dei rapporti ipertestuali, termine con cui Genette designa «ogni relazione che unisca un testo B ([...] ipertesto) a un testo anteriore A ([...] ipotesto), sul quale esso si innesta in maniera che non è quella del commento»²⁶⁶.

Infine l'ultima tipologia è l'*architestualità*, inerente al genere letterario dell'opera, una relazione solitamente muta, non dichiarata dall'opera stessa ma stabilita dal lettore e dal critico in base al repertorio tematico e stilistico proprio dei singoli generi e alla collocazione dell'opera all'interno dei differenti contesti storici e culturali.

Lo studio dei testi di secondo grado, ovvero sia delle relazioni ipertestuali, che in questa sede ci riguarda più da vicino, prende avvio da una prima distinzione in due diverse modalità di trasformazione del testo A nel testo B: una forma diretta (che Genette chiama *trasformazione*) e una forma indiretta, detta anche *imitazione*²⁶⁷. Mentre l'imitazione stabilisce un legame indiretto con l'opera di partenza, in quanto richiede la presenza di un modello formale da imitare, quello trasformativo è invece il legame che prevede un rapporto diretto tra i due testi.

Prima di inoltrarci nell'esplorazione delle varie tipologie di relazioni testuali che da questi due rapporti di partenza hanno origine, come lo stesso studioso ha affermato e come si è lasciato emergere implicitamente fin qui, va sottolineato come le categorie di riferimento di questo approccio risultino più facilmente applicabili

²⁶³ Genette 1997: 6.

²⁶⁴ Si noti, in relazione a ciò che vedremo a proposito di Corti e Segre, come Genette consideri anche l'avantesto parte del paratesto (cfr. Genette 1997: 6: «anche l'«avantesto» costituito dalle minute, dai vari abbozzi e progetti, può funzionare come paratesto»).

²⁶⁵ Ivi: 7.

²⁶⁶ Ivi: 7-8.

²⁶⁷ Cfr. Genette 1997: 10.

all'interno di quel versante dell'ipertestualità che egli stesso definisce più "soleggiato", ovverosia quei casi in cui la relazione tra i due testi sia anzitutto totale e in secondo luogo più o meno ufficialmente dichiarata²⁶⁸. Per stabilire uno schema delle pratiche ipertestuali, Genette inserisce ulteriori parametri di valutazione della relazione che si instaura tra i due testi oltre quella di rapporto diretto o indiretto: le singole tipologie vengono stabilite dall'intersecarsi della «modalità della ripresa»²⁶⁹ (imitazione o trasformazione) con il «regime»²⁷⁰, ovverosia il «registro dell'operazione»²⁷¹ (ludico, satirico e serio). Per comprendere meglio a che tipo di categorie queste intersezioni diano vita, si può considerare la parodia, definita da Genette come una trasformazione ludica, o il travestimento in quanto trasformazione satirica; tra le imitazioni il *pastiche* rappresenta quella di regime ludico, mentre la caricatura è considerata un'imitazione satirica e la forgerie è definita imitazione seria. Infine, per quel che riguarda la categoria che in questa sede si accosterà maggiormente al concetto di riscrittura che nell'analisi a seguire adotteremo, la trasposizione rappresenta la tipologia di trasformazione di regime serio²⁷².

La correlazione sistemica all'interno di queste categorie è costantemente affermata da Genette che osserva anzitutto come le cinque tipologie di relazioni transtestuali inizialmente stabilite non vadano considerate come «classi ermeticamente divise»²⁷³, dal momento che le loro relazioni all'interno della singola opera e del sistema letterario tutto sono numerose e spesso determinanti nella comprensione della funzione della singola opera: la sua funzione di commento o di parodia o travestimento del testo, per citare solo alcuni esempi, non può infatti prescindere, come vedremo, dalla presenza di indizi paratestuali e intertestuali.

Al contempo, anche per quel che riguarda le tipologie di relazioni ipertestuali di cui poc'anzi si è offerta una panoramica, non è possibile considerare questa

²⁶⁸ Cfr. Genette 1997: 13.

²⁶⁹ Polacco 1998: 65.

²⁷⁰ Genette 1997: 34.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² Cfr. Genette 1997: 30-35.

²⁷³ Ivi: 11.

tassonomia come definitiva e inflessibile poiché intento di questa classificazione non è inserire «necessariamente ogni individuo in un solo e unico gruppo: si tratta piuttosto di un inventario dei procedimenti principali, che ogni opera combina a suo modo»²⁷⁴. Anche i regimi a loro volta non risultano permeare l'opera nella sua totalità: per questo lo stesso Genette ammette che a volte «è quasi impossibile identificare e separare l'una forma dall'altra e distinguere il registro satirico da quello ludico, o addirittura individuare un registro prevalente»²⁷⁵.

Il concetto di paradigma e di funzione risultano centrali anche nel lavoro di classificazione genettiano che costituirà un implicito termine di confronto nell'analisi testuale a seguire sia per la sua esaustività in merito ai fenomeni chiamati in causa dalle relazioni ipertestuali, sia in quanto indispensabile lavoro di risistemazione anche terminologica di questi fenomeni.

Anche la concezione di intertestualità elaborata da Cesare Segre nel saggio relativo alla fenomenologia delle fonti²⁷⁶ si impernia su una visione sistemica della letteratura e delle relazioni tra testi.

Per arrivare alla sua definizione di intertestualità, in prima istanza Segre propone di distinguere quelli che sono «testi concreti (letterari ma anche religiosi, giuridici, diplomatici, scientifici, ecc.) ed enunciati verbali non riconducibili – o non necessariamente riconducibili – a testi concreti»²⁷⁷. Tale distinguo risulta infatti necessario alla comprensione del lavoro compiuto dalla cultura, intesa come memoria collettiva, sulle opere: in essa i testi si possono infatti presentare sotto tre forme, che sono quella dei testi ufficiali in cui una data cultura si riconosce; quelli ormai «scomposti in materiali antropologici tematizzati, [...] in "schemi di

²⁷⁴ Genette 1997: 247.

²⁷⁵ Polacco 1998: 66.

²⁷⁶ Cfr. Segre 1982.

²⁷⁷ Segre 1982: 19.

rappresentabilità” o paradigmi conoscitivi»²⁷⁸; e infine quelli scomposti in sintagmi, divenuti già enunciati sullo stesso piano di altri registrati dalla lingua.

La duplice natura dei testi – di prodotti linguistici e prodotti semiotici – li rende pertanto scindibili sia in singoli sintagmi o enunciati, sia in materiale tematizzato permettendo così al testo ufficiale di essere riutilizzato all’interno del sistema in forme differenti rispetto a quella dell’opera colta nella sua integrità. Da questa constatazione derivano due conseguenze principali nell’approccio di Segre allo studio delle fonti. Risulta infatti anzitutto necessaria la distinzione tra testo ed enunciato, dal momento che Segre ascrive alle relazioni intertestuali esclusivamente i rapporti tra singoli testi letterari mentre per i rapporti del singolo testo, orale o scritto, con gli enunciati registrati nella lingua egli preferisce parlare di *interdiscorsività*²⁷⁹.

L’idea della scomponibilità del testo e delle modalità in cui si ripresenta nel sistema riconduce al contempo alla questione delle influenze e delle convergenze testuali: se una delle possibilità da lui presa in considerazione è che lo scrittore abbia potuto assimilare il testo non esclusivamente da una lettura diretta ma anche da letture altrui²⁸⁰, ciò che egli in questo modo porta in primo piano è la possibilità di rapporti indiretti tra singoli testi. A questo riguardo Segre mette in evidenza come, prima del rinnovamento degli studi comparatistici, l’influsso diretto tra autori fosse stato individuato principalmente su basi quantitative e culturali²⁸¹, mentre lavori come quelli di Veselovskij sono stati in grado di portare alla luce «la grande diffusione, talora la probabile universalità di temi e motivi, per i quali pertanto solo in casi rarissimi si può parlare credibilmente di influssi diretti»²⁸². Lo stesso si può dire per intere porzioni di trame e intrecci, la cui costanza e reiterazione in testi di

²⁷⁸ *Ibidem.*

²⁷⁹ Segre 1982: 24.

²⁸⁰ Ivi: 20-21.

²⁸¹ Cfr. Segre 1982: 21. Lo studio cui fa riferimento Segre è quello di Rajna intorno alle fonti del *Furioso*: «l’influsso diretto [...] è individuato, quando lo è, su basi quantitative (serie ampie di particolari comuni) e culturali (conoscenza probabile di un dato testo da parte dell’Ariosto)».

²⁸² Segre 1982: 21 (il riferimento è al lavoro di Veselovskij *La Cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*).

culture distanti le une dalle altre consentono in parte di dedurre l'esistenza di «universali diegetici»²⁸³.

Un ultimo aspetto di particolare interesse affrontato da Segre in merito alla relazione che il testo instaura con la fonte cui allude o che parodia o con cui polemizza, è il modo in cui le sue connotazioni richiamino inevitabilmente il testo fonte nella sua totalità organica: «il gioco intertestuale» – afferma – «mette dunque a contatto i due testi anche oltre i segmenti che hanno in comune, anzi allontana il secondo con il primo; esso organizza il sistema letterario secondo le linee di una filiazione volontaria, di una genealogia regressiva»²⁸⁴, suggerendoci così un'ulteriore funzione della fonte, che non viene adottata esclusivamente per «succhiare la forza rappresentativa» ma anche al solo fine di creare nuovi «straordinari effetti di prospettiva»²⁸⁵ nel testo in cui si inserisce.

L'idea di letteratura come sistema torna, come si è anticipato inizialmente, anche nelle teorie di una delle maggiori rappresentanti della semiotica “filologica” italiana: Maria Corti²⁸⁶.

Il suo contributo sui principi della comunicazione letteraria²⁸⁷, insieme al lavoro relativo al binomio intertestualità e fonti²⁸⁸, si apre con una sezione introduttiva destinata proprio all'idea della letteratura come sistema in merito a cui la studiosa precisa: «l'espressione “sistema letterario” corre il rischio di far pensare alla letteratura come a una totalità coerentemente significativa, a un insieme stabile o intelligibile come tale. Beh, in questo senso la letteratura non ha le caratteristiche di un sistema»²⁸⁹. La specificità della letteratura come sistema letterario, come poco oltre sottolineerà, è infatti quella di presentare una stretta interdipendenza tra singoli

²⁸³ Segre 1982: 21.

²⁸⁴ Ivi: 23.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Maria Corti (1915-2002) è stata una semiologa, filologa e critica letteraria.

²⁸⁷ Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria* [1976], Milano, Bompiani, 1997, 2 voll..

²⁸⁸ Corti 1995: 115-130.

²⁸⁹ Ivi: 115.

fenomeni o testi per cui ciascun elemento risulta definibile attraverso questa interrelazione.

Anche Corti parte dal presupposto per cui non solo la singola opera ma la letteratura tutta, in quanto sistema, sia «passibile di strutturazione a diversi piani e livelli» da cui deriva la possibilità sul piano sia sincronico che diacronico di interazione tra i singoli «istituti o generi»²⁹⁰ che la compongono. Ogni singolo autore attingendo al patrimonio dei testi prediletti genera perciò «dei nessi, delle interrelazioni fra i testi privilegiati in funzione della legge costitutiva della propria opera»²⁹¹ creando «nel sistema letterario il sottosistema delle proprie fonti»²⁹².

L'importanza della strutturazione sistemica della letteratura è ribadita da Corti inoltre in merito alla possibilità di osservazione in diacronia del percorso effettuato da alcuni elementi letterari, che si presentano come un fascio di invarianti: ne sono un esempio motivi e *topoi* la cui attualizzazione all'interno dei testi è legata, oltre che all'intervento di variabili extrasistemiche, al «gioco combinatorio delle costanti codificate e delle varianti testuali»²⁹³.

L'intento di Maria Corti, nel tentativo di spiegare più da vicino i tipi di relazioni e di collegamenti che si instaurano tra i testi e «mettere a fuoco il processo effettivo che lega messaggi individuali e codificazioni del sistema»²⁹⁴, è quello non di pervenire a una scienza del sistema letterario che si contrapponga all'indagine dei processi storici, ma di

cercare il bandolo per andare dietro a quei fenomeni che connotano il sistema segnico come qualcosa che, attraverso e al di là dei testi, produce di per sé informazione. Violenze dirompenti, avventure disgregative, ricreazione di un sistema di attese, recuperi (la cultura, si sa, è iterativa), insomma strutture dinamiche²⁹⁵.

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ Corti 1997: 15.

²⁹² *Ibidem.*

²⁹³ Ivi: 16.

²⁹⁴ Ivi: 17.

²⁹⁵ *Ibidem.*

Proprio in quanto parte di un sistema in movimento, ogni opera può pertanto continuare ad accumulare possibilità segniche e comunicative in relazione al nuovo contesto spazio-temporale in cui si inserisce. L'opera stessa, perché caratterizzata dallo stesso dinamismo delle strutture che informa anche il sistema letterario, viene inoltre considerata «un *campo di tensioni*, di forze centripete e centrifughe che si producono in rapporto dialettico fra ciò che le ispira a persistere intatto per forza di inerzia e ciò che avanza con impeto di rottura e di trasformazione»²⁹⁶. Anche l'opera di elevato livello di originalità, che sembra collocarsi al di fuori dal sistema, non potrà essere considerata del tutto autonoma ma fruita alla luce del panorama che la precede.

Le concezioni della letteratura come sistema e dell'opera letteraria come campo di tensione sono anch'esse correlate dal momento che «alla prima si collega l'idea che ogni testo ha *un posto* nella letteratura, in quanto entra in una rete di rapporti con gli altri testi; alla seconda l'idea che il posto è mutabile, al limite perdibile»²⁹⁷. La stessa Maria Corti, come Tynjanov prima di lei, al fine di spiegare le ragioni che rendono questo posto mutabile o perdibile ricorre alle serie extraletterarie, ovvero al contesto socioculturale che determina in diacronia se il singolo testo o genere si eclisserà dalla rete intertestuale o subirà nuove metamorfosi: da questo punto di vista il sistema letterario per Corti costituisce un mediatore tra opera e società dal momento che per le sorti di un singolo testo diviene determinante anche la sorte del genere letterario di appartenenza.

La riflessione intorno al genere letterario è pertanto uno degli aspetti su cui Corti si sofferma maggiormente in quanto «*luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere*»²⁹⁸. Un aspetto concernente la definizione di genere su cui la studiosa pone particolarmente l'accento, in contrasto con l'idea di Todorov, deriva dal fatto che a determinare le invarianti di un genere debba essere non tanto la

²⁹⁶ Corti 1997: 19.

²⁹⁷ Ivi: 20.

²⁹⁸ Ivi: 156.

costanza di alcuni contenuti – dal momento che essi possono essere comuni a più generi letterari – quanto «il rapporto tra l'organizzazione tematica e il piano formale, senza di che non vi è genere»²⁹⁹. Solo la stretta correlazione tra forma e contenuto può condurre alla codificazione dei generi letterari: seguendo il principio formalista per cui al crearsi o mutarsi di una tematica corrisponde la creazione o mutamento delle forme, deriva anche in relazione al genere quel «legame tra strutture dei contenuti e strutture delle forme»³⁰⁰ che sta alla base della codificazione e di conseguenza, anche in questo caso, dell'intelligibilità dell'evoluzione dei generi stessi in diacronia.

²⁹⁹ Ivi: 157.

³⁰⁰ *Ibidem*.

III.2 LE RISCRIITTURE: DEFINIZIONE E METODO D'ANALISI

III.2.1 Verso una definizione di riscrittura

Davanti al panorama degli studi sull'intertestualità, le problematiche che si sono affrontate nella ricerca di un metodo d'analisi adeguato al *corpus* di riscritture di *Great Expectations* sono state diverse.

La prima dovuta al fatto che a un dibattito così fiorente intorno all'intertestualità non corrisponde una altrettanto ampia produzione teorica sulle riscritture *tout court*: se questa introduzione si è rivelata necessaria al fine di mettere in evidenza l'origine di una serie di fenomeni e di questioni che in buona parte ritroveremo nel confronto con i testi in esame, è anche vero che non ha permesso di rilevare modelli d'analisi che soddisfacessero pienamente gli interrogativi aperti da un *corpus* tanto eterogeneo come quello delle "riscritture" di *Great Expectations*, se intendiamo, momentaneamente, con il termine, tutti i testi letterari di secondo grado che da quest'opera hanno avuto avvio³⁰¹.

È vero a questo proposito, che il termine riscrittura risulta, nonostante la sua ampia diffusione, ancora particolarmente ambiguo, come ci conferma la sua adozione in riferimento a una gamma piuttosto ampia di testi anche molto diversi gli uni dagli altri³⁰². Per queste motivazioni, all'esigenza di definire un modello d'analisi

³⁰¹ Citiamo sin da ora, per rendere chiaro a quali testi ci stiamo riferendo, esclusivamente quelli che intrattengono una relazione esplicita con GE: Herbert George Wells, *Kipps. The Story of a Simple Soul*, London, Macmillan, 1905, trad. it. *Kipps. Storia di un'anima semplice*, Milano, Treves, 1926; Nicholas Hasluck, "Orlick", *The Hat on the Letter O and Other Stories*, Fremantle, Fremantle Arts Centre Press, 1978; Kathy Acker, *Great Expectations*, New York, Grove Press, 1982; Michael Noonan, *Magwitch*, New York, St. Martin's Press, 1982; Alanna Knight, *Estella*, New York, St. Martin's Press, 1986; Sue Roe, *Estella, her Expectations*, Brighton, Harvester, 1987 (da questo momento Estella: hE); Peter Ackroyd, *English Music*, London, Penguin, 1993; Peter Carey, *Jack Maggs*, New York, Vintage, 1999, trad. it. *Jack Maggs*, Milano, Frassinelli, 1999 (da questo momento JM); Lloyd Jones, *Mister Pip* [2006], London, John Murray, 2007, trad. it. *Mister Pip*, Torino, Einaudi, 2007 (da questo momento MP); Tony Lester, *The Magwitch Story*, London, New Generation Publishing, 2010; Id., *The Magwitch Effect*, London, New Generation Publishing, 2010; Id., *The Magwitch Legacy*, London, New Generation Publishing, 2011.

³⁰² Un esempio fra tanti può essere quello tratto da un recente saggio di Fabrizio Scrivano in cui sin dall'introduzione il curatore afferma: «Ci piace pensare che i nostri saggi si muovano in un ambito di verifica empirica, che guarda ai singoli casi con una certa libertà di sguardo, senza decidere prima

adeguato ai testi in oggetto, si è accostato un necessario scrupolo terminologico che si facesse garante di una certa omogeneità nella selezione del *corpus*.

Nella ricerca di un metodo, l'esame delle riscritture del classico dickensiano si è anzitutto confrontato con una tradizione di studi ormai consolidata relativa ai miti letterari che proprio attraverso il riuso e la manipolazione nei secoli hanno ricevuto nuova linfa vitale³⁰³. Alcuni esempi sono forniti dagli studi di Boitani sui miti classici³⁰⁴ e sulle transizioni letterarie in genere³⁰⁵, dai lavori di Rousset³⁰⁶ o dall'opera di George Steiner³⁰⁷. Se da una parte le teorie sull'intertestualità hanno messo in evidenza l'importanza di alcune questioni chiave nell'esame dei testi di secondo grado³⁰⁸, gli studi intorno ai miti letterari hanno permesso di rilevare ulteriori questioni che le metamorfosi di un'opera attraverso le varie riprese nel tempo necessariamente chiamano in causa³⁰⁹.

che cosa sia riscrittura e cosa no. In fondo, ogni ripresa di argomento, ogni rielaborazione testuale è una specie di riscrittura, guidata da scopi e progettualità, nonché da motivi poetici ed estetici anche molto, molto differenti dal testo che rielabora e nella quale prevale un particolare tipo di strategia discorsiva» (Fabrizio Scrivano (ed.), *Variazioni Pinocchio. 7 letture sulla riscrittura del mito*, Perugia, Morlacchi, 2010: 8).

³⁰³ A questo riguardo, e in merito agli studi di cui si farà menzione a breve, va tenuta presente la distinzione tra due tipologie di mito cui ci riferiremo – escludendo, perciò, miti politico- eroici e parabolici (cfr. Anna Trocchi, "Temi e miti letterari", *Letteratura comparata*, Ed. Armando Gnisci, Milano, Mondadori, 2002: 74) – ovvero quella tra miti antichi, «nati dalla rielaborazione narrativa di racconti d'origine mitica costitutivi della tradizione culturale occidentale, consolidatasi attraverso le due fonti privilegiate della letteratura greca – con le sue propaggini latine, – e delle Sacre Scritture dall'altra» (Ivi: 73) e i miti moderni, che hanno origine da opere letterarie, quali ad esempio il mito di Tristano e Isotta, Faust, Don Giovanni.

³⁰⁴ Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992; Id., *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1998.

³⁰⁵ Piero Boitani, *Il genio di migliorare un'invenzione. Transizioni letterarie*, Bologna, Il Mulino, 1999.

³⁰⁶ Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan* [1978], trad. it. *Il mito di Don Giovanni*, Parma, Pratiche, 1980.

³⁰⁷ George Steiner, *Antigones* [1984], trad. it. *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990.

³⁰⁸ Per riprendere solo alcune delle questioni emerse nella panoramica realizzata nel paragrafo introduttivo si pensi alla relazione semantica che si instaura tra il testo d'arrivo e quello di partenza, al ruolo del lettore, all'importanza del contesto e dei fattori extrasistemici sull'atto di riscrittura, o ancora si pensi alla funzione della riscrittura all'interno dell'evoluzione del sistema, alla sua posizione rispetto alla tradizione e al canone, agli effetti revisionisti nei confronti del testo del predecessore.

³⁰⁹ Tra le altre evidenziamo per ora la questione relativa alle migrazioni dei personaggi da un'opera all'altra, la loro riconoscibilità e il nuovo significato che assumono in relazione a una nuova opera; o ancora, le problematiche relative al cambiamento di genere, di codice, di lingua dell'opera in oggetto; o all'aspetto delle transizioni tematiche che avvengono nel passaggio da un'opera all'altra, la funzione del contesto storico d'arrivo e così via. Un'ampia ricognizione dei principali aspetti che lo

A differenza di quanto fatto finora nella disamina delle principali impostazioni teoriche sull'intertestualità, non ci soffermeremo per ciascuno di questi casi sul metodo d'analisi proposto dai rispettivi studiosi. Ciò che qui ci preme invece evidenziare è più un raffronto *ex negativo* tra i modelli che questi lavori offrono per arrivare a mettere in luce le problematiche poste dalle riscritture di *Great Expectations*.

Un dato che si rileva sin da una prima scorsa tra gli studi sui miti menzionati è anzitutto quello cronologico: anche laddove ci troviamo di fronte a un mito moderno come quello di Don Giovanni, si tratta in generale di opere le cui metamorfosi sono strettamente legate alle fasi storiche che con queste grandi opere si sono confrontate e per la cui analisi la funzione del fattore diacronico ricopre indubbiamente grande peso³¹⁰. Quando si passa a esaminare le riscritture di *Great Expectations* il medesimo fattore dimostra invece sin da subito una minore pertinenza per due ragioni: non solo il testo dickensiano risulta essere un'opera di due secoli più tarda rispetto al testo fondativo del mito di *Don Giovanni* e attraversa una porzione molto più ristretta della storia – per cui le reali svolte culturali cui si è assistito risulterebbero indubbiamente di minore portata rispetto ai secoli percorsi dai miti suddetti – ma soprattutto le sue riscritture, se si esclude *Kipps* di Herbert George Wells, sono circoscritte principalmente agli ultimi trent'anni. La loro fioritura in concomitanza con quella fase della cultura occidentale comunemente nota come postmodernismo – su cui in seguito torneremo – imponeva infatti di conferire al contesto storico una diversa pertinenza rispetto a quella assunta dal fattore diacronico negli studi esaminati.

studio delle riscritture richiamata è stato offerto da Marina Guglielmi nel suo contributo "Mémoire, intention et désir dans la réécriture", *Instaurer la mémoire*, Eds. Jean Bessière – Philippe Daros, Roma, Bulzoni, 2005: 137-150.

³¹⁰ Questo dato riveste particolare importanza, ad esempio, nelle letture offerte da Boitani su Ulisse e da Steiner sulle Antigoni: nel primo caso risulta di rilievo il legame tra il senso acquisito dal personaggio di Ulisse – che si fa appunto *figura* nell'accezione conferitale da Auerbach – e alcune tappe cardine della storia e della cultura occidentale; nel secondo, altrettanto rilievo assumono le metamorfosi di quest'eroina in relazione all'altalenante attenzione dedicatale sia dalla filosofia che dalla storia del teatro.

Oltre la differente estensione cronologica delle riscritture dickensiane, a lasciare aperti numerosi interrogativi cui questi modelli non erano in grado di rispondere, era inoltre la centralità che in tutti questi casi rivestiva proprio la figura mitica di riferimento che ciascuno studio poneva come motore della propria analisi. Nel caso del *corpus* in esame si vedrà come uno dei principali punti di interesse generati dalle riscritture di *Great Expectations* sia invece la centralità ora assunta dai personaggi secondari dell'ipotesto, l'intento di portare in primo piano i *subplot* che la vicenda di Pip lasciava sullo sfondo. Una constatazione che emerge sin dalla prima lettura di queste opere è infatti la maggiore vitalità che nel corso di queste migrazioni e metamorfosi dimostrano proprio le due figure più marginali dell'originale dickensiano – Magwitch ed Estella – mentre l'esperienza di Pip si tradurrà nelle riscritture più in uno schema rappresentativo – quello della formazione, dell'ascesa sociale o della *detection* – piuttosto che in una vera e propria rivalorizzazione della figura del personaggio. Da quanto detto sinora e dai pochi accenni alle scelte operate da queste riscritture nella relazione con il testo di partenza, inizia a emergere inoltre come il fattore ideologico e assiologico svolga in queste riscritture una funzione preminente, dal momento che conferire centralità a elementi che nell'originale risultavano secondari e porre invece sullo sfondo quel perno intorno a cui si giocava la narrazione dickensiana, può già suggerire tra le righe l'atteggiamento antigerarchico presente dietro queste riscritture.

Per certi aspetti, un modello che ha posto interrogativi più vicini a quelli da affrontare in relazione alle riscritture di *Great Expectations* è stato il lavoro di Rousset che, davanti all'eterogeneità di versioni del Don Giovanni, affronta il problema di stabilire e circoscrivere il *corpus* in oggetto sulla base di alcune invarianti di carattere strutturale – che lui riconosce nello schema agenziale di queste riscritture e

adattamenti – e sulla base di alcune metamorfosi definite «*laterali*»³¹¹ perché inerenti ai passaggi di genere e di codice³¹².

Un ulteriore ostacolo da aggirare nello studio di queste riscritture, proprio per la loro recente pubblicazione e per la loro marginalità rispetto anche alla produzione del singolo autore³¹³, è stata inoltre la scarsità di studi riguardanti questi scrittori e le loro opere³¹⁴.

Questa disamina sulle principali questioni chiamate in causa dall'esame del *corpus* non sarebbe tuttavia esaustiva se non si portasse, infine, l'attenzione su un ricco dibattito con cui questa ricerca si è confrontata, relativo cioè alla fase storica e culturale in cui la maggior parte di queste riscritture si inseriscono: l'epoca postmoderna che ha indubbiamente prodotto «il più recente e interessante sviluppo del concetto di intertestualità in ambito letterario»³¹⁵, dal momento che proprio il costante rimando a opere della tradizione è considerato uno dei dispositivi formali più utilizzati dalla letteratura di questa epoca³¹⁶. Riconoscere le differenti valenze che la presenza dell'intertesto dickensiano ha assunto all'interno dell'opera di secondo grado – siano essi intenti ironici, parodici, ludici o di semplice dispositivo testuale

³¹¹ Rousset 1980: 13.

³¹² Uno dei punti di forza del metodo di Rousset è quello di mettere in evidenza fondamentali interrogativi in merito agli elementi invariati come garanti della permanenza di un medesimo schema narrativo. In particolare il suo lavoro ha rimarcato le problematiche relative alla riconoscibilità della costellazione agenziale come punto di partenza per l'esame comparato che in parte ritornerà anche nel lavoro sui testi a seguire.

³¹³ Nel caso di un autore più noto, come Wells, la riscrittura qui presa in esame non è certamente ascrivibile alle sue opere più note o più studiate, data la centralità dell'autore più per la narrativa fantascientifica che per quella realista.

³¹⁴ Un'eccezione in entrambi i sensi è rappresentata da Peter Carey, attualmente noto come il più grande autore australiano vivente e, come uno dei più grandi autori contemporanei di lingua inglese, su cui parte della critica italiana e internazionale si è già concentrata.

³¹⁵ Bernardelli 2010: 32.

³¹⁶ Tra i teorici che negli anni Ottanta hanno portato in evidenza questo aspetto cfr. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen; Id., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York-London, Routledge, 1988 (in particolare alle pp. 124-140); Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987. Dagli anni Novanta il dibattito si è fatto più fiorente anche in Italia e vede come suoi massimi rappresentanti Remo Ceserani, con suo *Raccontare il postmoderno* (Torino, Boringhieri, 1997) e Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.

volto a enfatizzare l'elevato grado di consapevolezza di queste opere – è stato perciò un passaggio obbligato nelle definizioni del concetto di riscrittura³¹⁷.

Come ha evidenziato Ceserani nel suo studio sul postmodernismo, è possibile rinvenire tre tratti che costituiscono il filo conduttore all'interno della produzione di questa epoca: la parodia, l'intertestualità, l'atteggiamento problematico postcognitivo³¹⁸. Da qui l'origine di un insieme di sperimentazioni formali di cui tenere conto nell'esame dei testi – quali il *pastiche*, la mescolanza degli stili, il neobarocco³¹⁹ – ma anche la nuova riflessione che l'opera stessa esprime nel rapporto con la tradizione fagocitando altri testi³²⁰, proponendone un riuso radicale fino alla vera e propria *rielaborazione* di opere del passato³²¹. Tra gli effetti che questi rimaneggiamenti comportano, come illustra ancora Ceserani, figurano «personaggi di carta della letteratura [...] del passato che escono da un libro ed entrano in un nuovo libro, di rilettura e reinvenzione, di ricontestualizzazione, attraverso un lavoro paziente di spostamenti, riduzioni, amplificazioni»³²².

Dare un nome a questi processi di metamorfosi, scoprire l'esistenza di norme dietro queste trasformazioni dei testi, reperire dei paradigmi che permettessero di osservare quali procedimenti mettono in atto operazioni come quelle menzionate è

³¹⁷ Come vedremo in seguito, alcune delle opere inizialmente prese in considerazione come facenti parti del *corpus*, si riveleranno essere più dei semplici *pastiche* o rimaneggiamenti in chiave ludica e fortemente metatestuale tipici della sperimentazione postmoderna che vere e proprie riscritture nell'accezione che qui adotteremo.

³¹⁸ Cfr. Ceserani 1997: 170.

³¹⁹ Cfr. Ceserani 1997: 171.

³²⁰ Come osserva anche Marina Polacco al termine della sua disamina sui fenomeni intertestuali, se è vero che il dialogo con testi precedenti è una caratteristica propria della produzione letteraria di tutti i tempi, sono piuttosto le nuove finalità che la presenza dell'intertestualità persegue, «il nuovo significato che essa assume in rapporto alle altre caratteristiche testuali» (Ivi: 97) a conferirle una nuova centralità. Ritorniamo nel capitolo VI sul discorso intorno al postmodernismo. Ciò che qui ora ci preme evidenziare è il modo in cui lo studio delle operazioni di riscrittura si intersechi con le riflessioni sorte in seno al dibattito sulla letteratura postmoderna.

³²¹ Due esempi da lui presi in esame sono *Il conte di Montecristo* di Dumas, riscritto da Calvino, e *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* di Tournier, rimaneggiamento della storia di Robinson Crusoe, ma l'elenco sarebbe sterminato se si considerassero i casi analoghi proposti da Hutcheon, McHale, Genette nei volumi citati.

³²² Ceserani 1997: 174-175.

stata perciò una delle finalità che la ricerca di una metodologia si è riproposta³²³. Le soluzioni che si sono ricercate miravano a trovare un modello d'analisi che permettesse non solo di definire quali testi in mezzo a una tale varietà di filiazioni potessero essere considerati propriamente riscritture – e che chiarisse che cosa con questo termine si intendesse e i confini del termine rispetto a pratiche analoghe – ma che inoltre consentisse di portare in primo piano la valenza che in termini assiologici assume la scelta di riscrivere un'opera canonica, le differenti modalità in cui questi autori si sono confrontati con il testo dickensiano, le varie *aperture* che vi hanno trovato e da cui ha avuto avvio il loro atto di appropriazione dell'opera.

Determinanti a tale fine sono stati i lavori di un esponente della scuola semiologica di Praga³²⁴, Lubomír Doležel³²⁵ che, con il contributo *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*³²⁶ – nel tentativo di formulare categorie d'analisi adeguate per le varie tipologie di riscrittura postmoderna – ha coniugato i risultati adottati dalla semiotica praghese intorno alle operazioni di trasduzione con il paradigma della semantica a mondi possibili, facendosi punto di partenza per l'elaborazione del concetto di riscrittura cui in questa sede ci rifaremo.

Va evidenziato sin da ora come in particolare siano tre gli elementi propedeutici tratti dal lavoro di Doležel che la sezione a seguire vuole rimarcare in quanto fattori di svolta, di scarto rispetto alle teorie prese in esame sino ad ora: l'idea di trasduzione letteraria come *interazione* che renda pienamente giustizia al processo di semiosi di cui la singola opera letteraria si fa punto di partenza³²⁷; il concetto di

³²³ L'insieme di fenomeni e di conseguenze che queste trasformazioni portano con sé risulta ben più ampio di quanto quest'elenco non metta in evidenza. Per ora ci siamo limitati a menzionare esclusivamente alcuni fenomeni che ritroveremo e approfondiremo con l'esame dei singoli testi.

³²⁴ Già menzionata come appartenente al filone di studi sull'intertestualità che Bernardelli ha suggerito di chiamare formale-evolutivo.

³²⁵ Studioso ceco, nato nel 1922 e operante in Canada dal 1968, è considerato uno dei fondatori della teoria dei mondi possibili.

³²⁶ Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* [1998], trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999. Si tenga presente che la proposta di lavoro per l'analisi delle riscritture presente in questo volume integra le riflessioni avviate con *Poetica occidentale* (cfr. Id. 1990).

³²⁷ È riconoscibile in questa concezione della trasduzione l'influsso di Lotman che distingue due tipi di comunicazione: quelli in cui lo scopo è la trasmissione di un messaggio e quelli in cui lo scopo è

equivalenza nella differenza su cui si impernia la relazione tra testo d'arrivo e ipotesto, che consente di stabilire dei criteri su cui riconoscere gli elementi di invarianza e rendere possibile l'esame comparato; l'individuazione del fattore assiologico presente nelle attività di trasduzione, in quanto determinante al fine di definire in quale posizione si collochi la riscrittura rispetto al testo di partenza in termini polemici o affermativi³²⁸.

Per poter comprendere appieno il concetto di trasduzione elaborato da Doležel, è necessario, tuttavia, esaminare anzitutto il paradigma teoretico della semantica a mondi possibili su cui si fonda la proposta dello studioso ceco.

III.2.2 La semantica a mondi possibili

Si sono già in parte introdotti gli interrogativi sui quali si è incentrato il dibattito interno alla Scuola praghese³²⁹, in cui l'opera di Doležel si inserisce al fine di integrare o offrire risposte alternative rispetto a quelle portate avanti da Mukařovský. Obiettivo della semantica a mondi possibili è, infatti, trovare nuove soluzioni non solo in merito alla possibilità di interazione tra il mondo attuale – quello in cui viviamo – e i mondi finzionali, ma gli universi fittizi stessi.

Con l'affermare l'esistenza di un numero illimitato di mondi non attualizzati che circondano il nostro mondo attuale – cui non si legano come puro riflesso o imitazione, come voleva la più longeva dottrina della mimesi, ma in quanto sistemi semiotici prodotti dall'attività estetica, dalla *poiesis* testuale³³⁰ – Doležel ha permesso anzitutto di rendere questi universi passibili del medesimo approccio empirico adottabile nello studio del mondo attuale. Una volta sottratti alla concezione trascendentale proposta dalla dottrina mimetica, questi mondi divengono potenziali

l'elaborazione di una nuova comunicazione, tra i quali colloca, ad esempio, le traduzioni (cfr. Lotman 1982: 7).

³²⁸ Si noti come questi elementi fossero in parte già presenti in altre delle teorie già prese in esame, ma il motivo di svolta sia dato dalla loro coniugazione all'interno della medesima definizione.

³²⁹ Il riferimento è al paragrafo sul filone formale-evolutivo, dedicato allo strutturalismo praghese.

³³⁰ Cfr. Doležel 1999: 25: «componendo un testo scritto o orale, un autore crea un mondo finzionale che, prima di quest'atto, non era disponibile».

oggetti di teorizzazione empirica il cui statuto ontologico è quello di possibili non attualizzati composti da enti che godono del medesimo statuto³³¹.

A legittimare la nozione di riferimento finzionale su cui il loro esistere si fonda, presupposto indispensabile è la presenza di una coerenza d'insieme e l'assenza di contraddizione tra elementi contemplati dall'ordine globale del mondo creato: da qui si deduce come non sia più la verosimiglianza e la plausibilità a stabilire l'accettabilità del mondo possibile rispetto alle condizioni che la teoria mimetica richiedeva, quanto l'assenza di stati di cose contraddittori³³².

L'equivalenza potenziale a livello empirico tra mondo "reale" e mondi non attualizzati fa sì che a essere contemplata sia anche la possibilità di accesso nel materiale semiotico del mondo finzionale di elementi provenienti da quello attuale che risultano accettabili solo attraverso una conversione ontologica, logica e semantica che rispetti «la sovranità ontologica dei mondi finzionali»³³³. Per mostrare come queste interazioni siano possibili, un esempio offerto da Doležel è quello riguardante l'accesso di un personaggio storico, Napoleone, all'interno di un'opera teatrale di Georg Kaiser *Napoleon in New Orleans*³³⁴. Come egli sottolinea, in un caso come questo non è più la verosimiglianza a determinare o meno la riconoscibilità del personaggio, poiché mentre sul piano storico è essenziale sapere che Napoleone sia morto a Sant'Elena, ora sul piano fittizio la sua *controparte finzionale*, nello spostamento da un mondo all'altro, può aver subito anche alterazioni radicali, fino a rendere accettabile che la leggenda posta in epigrafe all'opera narri di un suo trasferimento a New Orleans. Affinché la nuova entità finzionale risulti a tutti gli

³³¹ Cfr. Doležel 1999: 20: «Come possibili non attualizzati, tutti gli enti finzionali hanno la stessa natura ontologica. [...] Il principio dell'omogeneità ontologica è una condizione necessaria della coesistenza, interazione e comunicazione delle persone finzionali. Esso riassume la sovranità dei mondi finzionali».

³³² Cfr. Doležel 1999: 17-20.

³³³ Cfr. Doležel 1999: 22.

³³⁴ Cfr. Doležel 1999: 19.

effetti parte del mondo possibile in cui si inserisce, indispensabile è che non crei stati di cose contraddittori rispetto a tale universo diegetico³³⁵.

Un altro aspetto di rilievo, ai fini delle pratiche intertestuali che verranno prese in esame, è inoltre l'incompletezza dei mondi finzionali in contrasto con il mondo attuale, dal momento che la stratificazione testuale è stabilita da una funzione di saturazione della *texture* che permette di identificare un nucleo determinato, un «dominio indistinto dei fatti indeterminati»³³⁶ e delle lacune. Ai fini della costruzione e ricostruzione dei mondi nell'interazione tra autore e lettore e del reperimento di quelle *aperture* testuali di cui si è detto, risultano decisivi la presupposizione e l'inferenza³³⁷ che fanno sì che, anche laddove una descrizione sia ellittica, il fruitore possa sfruttare le informazioni esplicite per inferire quelle omesse³³⁸ attraverso due differenti metodi di interpretazione: soggettivistico e intuitivo o ideologico³³⁹. Due esempi offerti da Doležel a tale proposito sono tratti dal primo capitolo del *Processo* di Kafka³⁴⁰, in cui pur senza trovare esplicitato chi sia l'agente che arresta o avvia il procedimento contro K., il lettore può inferire la sua esistenza e, sulla base della sua esperienza del mondo, può presupporre quali istituzioni possano celarsi dietro questo anonimato.

Un'ultima diade concettuale su cui la semantica a mondi possibili si fonda è inoltre quella relativa alle idee di estensione e intensione elaborate da Frege³⁴¹, per il quale il significato delle espressioni verbali è formato da due costituenti intrecciati: riferimento e senso. Se da una parte l'estensione è quella che rimanda al referente,

³³⁵ Questi meccanismi da lui definiti di «identificazione attraverso mondi», validi sia per entità storiche che fittizie nel loro passaggio da un mondo all'altro, saranno basilari nell'analisi del *corpus* di riscritture.

³³⁶ Doležel 1999: 186.

³³⁷ Cfr. Doležel 1999: 179.

³³⁸ È lo stesso Doležel a suggerirci che «quando si rifiuta la lettura pregiudiziale, la ricostruzione del mondo finzionale diventa un atto creativo» (cfr. Id. 1999: 187).

³³⁹ Doležel 1999: 177.

³⁴⁰ Cfr. Doležel 1999: 179. Le due frasi sono: «è in arresto» e «il procedimento è ormai avviato».

³⁴¹ Cfr. Gottlob Frege, "Über Sinn und Bedeutung", *Funktion, Begriff, Bedeutung* [1962], Ed. Günther Patzig, trad. it. "Senso e denotazione", *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1973: 9-32.

all'insieme di oggetti che essa designa o indica, molto più sfuggente risulta invece la definizione di intensione dal momento che il problema che si pone è la sua trasmissione al di là della *texture* da cui essa è generata e da cui parzialmente dipende. Per trovare una soluzione all'apparente aporia presente tra la cosiddetta «eresia della parafrasi»³⁴² – per cui l'intensione si perderebbe nel passaggio attraverso i diversi interpretanti – e l'*impasse* euristica – per cui il significato intensionale di un testo può essere comunicato solo ripetendo lo stesso testo – Doležel propone un metodo d'analisi indiretto, uno studio della formazione del significato intensionale del testo come fatto globale, macrostrutturale. La materia della letteratura infatti «è trasformata in una struttura poetica [...] [da] un'operazione congiunta di due procedimenti: deformazione e organizzazione»³⁴³. La deformazione è definibile come un'alterazione, che tuttavia costituisce una «condizione necessaria ma non sufficiente della strutturazione estetica»³⁴⁴: solo quando essa diviene sistematica attraverso dei meccanismi formali e solo quando questi meccanismi si legano tra loro per interrelazione e corrispondenze si ottiene infatti la combinazione tra deformazione e organizzazione propria dell'opera d'arte intesa come struttura totalmente semanticizzata. La semanticizzazione del testo letterario pertiene dunque un duplice livello che non include esclusivamente quello orizzontale ma anche quello verticale o «stratificazionale»³⁴⁵, da cui ha luogo nel corso della ricezione un processo di *accumulazione semantica* per il quale a produrre la coerenza del testo poetico è l'insieme dei segni parziali appresi dal lettore, e per cui ciascun segno è capace di mutare la percezione di quelli precedenti in un processo dinamico e bidirezionale tra il piano orizzontale e verticale.

Definiti a grandi linee i principi cardine della semantica a mondi possibili, mostreremo ora in che modo essi si coniughino con i risultati della Scuola semiologica di Praga in merito allo studio del processo di trasduzione letteraria, in

³⁴² Cfr. Doležel 1999: 142.

³⁴³ Doležel 1990: 196.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Ivi: 198.

vista di una definizione conclusiva del concetto di riscrittura cui in questa sede ci rifaremo.

III.2.3 Dalla trasduzione alla riscrittura

L'analisi dei processi di trasduzione letteraria cui il critico ceco si è dedicato a partire dai risultati della Scuola di Praga, si pone come primo obiettivo quello di superare il modello della comunicazione di matrice informazionale di cui buona parte dei suoi predecessori si erano serviti. Constatata l'insufficienza di tale modello di fronte alla necessità di spiegare il modo in cui i testi entrano nella memoria culturale attiva come fonti di trasmissione di un mondo finzionale, il fine di Doležel diviene il reperimento di uno schema che meglio si presti a illustrare il processo di semiosi cui ogni opera dà avvio³⁴⁶. Contrariamente a quanto postulato dalla comunicazione linguistica, il testo letterario non è riducibile a semplice *texture* da decodificare passivamente da parte del destinatario ma richiede al lettore un lavoro di ricostruzione del mondo realizzato dallo scrittore che necessariamente implica un ripensamento dello schema della comunicazione letteraria non più come un processo unidirezionale ma in termini di *interazione*, in cui alla costruzione dell'autore corrisponda specularmente la ricostruzione operata dal lettore sul testo.

Una tappa imprescindibile nella definizione del processo di trasduzione letteraria è quella volta a riconoscere ai testi letterari sia una proprietà che accomuna tutti i testi scritti – ovverosia la duplice sequenza mittente-messaggio e quella messaggio-ricevente – sia il ruolo attivo del lettore, per il quale il testo funziona «come una sorta di partitura in cui è inscritto il mondo finzionale»³⁴⁷.

Il concetto di trasduzione – di cui Doležel si serve per indicare fenomeni piuttosto eterogenei come «intertestualità, influsso, trasferimento da una cultura

³⁴⁶ Attraverso l'utilizzo della semantica a mondi possibili, obiettivo dello studio di Doležel è quello di esaminare la relazione che si instaura tra due testi su un piano al contempo storico e semantico valicando un limite che lo studio dei singoli fenomeni intertestuali non era stato in grado di superare.

³⁴⁷ Doležel 1999: 204.

all'altra»³⁴⁸ e varie attività come quelle «incorporazione d'un testo letterario (*in toto* o *in parte*) in un altro testo, la trasformazione d'un genere in un altro genere [...], la traduzione in lingue straniere, la critica letteraria, la teoria e la storia, l'educazione letteraria»³⁴⁹ – rappresenta per lui l'apice delle teorie semiotiche praguesi e affonda le sue radici nell'idea di opera letteraria intesa non come «"monumento" congelato, bensì come "fertile" oggetto semiotico»³⁵⁰ di cui nella successione di riceventi attivi «vengono attualizzati e riscoperti i suoi potenziali formali, semantici, estetici»³⁵¹.

Restringendo il campo verso quelle che sono le forme di trasduzione letteraria, egli distingue i testi prodotti dalla ricezione critica – ovverosia i «metatesti, testi non-letterari *su* testi letterari»³⁵², come la poetica, la teoria letteraria, la storia letteraria etc. – e gli adattamenti letterari, ovverosia quelle «forme di elaborazione attiva in cui un testo *letterario* viene trasformato in un altro testo *letterario*»³⁵³, quali la citazione, l'allusione, l'imitazione, il passaggio a un altro genere, la traduzione, la parodia, il plagio etc.

La gamma di adattamenti proposti e la loro definizione ci permette di introdurre la seconda tappa nella descrizione del processo di trasduzione, volta ad arricchire ulteriormente lo schema della comunicazione letteraria da cui si è partiti: nella trasduzione il testo poetico infatti oltrepassa il semplice atto di comunicazione dal momento che si inserisce «in una catena di trasmissione illimitata»³⁵⁴ in cui il risultato di un messaggio diventa il punto di partenza per un nuovo messaggio. Il lettore, in questo caso, dopo aver ricevuto il testo originale dall'autore, si fa nuovo emittente di un messaggio finale, che verrà a sua volta inviato a nuovi riceventi, dando origine a una catena potenzialmente infinita in cui l'opera viene *tradita* nel duplice senso del termine, dal momento che l'adattamento letterario è infatti al

³⁴⁸ Doležel 1990: 213.

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ Doležel 1990: 212.

³⁵¹ *Ibidem.*

³⁵² Doležel 1990: 216.

³⁵³ *Ibidem.*

³⁵⁴ Doležel 1999: 205.

contempo «sia il custode della tradizione, sia il motore primo del mutamento letterario»³⁵⁵.

Come si è anticipato, un altro importante contributo derivante dal lavoro di ricognizione intorno agli adattamenti elaborato da Doležel, è il risalto conferito al distinguo tra «adattamenti ‘affermativi’ e adattamenti ‘polemici’»³⁵⁶, proprio in quanto necessario ai fini dell’introduzione del «fattore assiologico che fortemente opera nelle attività di trasduzione»³⁵⁷.

Sarà tuttavia allo studio della riscrittura che Doležel si dedicherà più diffusamente nel tentativo di esaminare le importanti connessioni storiche tra mondi finzionali attraverso la teoria della trasduzione letteraria³⁵⁸.

III.2.4 La riscrittura: definizione e metodo d’analisi

Alla luce delle principali questioni emerse nella definizione del concetto di intertestualità, un problema piuttosto spinoso che si presenta è quello di mettere a fuoco che cosa si intenda più precisamente quando si parla di riscrittura sia al fine di delinearne i confini rispetto allo sfaccettato termine coniato da Kristeva di cui si è diffusamente parlato nella sezione precedente sia per garantire una necessaria omogeneità al *corpus* preso in esame.

Nonostante il peso rivestito da Doležel con la sua proposta di tre tipologie di riscrittura di cui in questa sede ci serviremo e che hanno permesso di superare alcune delle problematiche lasciate aperte dagli approcci menzionati sino ad ora, tuttavia anche il suo approccio metodologico ha presentato alcune difficoltà di applicazione in relazione al *corpus* in oggetto. Non solo infatti il suo studio non offre una vera e propria definizione di riscrittura, che prescindendo dal rapporto che il testo d’arrivo instaura con quello di partenza³⁵⁹, ma soprattutto la relazione semantica che egli

³⁵⁵ Doležel 1999: 217.

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ Cfr. Doležel 1999: 201.

³⁵⁹ Cfr. Doležel 1999: 204-207.

individua tra le due opere risulta ancora troppo legata alle scelte *politiche* dell'autore della riscrittura³⁶⁰ e non consente di uscire definitivamente dall'*impasse* cui la carenza di studi su questi autori inevitabilmente ci conduce.

Per tali motivazioni in questa sede cercheremo anzitutto di evidenziare che cosa intenderemo per riscrittura a partire proprio dalle differenze che essa presenta rispetto ad altre forme testuali di secondo grado, per poi passare a mettere in luce i criteri adottati nella ricerca di regole di similarità pertinenti nell'analisi comparativa tra le riscritture e il testo dickensiano.

Per procedere verso una definizione di riscrittura va ricordato come la panoramica introduttiva ci abbia permesso di rilevare due diverse tipologie di fenomeni intertestuali: quelli definibili come puntuali o di limitata estensione testuale (quali la citazione, l'allusione, i *cliché* etc.) e quelli che invece interessano l'opera nella sua interezza (quali appunto la riscrittura, la parodia, il plagio etc.).

Se si rimane all'interno di questa seconda categoria, è emerso come inoltre sia possibile distinguere altre due forme di relazione testuale: una di carattere implicito e una di carattere esplicito. La prima è quella che trae origine dall'uso di dispositivi testuali come le allusioni o di quelli che Segre ha definito «materiali antropologici tematizzati», «schemi di rappresentabilità» o «paradigmi conoscitivi»³⁶¹, che non coinvolgono una singola opera esplicitamente e direttamente, ma risultano più facilmente riconducibili a un bacino di conoscenze condivise, che rendono improbabile il rimando a un'influenza diretta tra un'opera e l'altra. La seconda forma – a cui in questa sede ci rifaremo – è quella che sceglie invece di stabilire un patto esplicito con il lettore, per dirla con Genette, sia attraverso la scelta di un indizio paratestuale (quale il titolo o l'epigrafe) sia attraverso il riutilizzo di uno o più elementi appartenenti alla costellazione agenziale del testo di partenza.

³⁶⁰ Cfr. Doležel 1999: 207: «Senza dubbio questo ri-facimento è motivato da fattori politici, nel senso ampio, postmoderno, del termine “politica”», per il quale egli rimanda a *Poetics of Postmodernism* di Linda Hutcheon, in cui il termine si rifà alla politica del genere sessuale, della razza, della classe, dell'appartenenza etnica etc.

³⁶¹ Segre 1982: 19.

Le implicazioni nella definizione di un legame implicito o esplicito tra prototesto e riscrittura richiedono, a tale proposito, alcune precisazioni, dal momento che tra le riscritture che prenderemo in esame, in presenza di un richiamo paratestuale allusivo e non esplicito e di denominazioni dei personaggi altrettanto enigmatiche, la riconoscibilità stessa dei personaggi nel passaggio tra i due testi potrebbe risultare discutibile. A questo riguardo, a venire in soccorso come garante di coerenza del criterio adottato, sarà l'«identificazione attraverso mondi»³⁶² proposta da Doležel, che consente, anche in assenza di una designazione rigida, di identificare la *controparte* di un personaggio grazie ad alcune prove determinanti a partire dalla *texture* e dalla struttura del testo d'arrivo nel confronto con quello di partenza. Tra gli indizi più ricorrenti di cui si servirà l'analisi per offrire tali dimostrazioni figureranno ad esempio la simmetria strutturale tra le due opere, la presenza di citazioni, allusioni, di omologia tra le costellazioni dei personaggi o tra le ambientazioni dei due mondi finzionali³⁶³.

Stando ai criteri messi in evidenza sino ad ora, la definizione di riscrittura cui ci rifaremo includerà opere che intrattengono con il testo di partenza una relazione totale e diretta e che risulti più o meno ufficialmente dichiarata.

Perché possiamo parlare di riscrittura rispetto ad altre pratiche analoghe, è tuttavia necessario tenere conto del ruolo attivo che il lettore gioca nell'atto (ri)creativo del testo di partenza che egli sceglie di "ri-delineare", "ri-collocare", "ri-valutare"³⁶⁴ adottando differenti strategie di riscrittura.

Prima di procedere nell'esame delle singole strategie, è necessario soffermarsi su ciò che avviene tra la seconda sequenza caratterizzante ogni testo scritto, di cui si diceva poc'anzi – quella messaggio-ricevente – e la terza – ricevente-riscrittura – in quanto passaggio determinante in una concezione della riscrittura come processo

³⁶² Doležel 1999: 227.

³⁶³ Cfr. Doležel 1999: 227-228.

³⁶⁴ Cfr. Doležel 1999: 207.

dinamico in cui il testo di partenza si fa oggetto di risemantizzazione all'interno del testo d'arrivo, che in questa sede prenderemo in considerazione³⁶⁵.

Se è vero, come afferma Lotman, che ogni testo estetico è anzitutto un generatore di senso che ha bisogno di entrare in una relazione dialogica con altri testi³⁶⁶ per sprigionare nuovi significati, quest'analisi dovrà necessariamente compiere un processo regressivo a partire dalla riscrittura, al fine di illustrare le nuove letture del prototesto che da essa scaturiscono.

Poiché quello della riscrittura è definibile come un atto durante il quale qualcosa rimane invariante nella trasformazione del testo in un altro sistema semiotico – da cui l'importanza dell'idea di *equivalenza nella differenza* messa in rilievo

³⁶⁵ L'idea di riscrittura come processo di risemantizzazione del testo di partenza è la stessa che ha condotto all'esclusione dal *corpus* in oggetto di opere che, pur instaurando apparentemente un legame esplicito con l'opera di partenza, risultavano riconducibili a forme di plagio o di *pastiche*. È il caso del *mash up* in chiave gotica di Sherri Browning Erwin, *Grave Expectations* (2011), o di *Great Expectations* di Kathy Acker, la cui tecnica di riuso dei testi classici è stata definita pseudoplagiaristica proprio per la presenza di un'esplicitazione dell'intento plagiaristico (cfr. Sam McBride, "Un-reason and the Ex-Centric Text: Methods and Madness in Kathy Acker's *Great Expectations*", *Critique*, XL.4 (1999): 342-354; Christian Moraru, "Re-Lettering Hawthorn: Kathy Acker and réécriture feminine", *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, New York, SUNY Press, 2001: 143-154); o ancora è il caso della sezione di *English Music* di Peter Ackroyd dedicata al medesimo classico dickensiano, in cui il rimescolamento di frammenti del testo di partenza è ascrivibile più a un regime ludico che a un vero e proprio intento di risemantizzazione del testo di partenza. Di più difficile definizione risulta invece il legame creato dal racconto *Orlick* di Nicholas Hasluck, un racconto comico che Saverio Tomaiuolo erroneamente assimila a riscritture come *Estella* e *Magwitch* da lui definite come «more or less meaningful versions of Dickens's novel from "alternative" points of view (as the title suggest)» (Id., "Dickens to Postmodernity and Back", *Great Expectations. Nel laboratorio di Charles Dickens*, Ed. Francesco Marroni, Roma, Aracne, 2006: 238). In realtà, a differenza di quanto il titolo suggerisce, solo *Estella* di Alanna Knight risponderà al profilo delineato da Tomaiuolo, mentre *Magwitch* di Micheal Noonan è narrato, come vedremo, ancora da Pip dopo la morte di Magwitch, ragione per cui il personaggio del forzato non fa la sua comparsa nell'opera. Nel caso di *Orlick*, infine, ci limitiamo a dire che ad assumere questo nome è una sorta di amico immaginario che Bowra, uno dei due nuovi impiegati di uno studio legale, finge di avere come braccio destro, nel tentativo di emergere rispetto al collega Bailey. Sebbene dietro il loro rapporto si celi un'ombra dell'antagonismo che legava Pip e Orlick nella vita della fucina, l'esito comico raggiunto da questa revisione e la totale assenza di più espliciti parallelismi con la struttura di partenza, impedisce di includere sotto l'etichetta di riscrittura che qui adatteremo questo testo o di fare riferimento a una vera e propria controparte del personaggio dickensiano nei termini cui ci rifaremo per le altre riscritture.

³⁶⁶ Cfr. Lotman 1982: 8: «Un'obiezione può provenire dal fatto che il testo di per se stesso, preso isolatamente, non elabora nuovi messaggi. Per sviluppare questa capacità bisogna che sia penetrato da un altro testo, cosa che si realizza di fatto quando ad esso si accosta il lettore, la cui memoria conserva messaggi precedenti».

da Doležel – questo lavoro prenderà le mosse anzitutto dalla ricerca di «regole di similarità»³⁶⁷ pertinenti nell'analisi comparativa.

Le operazioni cui quest'esame tenterà di dare conto saranno di duplice natura: "estensionali", in quanto si cercherà di volta in volta di definire una grammatica dei meccanismi messi in atto all'interno delle singole strategie di riscrittura, "intensionali" in quanto si cercherà di illustrare quello scambio bidirezionale per cui da una parte il testo d'arrivo illumina il testo di partenza – dando voce a significati inespressi e concentrandosi su elementi focali che vengono così messi in risalto dall'opera di secondo grado – e al contempo il testo di partenza risulta indispensabile alla piena decodifica del testo d'arrivo³⁶⁸.

Ritorniamo a breve sull'identificazione delle diverse tipologie di relazione che hanno consentito di riconoscere da un punto di vista "estensionale" i principali fenomeni che stanno alla base del rapporto tra riscrittura e prototesto. Se si passa

³⁶⁷ Nicola Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003: 36. Dusi dedica tutto il secondo capitolo della sua trattazione sulle traduzioni alle principali questioni relative all'annoso problema dell'equivalenza. Si ricordi come il concetto di equivalenza cui fa riferimento Doležel sia tratto da Jakobson e rivesta un grande peso nell'esame della riscrittura come forma peculiare di traduzione.

³⁶⁸ Il concetto di bidirezionalità qui adottato si rifà a quello di dialogismo bachtiniano e ci permette di rimarcare l'inevitabile polifonia caratterizzante la riscrittura dal momento che la definizione cui in questa sede faremo riferimento non concepisce l'opera come indipendente, dotata di una piena autonomia interna, ma come testo la cui più profonda comprensione è possibile solo laddove si colga quella seconda voce che è il prototesto. È sempre il concetto di dialogismo, inoltre, a consentire la ricostruzione del processo di significazione messo in atto dal testo di secondo grado, soprattutto se ci si attiene all'assunto espresso da Segre in merito alla relazione totale che la citazione e l'allusione instaurano tra la riscrittura e l'opera di partenza, per cui il prototesto viene evocato nella sua interezza, anche nelle parti non esplicitamente richiamate dalla riscrittura, dando luogo a una costante relazione con l'ipotesto *in absentia*. A partire da questo presupposto, non è difficile comprendere come la riscrittura, se si intende il funzionamento del testo come segno, costituisca un caso di ulteriore intensificazione di quel processo di significazione che già il segno linguistico vive all'interno del testo letterario. Se si tiene conto della necessaria alterazione della relazione esistente tra significante e significato nel testo poetico, o ancor meglio – in riferimento alla descrizione del segno offerta da Hjelmslev – dell'intensificazione del processo di significazione messo in atto nella relazione tra forma e sostanza dell'espressione e del contenuto – dal momento che ogni significante in letteratura rimanda, oltre che al proprio significato, a se stesso – possiamo così giungere a una più profonda operazione dialogica che la riscrittura crea. È infatti evidente come la nozione di dialogismo risulti necessaria anche alla comprensione dell'ulteriore intensificarsi di queste relazioni dal momento che a essere presenti in trasparenza, a funzionare da palinsesto per riprendere la terminologia genettiana, nella riscrittura sono altri quattro elementi legati dalla medesima relazione ma appartenenti a un'opera anteriore che intensificano la relazione che a una lettura lineare del testo d'arrivo risulta inizialmente percepibile.

invece al secondo aspetto, quello di carattere “intensionale”, è necessario invece mettere in evidenza in che modo il riconoscimento di alcuni punti focali su cui si impernia la relazione della riscrittura con il testo di partenza abbia costituito lo snodo attraverso cui portare a compimento la ricerca di un metodo d’analisi in grado di ovviare a tutte le difficoltà che il *corpus* presentava. A partire dai differenti punti focali che la riscrittura nel confronto con il testo di partenza metteva in risalto – fossero essi la valorizzazione del personaggio femminile o di un personaggio secondario in genere, o un particolare tema dell’ipotesto che si fa motore della riscrittura³⁶⁹ – si è scelto perciò di individuare un’isotopia dominante che permettesse di rilevare dinamiche intertestuali coerenti in atto all’interno di questa relazione³⁷⁰.

Per tale ragione, l’esame comparato sarà volto sia all’indagine dei fenomeni intertestuali su cui si fonda la relazione esistente tra i due testi sia all’esame di alcune isotopie riconoscibili nel confronto della riscrittura con il prototesto³⁷¹.

Come si sarà potuto evincere da quanto riportato sinora, la scelta di questo approccio lascerà sullo sfondo buona parte delle questioni concernenti il ruolo del riscrittore e l’insieme dei fattori chiamati in causa nella peculiare lettura che ciascuno di essi offrirà dell’ipotesto dickensiano³⁷².

³⁶⁹ Prima di passare all’esame dei testi ci soffermeremo più diffusamente su questi aspetti focali che le riscritture mettono in rilievo.

³⁷⁰ Delle varie accezioni del termine isotopia proposte da Eco qui si prenderà in considerazione quella di «insieme di fenomeni semiotici genericamente definibili come *coerenza di un percorso di lettura*» (Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979: 93) mentre il concetto di dominante è tratto da Jakobson e consente, come suggerito da Dusi, di riconoscere differenti livelli di pertinenza di scelte traduttive dinamiche, che siano al contempo orientate sia alla relazione con il testo fonte sia a quella con il destinatario (cfr. Dusi 2001: 43).

³⁷¹ Cfr. Dusi 2001: 51. Nella scelta di quest’approccio, particolarmente illuminante è risultato il metodo elaborato da Nicola Dusi nel suo studio delle traduzioni intersemiotiche. Rispetto al peso che nell’analisi di Doležel assume infatti l’intento politico della riscrittura – che anche l’analisi a seguire non ci si potrà esimere dal tenere in considerazione seppur lasciandola in secondo piano – il lavoro di Dusi ha permesso di esaminare la relazione che si instaura tra le riscritture e il testo di partenza sulla base di alcune linee di coerenza semantica. Sulle modalità in cui il riconoscimento e l’analisi di queste isotopie è stato portato avanti torneremo in seguito.

³⁷² Per una disamina dei principali aspetti che in un più attento studio del ruolo dell’autore richiederebbero maggiore approfondimento, e di cui nell’analisi a seguire verranno offerti sporadici riferimenti, si rimanda al contributo di Guglielmi 2005. In particolare si ricorda come tra le questioni di particolare interesse che questo studio lascerà al margine vadano inclusi: «la *memoire individuelle*; la *répétition et/ou la rupture de la tradition*; la *lecture*; la *rencontre avec le texte à réécrire*; l’*intention* e

In sintesi, per riprendere alcuni aspetti cardine della definizione di riscrittura messi in evidenza fin qui, con questo termine intenderemo un testo che intrattenga una relazione esplicita con un'opera anteriore e il cui mondo finzionale sia legato al prototesto da un rapporto di maggiore o minore dipendenza strutturale e semantica. L'atto creativo che sta all'origine della riscrittura verrà inteso come un processo ri-creativo, volto alla risemantizzazione di uno o più aspetti focali del testo di partenza.

III.2.5 Tipologie di riscrittura e definizione del *corpus*

Se si passa invece a esaminare più da vicino le differenti strategie di riscrittura che incontreremo, è necessario partire dalla proposta di Doležel di riconoscere tre tipologie di rapporti possibili tra testo d'arrivo e testo di partenza:

a. La trasposizione conserva l'impianto e la storia principale del protomondo, collocandoli però in una diversa ambientazione temporale e/o spaziale. I due mondi sono *paralleli*; ma la riscrittura verifica l'attualità del mondo canonico inserendolo in un contesto storico, politico e culturale nuovo, generalmente contemporaneo.

b. L'espansione estende la portata del protomondo, colmandone lacune, costruisce una pre- o post-istoria, e così via. I due mondi sono *complementari*. Il protomondo è inserito in un nuovo co-testo, e quindi la sua struttura canonica è sovvertita.

c. La dislocazione costruisce una versione sostanzialmente diversa del protomondo, ridelineandone la struttura, reinventandone la storia. Queste riscritture postmoderne più radicali creano antimondi *polemici*, che minano o negano la legittimità del protomondo canonico³⁷³.

Sebbene ai fini di una più dettagliata esplorazione dei fenomeni di riscrittura chiamati in causa da queste tipologie la definizione poc'anzi riportata possa risultare ancora scarsamente esaustiva, ciò cui verrà data priorità in questa sede in vista di

le désir de la réécriture; l'idée de paternité et d'originalité; la condition de postérité d'où l'on écrit; la violence de l'appropriation du texte d'autrui; la réécriture comme défi individuel et transgression et, enfin, la poétique de la réécriture» (Ivi: 140). Tra gli aspetti che il lavoro di Guglielmi mette in evidenza nello studio delle riscritture e che questo lavoro sacrificherà, vi sono anche questioni di altrettanto rilievo come quelle relative alla ricezione delle riscritture, al modo in cui esse hanno influenzato la ricezione dell'opera di Dickens, alla circolazione delle opere e alla funzione che il testo riscritto riveste nel rapporto con la storia e con la tradizione in termini di continuità e discontinuità.

³⁷³ Doležel 1999: 207-208.

una più precisa delimitazione del *corpus* in oggetto, è illustrare in che modo, la ricchezza ed eterogeneità di riscritture cui *Great Expectations* ha dato vita, abbia fornito un importante banco di prova per il funzionamento di queste tipologie.

È stato così possibile – attraverso il riconoscimento di tre differenti rapporti che le riscritture generano con il prototesto costruendo mondi *paralleli, complementari, polemici* rispetto ad esso – individuare con maggiore precisione alcuni punti di intersezione tra opere apparentemente distanti tra loro sul piano della *similarità* diegetica e tematica, ma *analoghe* per strategie testuali messe in atto³⁷⁴.

Tra i testi in esame vedremo come *Kipps* di Herbert George Wells e *Mister Pip* di Lloyd Jones, seppur dissimili per fedeltà strutturale e temi affrontati, siano risultati accomunabili in quanto ascrivibili alla tipologia di riscritture capaci di generare mondi *paralleli* a quello dickensiano, in quanto entrambi principalmente volti a riprendere e attualizzare lo schema narrativo del testo di partenza; o ancora nel caso di *Estella* di Alanna Knight, *Magwitch* di Michael Noonan e la trilogia dei *Magwitch* di Tony Lester, l'utilizzo di queste categorie ha reso riconoscibile l'intento di creare un mondo *complementare* rispetto a quello dickensiano, ai fini di colmare le lacune narrative lasciate dall'opera di partenza; mentre, infine, *Jack Maggs* di Peter Carey è risultata in questo *corpus* la sola opera volta a "ri-valutare" la narrazione dickensiana, a metterne in discussione la legittimità attraverso la creazione di un *antimondo polemico*.

Una precisazione in merito alla scelta e all'applicazione di queste categorie concettuali risulta tuttavia d'obbligo prima di procedere oltre nella definizione del *corpus* e nell'utilizzo delle categorie medesime.

³⁷⁴ I concetti di similarità e analogia in riferimento alle relazioni macrostrutturali tra riscrittura e testo di partenza sono tratti da Riffaterre che li adotta per definire i rapporti intertestuali all'interno dei titoli duali (cfr. Riffaterre 1983: 171: «solo le strutture sono coinvolte, e il contatto tra le due si produce tramite un solo unico segno. A tale segno i due testi risultano relati l'uno negli stessi modi dell'altro: trattasi di una relazione basata sull'analogia più che sulla similarità»).

Nella scelta di adottare una mediazione metodologica al fine di sottrarre l'indagine di queste riscritture al rischio di uno «spontaneismo ermeneutico»³⁷⁵, si è cercato tuttavia di non perdere di vista il rischio opposto in cui l'utilizzo di una strumentazione teorica può facilmente volgersi, ovverosia quello di una soffocante tirannide sulla fruizione del testo. Se da una parte, infatti, uno dei limiti che indubbiamente quest'approccio potrà presentare sarà quello di non poter esaurire la ricchezza del potenziale dei testi in esame, in cui a essere chiamati in causa saranno un gran numero di questioni e di aspetti che questa impostazione lascerà per certi versi aperti, dall'altra si è cercato tuttavia di illustrare la flessibilità e la permeabilità che anche tassonomie apparentemente così rigide conservano nell'esame dei testi letterari. Come lo stesso Genette ricorda³⁷⁶, il tentativo di descrivere attraverso una sorta di grammatica i fenomeni intertestuali che ogni opera chiama in causa, non corrisponde certamente alla possibilità di stabilire confini chiari e netti tra queste tipologie e tra i dispositivi adottati. Una conferma a questo riguardo è offerta da un'opera come *Jack Maggs*, in quanto testo leggibile come creatore di un mondo *polemico* nei confronti di *Great Expectations*, e al contempo di uno *complementare* ad esso, dal momento che si propone di ricostruire momenti della vita del forzato che la narrazione dickensiana trascurava fino ad arrivare a scriverne una sorta di seguito, reinventando il finale del prototesto³⁷⁷. O ancora si illustrerà in che modo dispositivi come quelli dell'allusione o, in generale, di meccanismi volti alla creazione di parallelismi con lo schema del prototesto, non siano appannaggio esclusivo della prima tipologia, mirante alla creazione di mondi paralleli *tout court*, ma al contrario siano meccanismi chiamati in causa sin dall'esame dei mondi complementari e risultino una costante anche al di là di quanto le etichette tipologiche suggeriscano.

³⁷⁵ Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998: 2.

³⁷⁶ Cfr. Genette 1997: 247.

³⁷⁷ A questo proposito cfr. Doležel 1990: 191 dove, riguardo allo schema della comunicazione jakobsoniano, ricorda come uno degli aspetti cardine sia quello della "polifunzionalità gerarchica" per cui risulta difficile trovare messaggi verbali che adempiano un'unica funzione e per cui la struttura verbale del messaggio risulta dipendente primariamente dalla funzione predominante.

Un'ulteriore riprova della non rigidità e della non esaustività delle categorie concettuali proposte da Doležel proviene infine dalla necessità di ricercare una più adeguata tipologia di riscrittura per un'opera non pienamente ascrivibile alle strategie testuali finora menzionate: *Estella, her Expectations* di Sue Roe. La presenza sin dal titolo di un rimando esplicito all'ipotesto e al contempo la non assimilabilità dei meccanismi di riscrittura messi in atto rispetto a quelli enunciati fin qui, hanno richiesto l'identificazione di un'ulteriore tipologia che in qualche modo fosse in grado di compensare quei meccanismi non contemplati dalla definizione di "trasposizione".

La riflessione ha infatti preso le mosse dalla constatazione di un'*impasse* cui conducono le tre possibilità di relazione temporale tra riscrittura e prototesto contemplate dallo schema dello studioso ceco: se da una parte si hanno i mondi *complementari* che devono necessariamente intersecarsi temporalmente almeno in un punto con il protomondo – sia esso la fine o l'inizio o una sezione centrale del testo di partenza – e dall'altra gli antimondi *polemici* che devono necessariamente *precedere* cronologicamente la scrittura dell'opera di cui si propongono di delegittimare la narrazione, mostrandone una differente versione dei fatti³⁷⁸, la trasposizione risulta essere la sola a contemplare un'ipotesi di riscrittura il cui mondo si colloca nell'epoca contemporanea all'autore senza mai, di conseguenza, intersecarsi sul piano temporale con l'opera di partenza. Il problema che tuttavia si pone è dato dalla necessità di conferire un'identità a quelle opere che pur intendendo attualizzare la storia di partenza e ridelinearla, non mirano necessariamente alla creazione di uno schema narrativo parallelo a quella del protomondo, come la definizione dell'atto di trasposizione implicherebbe.

Come queste ultime, infatti, e come si vedrà meglio in seguito, l'opera di Roe trasferisce nell'epoca dell'autrice una fetta della costellazione agenziale di *Great*

³⁷⁸ Tra gli esempi considerati da Doležel, troviamo il caso di *Foe* di Coetzee, in cui è anzitutto necessario tornare sull'isola e mostrare ciò che lì è *realmente* accaduto per dare dimostrazione ai lettori del modo in cui la trasposizione dei fatti sulla pagina possa facilmente essere distorta per scopi di mercato.

Expectations – ovverosia il triangolo costituito da Estella, Pip e Miss Havisham – senza che questo spostamento ottenga come effetto la creazione di un mondo parallelo, dal momento che il triangolo originario, unito a diverse citazioni e allusioni, costituisce il solo elemento di rimando alla struttura del protomondo.

Al contempo ciò che l'utilizzo di questi elementi suggerisce sin dall'inizio è la presenza di un intento polemico dal punto di vista assiologico nei confronti del prototesto, in quanto riscrittura volta principalmente a "ri-valutare" la struttura e la storia dell'opera di partenza ma soprattutto a rovesciare i valori che la informavano, mostrandone la non attualità³⁷⁹. La prima ipotesi considerata, ovverosia di adottare l'etichetta di "trasposizione polemica" per designare questa nuova tipologia, si è dimostrata tuttavia fuorviante anzitutto per via dei due differenti utilizzi del termine proposti da Doležel nel passaggio dalla *Poetica Occidentale* a *Heterocosmica*.

Mentre infatti nel secondo saggio il concetto di "polemico" è adoperato esclusivamente in funzione della terza tipologia di riscritture, in cui con quest'etichetta si delinea l'"antimondo" volto a negare la legittimità dell'ipotesto – obiettivo che la riscrittura in oggetto non può realizzare per l'aspetto temporale di cui si è detto sopra – in *Poetica Occidentale* il termine è adoperato in relazione alla distinzione proposta da Popovič³⁸⁰ tra adattamenti "affermativi" o "polemici" a seconda della relazione che essi instaurano con il prototesto dal punto di vista assiologico, chiamando in causa il differente sistema di valori informante le due opere.

Anche l'utilizzo del termine in questa seconda accezione tuttavia è risultata inadeguata. Se è vero che, come afferma Doležel, «tutte le riscritture [...] ri-delineano,

³⁷⁹ Si ricordi come il tratto caratteristico delle trasposizioni sia proprio quello di voler verificare l'attualità del protomondo canonico (cfr. Doležel 1999: 207) mentre in questo smembramento dello schema di partenza e in questa «*transvalorizzazione*» dei personaggi (Genette 1997: 434) l'opera di Roe intende dimostrare il contrario, il superamento di quello schema e, come si è detto, la sua non attualità.

³⁸⁰ Anton Popovič (1933-1984) teorico della traduzione noto per aver esteso l'approccio semiotico allo studio delle medesime.

ri-collocano, ri-valutano il protomondo classico»³⁸¹, anche la scelta di adoperare il termine “polemico” esclusivamente nella seconda accezione sarebbe stato ridondante dal momento che in termini assiologici tutte e tre le tipologie di riscrittura possono porsi come affermative o polemiche nei confronti dell’opera di partenza. La conferma ci giunge dall’analisi che Doležel propone della riscrittura di *Jane Eyre*³⁸² elaborata da Jean Rhys con *Wide Sargasso Sea*³⁸³, in cui la creazione di un mondo complementare, volto a illustrare la pre-istoria del romanzo di Brontë, mostra chiaramente un intento polemico verso la visione di Bertha offerta dal testo di partenza e la volontà di mutarne l’impianto assiologico sin dalla scelta di una «*transfocalizzazione*»³⁸⁴ finalizzata a mostrarci la storia dal punto di vista della donna rimasta silente all’interno della storia narrata da Jane Eyre.

Si è scelto pertanto di adottare il termine di *trasposizione divergente* al fine di mettere in evidenza una relazione con il mondo di partenza in contrapposizione a quel parallelismo che le trasposizioni convenzionalmente dovrebbero istituire. Con esso intenderemo perciò una particolare sottocategoria di trasposizioni, il cui mondo conserva alcuni elementi dell’impianto e della storia del protomondo, inserendolo in un contesto storico, politico e culturale contemporaneo al fine di mostrare l’inattualità e il superamento dello schema di partenza. I due mondi intrattengono una relazione *divergente*, poiché l’apparente riutilizzo del medesimo schema è volto invece a suggerire un’inversione degli equilibri su cui si fondava il testo di partenza.

III.2.6 Punti focali e isotopie

All’identificazione delle strategie testuali adottate dalla riscrittura nel confronto con il testo di partenza, l’analisi a seguire, come si è anticipato, accosterà la ricerca di

³⁸¹ Doležel 1999: 207.

³⁸² Charlotte Brontë, *Jane Eyre* [1847], trad. it. *Jane Eyre*, Milano, Garzanti, 1999.

³⁸³ Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea* [1966], trad. it. *Il grande mare dei Sargassi*, Milano, Adelphi, 2007. L’importanza dell’opera di Rhys risulta ancora più rilevante non solo per l’interpretazione offertane da Doležel in relazione alle sue tipologie di riscrittura, ma soprattutto in quanto riferimento esplicitamente citato dalla stessa opera di Roe nelle prime pagine del romanzo.

³⁸⁴ Genette 1997: 347.

una dominante intorno a cui si focalizzi questa relazione e il processo di revisione semantica del testo di partenza. Avvalendoci di un “eclettismo teorico”³⁸⁵ volto a illuminare alcune questioni chiave emergenti nello studio dei processi di risemantizzazione messi in atto da queste riscritture, la sezione dedicata all’analisi dei testi cercherà di rilevare le peculiari letture del romanzo che queste riscritture offrono. Una volta identificate le questioni focali intorno a cui si incentra la relazione tra la riscrittura e l’ipotesto, verrà di volta in volta delineato l’approccio critico adottato nell’analisi di questi rapporti semantici.

La prima tipologia di testi che esamineremo saranno le espansioni, volte a creare mondi complementari rispetto al testo di partenza, e il cui punto focale costante sarà la rivalorizzazione di un personaggio secondario, la ridefinizione della sua identità, sacrificata dalla narrazione dickensiana incentrata invece sulla figura di Pip. Si passerà poi all’esame della prima trasposizione, quella realizzata da Wells, che si focalizza sullo schema dell’ascesa sociale dell’ipotesto dickensiano e sullo schema rappresentativo del Pigmaliione per illustrare i valori che animano la borghesia inglese di fine Ottocento attraverso il parallelismo con l’esperienza di Pip. Anche la trasposizione successiva, quella di Lloyd Jones, per certi versi si incentra sul medesimo schema dell’ascesa e sul rapporto della protagonista con un padre putativo, ma vedremo come nel processo di attualizzazione essa metta in risalto in particolar modo il percorso di formazione compiuto dalla ragazzina come lettrice e scrittrice, dal momento che sarà lei a farsi futura “riscrittrice” del romanzo dickensiano.

L’analisi dell’antimondo polemico ideato da Carey illustrerà invece come l’elemento focale di questa narrazione sia anzitutto una rivalorizzazione del personaggio di Magwitch attraverso l’elaborazione di una genesi fittizia di *Great Expectations*: a partire dall’inserimento metanarrativo della controparte di Dickens e dal peculiare rapporto che egli instaura con un condannato alla deportazione in

³⁸⁵ Il riferimento è tratto da Fusillo 1998 ma rimanda alla comunicazione tenuta da Remo Ceserani “Elogio dell’eclettismo” (cfr. Ivi: 5).

Australia, che si farà ispirazione per il suo nuovo romanzo in seguito al rientro in Inghilterra del galeotto, la riscrittura intende infatti illustrare distorsioni e falsificazioni inserite all'interno dell'opera sorta da questa conoscenza.

Come già visto per i personaggi di Estella e Magwitch all'interno dei mondi complementari, anche nel caso della trasposizione divergente realizzata da Sue Roe il punto focale messo in risalto dalla riscrittura è il personaggio di Estella, i suoi desideri e le sue speranze rimaste inesprese nel corso della narrazione dickensiana.

Infine, l'esame del rapporto tra riscritture e ipotesto si dedicherà all'identificazione di un'isotopia volta a delineare alcune linee di coerenza semantica su cui si incentrerà l'indagine comparativa del rapporto tra i due testi.

A questo fine, si mostrerà come il legame tra la riscrittura di Noonan e *Great Expectations* sia analizzabile in termini di espansione di due temi cardine del filone narrativo in cui si inseriva il personaggio del forzato – come quelli dell'agnizione e della ricerca – per cui a rivelarsi indispensabile sarà un esame comparato in termini di transizioni tematiche; verrà illustrato come le due continuazioni di Alanna Knight e di Peter Carey siano in grado di portare alla luce rilevanti parallelismi tra la storia di Pip e quella di Estella e Magwitch che l'originale lasciava nell'ombra, per la cui indagine punto di partenza imprescindibile sarà un'analisi in termini di *plot* rimossi e desideri repressi: in questo modo la riscrittura di Alanna Knight ci permetterà di leggere la storia di Estella partendo anche nel suo caso da una trama che l'originale dickensiano sceglieva di rimuovere – ovvero sia le sue origini zingare e criminali – e porterà alla luce come anche la figura femminile fosse in realtà un personaggio in “cerca di un *plot*” – mentre la riscrittura di Carey, oltre far emergere le trame rimosse anche nella storia dell'altro orfano della storia dickensiana, Magwitch, ci consentirà di riscoprire l'identità australiana del personaggio proprio a partire dalla creazione di un nuovo seguito per la sua storia. Una lettura in termini di desiderio represso renderà possibile comprendere uno dei significati che questa continuazione della sua storia assume rapportata alla storia dickensiana.

La sezione dedicata all'opera di Wells mostrerà come all'interno di questa riscrittura la funzione del prototesto e, in particolare, dello schema narrativo dell'ascesa di Pip, costituisca il motore di una satira contro la borghesia inglese di fine Ottocento, per la quale risulteranno di supporto gli studi sulla satira parodica. I lavori sulla funzione dell'ironia e della parodia all'interno della produzione letteraria postmoderna costituiranno inoltre il filtro, la lente attraverso cui esamineremo la peculiare relazione che le riscritture di Lloyd Jones e di Peter Carey instaurano con il prototesto dickensiano: vedremo come la scelta del riuso di questo classico si faccia infatti in questi casi punto di partenza per una riflessione metatestuale sull'atto stesso di riscrittura finalizzato allo scardinamento di un pilastro epistemologico della tradizione occidentale quale è quello di *auctoritas*.

A finalità analoghe dimostrerà di rispondere anche l'ultima opera in oggetto, *Estella, her Expectations* di Roe, che sceglie di rifunzionalizzare l'abito da sposa di Miss Havisham e farne motore mitopoietico di questa riscrittura volta a rovesciare l'immagine delle due donne realizzata dall'originale dickensiano. Per questa ragione, vista la scelta di rendere un feticcio dickensiano il fulcro semantico di una nuova opera, si è scelto di affrontare l'esame comparato in termini di transizione del tema del feticcio nel passaggio dall'ipotesto all'opera di secondo grado.

TERZA PARTE

DENTRO I TESTI

IV. CONTINUAZIONI E MONDI COMPLEMENTARI:

MAGWITCH, ESTELLA E JACK MAGGS

Prima di prendere in esame le tipologie di riscrittura più radicali, come quelle che hanno tratto spunto dalla versione dickensiana per creare mondi *paralleli* o *polemici*, ci occuperemo di quel gruppo – il più massiccio indubbiamente di questo corpus – di «*continuazioni*»¹ cui quest'opera ha dato origine.

Il fatto che *Great Expectations* non sia un romanzo incompiuto ci può sin dal principio suggerire come le *continuazioni* che prenderemo in esame non siano quelle propriamente dette, volte a portare a termine ciò che l'autore aveva lasciato inconcluso², sebbene il dato intorno alla ricchezza di questa tipologia di riscritture ci costringa a riflettere sulle ragioni di una simile fioritura, soprattutto alla luce della questione sorta intorno al finale dickensiano³.

Quelli che affrontateremo saranno pertanto testi che instaurano con *Great Expectations* una relazione di *complementarità*⁴ dal momento che operano attraverso un processo che sul piano strutturale mira o a colmare le lacune narrative lasciate aperte dall'ipotesto o a esplicitare ciò che Dickens aveva lasciato inespresso o, in altri casi ancora, a inaugurare nuovi *subplot* non contemplati dal testo di partenza ma che tuttavia non arrivano a confutarne la versione dei fatti come un vero e proprio "*anti-*

¹ Genette 1997: 188-189: «D'Alembert ci invita a distinguere la continuazione dalla vicina pratica del *seguito* (*suite*): "Si dà continuazione dell'opera di un altro e il seguito della propria". [...] *seguito* è più generale, non specifica se ciò che si prosegue è stato o meno portato a termine; *continuazione*, invece, implica con certezza che l'opera era rimasta a un determinato punto che non ne costituiva la conclusione».

² Cfr. Genette 1997: 189: «La pratica della continuazione è stata frequentemente adottata per portare a compimento un testo letterario o musicale interrotto, conformandosi quanto più possibile alle intenzioni comprovate dall'autore».

³ Tra gli aspetti di GE da cui potrebbe avere origine una simile ricchezza di continuazioni vi è indubbiamente il gran numero di lacune lasciate dall'ampio arco temporale che l'originale dickensiano ricopriva e l'intrecciarsi di storie di numerosi personaggi dalla cui evoluzione i lettori sono in buona parte esclusi per via della scelta di una narrazione in prima persona con focalizzazione interna.

⁴ Cfr. Doležel 1999: 207: «L'espansione estende la portata del protomondo, colmandone le lacune, costruendo una pre- o post-istoria, e così via. I due mondi sono complementari. Il protomondo è inserito in un nuovo co-testo, e quindi la sua struttura canonica è sovvertita».

mondo” polemico. In tutte queste forme di continuazione – che Genette denomina rispettivamente «*ellettiche*»⁵ e «*paralettiche*»⁶ – il procedimento di base attraverso cui operano queste riscritture potrebbe essere definito di «*immissione testuale*»⁷, ovvero sia di sovrapposizione di nuove porzioni di testo alla narrazione originale.

A causa dell’assenza di riscritture di *Great Expectations* che mirino a realizzare una pre-istoria dell’ipotesto e a illustrarci uno stato di cose differente da quello che Dickens aveva narrato, le continuazioni che qui prenderemo in esame registreranno un maggior grado di fedeltà alla struttura del testo di partenza⁸ giacché, come vedremo, devono necessariamente lasciarne riconoscibile la trama e riprodurne le ambientazioni e i personaggi⁹.

Il riferimento va in particolar modo a testi come *Estella* di Alanna Knight, che fa del personaggio femminile più silente di *Great Expectations* la sua protagonista per rispondere ad alcuni interrogativi lasciati aperti dall’originale intorno alla sua formazione infantile presso Satis House e per illustrarne la sorte nel decennio intercorso tra la sua ultima comparsa al capitolo XLIV – prima del matrimonio con Drummle – e quella conclusiva a Satis House. O ancora verrà preso in esame

⁵ Genette 1997: 206: «Si parlerà inoltre di continuazione ellettica, quando la funzione è colmare una lacuna o un’ellissi centrale» (come il caso del romanzo *Magwitch* di Michael Noonan).

⁶ *Ibidem*: «volta cioè a colmare eventuali parallissi o ellissi laterali («Cosa faceva X mentre Y...»)). È il caso di *Estella* di Alanna Knight.

⁷ Marina Guglielmi, *Virginia, ti rammenti... Le riscritture di Paul et Virginie*, Roma, Armando, 2002b: 71.

⁸ È necessario ricordare come per fedeltà nell’ambito dei *translation studies* si intenda la resa letterale del testo di partenza, finalizzata a non alterare le scelte operate dall’autore originale. La questione della maggiore o minore fedeltà ha costituito per lungo tempo uno dei temi cardine del dibattito intorno alle traduzioni, un dibattito inaugurato dai lavori di traduzione dei testi sacri in merito alle quali voci come quella di Lutero hanno aperto la strada alla difesa di uno spazio autonomo per le nuove versioni del testo, alla necessità di un atto interpretativo che renda accettabile e pienamente comprensibile l’opera nella cultura d’arrivo (per una panoramica relativa al dibattito sul tema si vedano tra gli altri Marina Guglielmi, “La traduzione letteraria”, *Letteratura comparata* [1999], Ed. Armando Gnisci, Milano, Mondadori, 2002a: 155-184; Georges Mounin, *Traduction et Traducteurs* [1963], trad. it. *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965).

⁹ Vedremo in seguito come un’eccezione all’interno di questa sezione del *corpus* sia rappresentata da *Jack Maggs* di Peter Carey. Non trattandosi di continuazioni *tout court* è deducibile, inoltre, come questo tipo di testi non implichi un processo di imitazione stilistica, sebbene il caso di Peter Carey costituisca un’eccezione anche in questo senso rispetto alle altre opere, come più avanti verrà messo in luce.

Magwitch di Michael Noonan che, sin dalla prefazione, dichiara l'intenzione di voler colmare la lacuna aperta dalla narrazione dickensiana¹⁰, che agli undici anni di Pip in Egitto come impiegato della Clerriker and Co. dedica solo le righe conclusive del capitolo LVIII: sarà questo viaggio a farsi pretesto per la riscrittura, il cui autore sceglie di inserire nella parentesi lavorativa del protagonista una tappa nella colonia australiana alla scoperta del passato di Magwitch.

Come questa rapida panoramica anticipa, tuttavia, neppure queste pratiche ipertestuali che registrano un maggior grado di fedeltà strutturale al testo di partenza possono essere considerate *innocenti*: nessuna di queste *espansioni*, infatti, adotta procedimenti di semplice "aggiunta", di pura immissione di nuove porzioni testuali volte a intersecarsi con il testo di partenza senza *alterarlo*. Essi implicano infatti necessariamente una serie di operazioni che investono anche il piano tematico dell'opera dal momento che, al fine di raccontare queste storie "trascurate" dalla narrazione dickensiana, a mutare è spesso lo *sfondo* storico-geografico¹¹ o il piano «pragmatico»¹² del testo di partenza (quello delle azioni e degli eventi narrati) o ambedue gli aspetti. Aggiungere nuovi episodi assenti dal racconto originale, come vedremo, significherà pertanto agire anche sui valori, i principi e le motivazioni presenti alla base dell'ipotesto, mentre mutarne la cornice spazio-temporale significherà operare sulle figure dei personaggi, sul contesto storico, sulla collocazione geografica e culturale della narrazione¹³.

¹⁰ Cfr. *Magwitch*: "Foreword": s.p.: «The manuscript of this novel was found in the loft of what had been a coach house on a property in the Blue Mountains, New South Wales. [...] It continues the narrative of the protagonist of *Great Expectations* by Charles Dickens, Philip Pirrip (or 'Pip'), and fills a gap left in the earlier work in that it tells how Abel Magwitch occupied himself during his long years in Australia when he was spurred on to make a fortune by a highly romantic motive, which was secretly to reward a boy who had been kind to him when he was a convict on the run».

¹¹ A questo riguardo ci possiamo servire della distinzione operata da Genette in merito alle *trasposizioni* per differenziare le continuazioni *omodiegetiche*, che lasciano inalterata la cornice storico-geografica e l'identità dei personaggi, da quelle *eterodiegetiche*, che necessariamente implicano anche un mutamento di natura pragmatica rispetto al testo di partenza (cfr. Genette 1997: 355-356).

¹² Ivi: 353.

¹³ Buona parte delle questioni qui esposte ritorneranno anche nell'analisi di *trasposizioni* e *dislocazioni*, dal momento che esse rappresentano delle costanti appartenenti a numerose forme di ipertestualità.

Queste premesse non intendono tuttavia indurre alla conclusione che una maggiore fedeltà alla cornice dell'ipotesto comporti di per sé necessariamente una trasformazione tematica più debole rispetto alle riscritture *eterodiegetiche*: vedremo anzi come l'intervento sulla diegesi venga spesso trattato come una pratica autonoma dal momento che ci troveremo davanti a riscritture nelle quali viene lasciata inalterata la struttura del protomondo ma che agiranno con forza sul piano pragmatico e tematico dell'opera.

A giocare un ruolo determinante sul piano semantico è, infatti, più che il lavoro sulla diegesi dell'originale, un'altra pratica accomunante tutte queste riscritture seppur con effetti e conseguenze differenti, che andranno di volta in volta esaminati: come gli stessi titoli suggeriscono, esse si fondano anzitutto su interventi di «*transfocalizzazione*»¹⁴, ovverosia di adozione di un nuovo punto di vista che non sarà più quello del protagonista dickensiano, Pip, ma di due personaggi secondari, seppure talvolta messo in atto attraverso meccanismi differenti che non implicano necessariamente una «*transvocalizzazione*»¹⁵. In un caso come quello di *Magwitch* vedremo infatti come la voce narrante rimanga Pip, mentre in *Estella* il processo imitativo nei confronti dell'ipotesto dickensiano comprende anche la scelta di mutuarne la focalizzazione interna che da Pip si sposta su Estella.

Se da una parte uno degli effetti principali che questo processo di transfocalizzazione implica è anzitutto quello di *devalorizzare*¹⁶ il personaggio di Pip ai fini di *valorizzare*¹⁷ le due figure lasciate al margine dall'ipotesto – Magwitch ed

¹⁴ Genette 1997: 347.

¹⁵ Cfr. Genette 1997: 346-347. La *transvocalizzazione* è la pratica che prevede un cambiamento di voce narrante. Costituisce una delle condizioni necessarie per un mutamento del punto di vista ma non è la sola dal momento che nel processo di *transfocalizzazione* non è implicito chi assuma il racconto: *Estella* di Alanna Knight è il solo caso tra le riscritture in esame in cui si verifica un mutamento sia della voce narrante che della focalizzazione, che rimane interna ma si sposta sul personaggio femminile di Estella, mentre *Magwitch* e JM, come vedremo, optano per soluzioni differenti.

¹⁶ Ivi: 419.

¹⁷ Cfr. Genette 1997: 408: «la valorizzazione di un personaggio consiste nell'attribuirgli attraverso una trasformazione pragmatica o psicologica, un ruolo più importante e/o più «simpatico» di quello assegnatogli dal sistema di valori dell'ipotesto». Più nello specifico vedremo come queste espansioni, seppur attraverso scelte differenti, compiano operazioni di «valorizzazione secondaria» ovverosia di «promozione di una figura fino ad allora mantenuta in secondo piano» (*Ibidem*).

Estella – e il loro cammino di formazione, dall'altra vedremo come nella maggior parte di questi casi la transfocalizzazione sia invece motore di un processo di «*transmotivazione*»¹⁸ rispetto all'originale. Spostare la focalizzazione dal protagonista – nonché narratore – dell'originale, significa infatti non solo mostrarci scene inevitabilmente assenti nella narrazione precedente, ponendo in risalto il percorso di un altro personaggio rispetto a quello che l'ipotesto valorizzava, ma significa talvolta anche riportare i medesimi episodi del testo di partenza, colti da una nuova prospettiva o, ancora, offrirne nuove spiegazioni che l'originale trascurava.

Un esempio è offerto dalla riscrittura della storia di Estella compiuta da Alanna Knight in cui il processo di *transfocalizzazione* ha come effetto non solo quello di riscrivere la storia del personaggio femminile con “le sue speranze”, che nel silenzio dickensiano erano rimaste inesprese, ma al contempo quello di risemantizzare ciò che il testo di partenza lasciava emergere tra le righe, ovvero sia un forte parallelismo tra la condizione di Estella e quella di Pip in quanto entrambi orfani alla continua ricerca di autorità di riferimento e di un'affermazione sul piano sociale indipendente da quelle *auctoritates* che avevano cercato di scrivere la loro storia¹⁹. Per mezzo di questa nuova prospettiva e attraverso la realizzazione di una nuova Estella, ora più fragile e disorientata, a mutare è non solo il sistema assiologico in relazione al quale il lettore potrà giudicare le scelte e le azioni del personaggio, ma anche le vere ragioni che stanno alla base del suo agire, dal momento che il timore di ribellarsi alla volontà della madre adottiva e, in alcuni, casi la semplice sottomissione alle scelte del destino, diverranno le *reali* motivazioni delle azioni che l'ipotesto ci mostrava²⁰.

O ancora si può citare l'esempio di come Noonan, nello spostare il lavoro di *detection* di Pip dalla propria storia a quella del padre putativo, ottenga l'effetto di

¹⁸ Ivi: 393.

¹⁹ Nel caso di Estella saranno Miss Havisham e Bentley Drummle, mentre per Pip come sappiamo, la medesima funzione era svolta da Magwitch e Miss Havisham.

²⁰ È intuibile come, pur senza anacronismi, queste riscritture di origine tutta contemporanea – la pubblicazione si colloca tra il 1982 e il 1997 – si servano di procedimenti di transmotivazione psicologica che ottengono un effetto anzitutto di modernizzazione e, per certi versi, di prossimizzazione, della storia e dei personaggi dickensiani al pubblico attuale.

valorizzare la figura di Magwitch e offrire una più ampia visione della sua figura di quanto non facesse l'originale dickensiano²¹.

Un caso a sé è invece rappresentato da *Jack Maggs* di Peter Carey, come si è già detto un *unicum* nel *corpus* che prenderemo in esame dal momento che in questa riscrittura al contempo sono messi in atto meccanismi di *espansione* – poiché vediamo colmata la lacuna intorno alla formazione di Jack Maggs/Magwitch attraverso le sue lettere al figlio putativo Phipps/Pip – e alcune strategie di *confutazione* del protomondo dickensiano²². In questa sua ambivalenza, *Jack Maggs* pone alcune problematiche in merito alla costruzione della diegesi della riscrittura dal momento che, come sin da un raffronto a livello puramente paratestuale si può intuire²³, le espansioni *tout court* citate fino ad ora tendono a mantenere una continuità sia rispetto all'ambiente storico e geografico originari²⁴, sia verso la costellazione dei personaggi del protomondo. Contrariamente a quanto avverrà per le altre espansioni, in *Jack Maggs* viene riutilizzata la cornice dickensiana con fedeltà e precisione di dettagli, per trasporre però un nuovo schema agenziale intorno all'ex forzato di ritorno a Londra, visto che il figlio putativo Phipps lascia la propria casa e si mette in fuga dal suo benefattore sparendo dalla scena fino ai capitoli conclusivi dell'opera. Inoltre, anche laddove il riferimento sia rivolto a figure presenti nell'ipotesto, un primo segnale della volontà di rottura rispetto a *Great Expectations* è

²¹ Le opere di Alanna Knight e di Michael Noonan sono l'esempio di come, portando avanti prevalentemente due dei differenti filoni che confluivano nel romanzo dickensiano – ovverosia la *detective story* e la vena sentimentale – il primo effetto ottenuto sia anzitutto un mutamento di genere e, di conseguenza, di *target* con tutte le implicazioni che da questa *espansione generica* derivano.

²² All'analisi di questo aspetto dell'opera verrà dedicata una sezione del capitolo VI.

²³ Il riferimento va al fatto che si tratti di romanzi eponimi che sin da un primo impatto pongono in evidenza l'elemento focale della riscrittura mentre JM maschera dietro un contratto paratestuale più enigmatico la propria fonte, compensando attraverso una fitta rete di allusioni e di richiami all'ipotesto questa mancanza (anche quest'aspetto verrà trattato più approfonditamente al capitolo VI).

²⁴ Va evidenziato come la gran parte dell'opera di Noonan sia ambientata nella colonia australiana e solo ai ritorni di Pip in Inghilterra si possa notare come la cornice dickensiana venga lasciata intatta. Ciò che si mantiene costantemente riconoscibile è lo sfondo storico e culturale dell'originale che Noonan riproduce fedelmente.

rappresentato dall'alterazione delle stesse denominazioni dei personaggi, chiaro indice della ridefinizione anzitutto della loro *identità*.

Questo la differenzia dalle opere legate da una semplice relazione di complementarità all'ipotesto, dove anche sul piano cronologico si assiste a un procedere in parallelo alla narrazione dickensiana²⁵ o alla ripresa dell'ordine cronologico a partire dalla lacuna lasciata incolmata dall'originale²⁶.

Un altro aspetto di particolare rilievo è dato inoltre dal modo in cui l'operazione di confutazione dell'opera canonica all'interno di *Jack Maggs* prende piede invece anzitutto da un «capovolgimento [...] dell'ordine cronologico della proto-opera classica»²⁷ volto alla messa in discussione di quanto l'originale narrava. Il capovolgimento, come vedremo, ha luogo non solo perché nella riscrittura di Carey l'episodio che segnava il momento di declino verso l'epilogo della storia di Pip – ovverosia l'arrivo del benefattore – diviene qui punto di partenza attraverso cui si ripercorre a ritroso la storia del condannato e il suo rapporto con l'Inghilterra, ma è dato soprattutto dal fatto che l'atto narrativo di *Jack Maggs* è collocato cronologicamente prima dell'atto di scrittura di Dickens al fine di illustrarne gli antefatti. Se anche l'obiettivo della confutazione del testo di partenza chiama in causa necessariamente un processo di *transfocalizzazione* ai fini di una nuova valorizzazione del forzato²⁸, al contempo viene portato alle estreme conseguenze il processo di *devalorizzazione* del personaggio di Phipps/Pip e, come vedremo in un capitolo a parte, quello di rimotivazione delle azioni che l'ipotesto narrava.

Il rilievo che l'ambiguità semantica del finale di *Great Expectations* ha rivestito anche in relazione al sorgere di queste continuazioni si denota dal modo in cui esse si sono confrontate con l'epilogo dickensiano. In questo processo di *immissione testuale*, due delle continuazioni da noi prese in esame ricoprono infatti un arco temporale che

²⁵ È il caso di *Estella*.

²⁶ Come ad esempio *Magwitch* di Noonan.

²⁷ Doležel 1999: 219.

²⁸ In questo caso il mutamento di focalizzazione passa attraverso un processo di «devocalizzazione» (Genette 1997: 348) dal momento che JM si serve di un narratore onnisciente.

include e si sovrappone al finale di *Great Expectations* costringendo l'autore a una riscrittura del dialogo conclusivo tra Pip ed Estella. Il romanzo di Alanna Knight, infatti, ricopre un breve segmento cronologico che anticipa l'originale, creandone una seppur minima pre-istoria: ha inizio nel momento in cui Jaggers porta la piccola Estella a Satis House per darla in adozione a Miss Havisham. Da lì in poi, la ripresa di interi episodi dall'ipotesto si alterna alla loro narrazione per bocca di Pip o di altri personaggi, laddove Estella, fedelmente a quanto narrato da *Great Expectations*, non poteva essere presente²⁹. L'arco temporale ricoperto dall'ipertesto di Alanna Knight, sebbene in parte preceda quello dickensiano, scorre poi in parallelo con esso fino all'epilogo, che la scrittrice sceglie di volgere a un *happy ending*. A venirci mostrata è Estella che, come una novella Miss Havisham, ha scelto di abitare presso Satis House con una figlia adottiva e vive nel rimorso della perdita di Pip. Sarà tuttavia l'arrivo dell'amico tornato dall'Egitto a permetterle, attraverso il noto confronto finale, di rivelargli quei sentimenti mai confessati e a unirli definitivamente.

Il romanzo di Noonan, come si è accennato, prende invece le mosse dal viaggio in Egitto di Pip e si sovrappone cronologicamente all'ipotesto per un arco temporale che si spinge fino a una breve post-istoria³⁰: esso ci mostra infatti Pip ed Estella sposati, dopo il suo ritorno dall'Australia e dopo il noto dialogo a Satis House, quando un nuovo incontro con la sorellastra di Estella, Charlotte (la figlia che Magwitch aveva avuto in Australia) gli offre nuove rivelazioni sulla fortuna che il condannato era riuscito a nascondere alla confisca della polizia.

²⁹ Ne offre un esempio l'incontro al cimitero col forzato, che Estella apprende prima dalle parole dell'amico Pip e poi dalle rivelazioni di Jaggers volte a svelare la verità su quanto accaduto.

³⁰ Il capitolo XXIII e l'epilogo. Il capitolo XXII termina infatti con le parole: «As I have already recorded, her husband Bentley Drummle had treated her cruelly, but was now dead; and although its freshness may have crept away, her beauty remained – and her charm. As she told me, she was greatly changed; but so was I. The evening mists began to rise and we left the ruined place hand in hand, resolved never to be parted from each other again». Sebbene il finale non venga riscritto con la medesima fedeltà con cui, come vedremo, opererà Alanna Knight, è interessante osservare il modo in cui la sequenza che mostra Pip ed Estella che lasciano Satis House mano nella mano, consacrata dal classico cinematografico di David Lean, confermi l'irruzione anche dell'immaginario filmico in quello letterario.

Questi accenni al modo in cui le due opere si relazionano sul piano cronologico all'ipotesi ci offrono uno spunto per osservare le differenti modalità con cui esse si intersecano all'originale e chiariscono sin dal principio il legame esistente con l'opera antecedente. Mentre *Magwitch* di Noonan sin dalla scelta di dichiarare la propria origine dickensiana – per mezzo del *topos* del manoscritto ritrovato accanto alla prima edizione in tre volumi del 1861 – manifesta una maggiore dipendenza referenziale dal testo di partenza³¹, al contrario *Estella*, anche per la scelta di una narrazione cronologicamente parallela a quella dell'originale, opta per una maggiore autonomia, tale da non fare mai realmente menzione dell'opera cui la sua esistenza si lega.

Il tema della ricerca del tesoro nascosto dal forzato, poc'anzi menzionato, ci permette di introdurre un ultimo dato di particolare rilievo in merito a questa sezione, ovverosia la fortuna del personaggio di Magwitch espressa dalle due continuazioni viste finora – quelle di Noonan e Carey – e da una trilogia recentemente pubblicata³². Nonostante la diversità di letture che della storia del benefattore sono state offerte, una simile fioritura non può che farsi conferma di come il fattore da cui ha origine questo gran numero di espansioni sia anzitutto la ricchezza di possibili narrativi cui l'originale dickensiano accennava lasciando aperti numerosi quesiti con le sue lacune. Se da una parte Magwitch è stato uno dei

³¹ Una dimostrazione è data dal fatto che il titolo dell'originale venga menzionato sia nella prefazione sia nell'*incipit* di questa riscrittura (cfr. *Magwitch: 7*: «When I, Philip Pirrip, related the story of my 'great expectations' [...]»).

³² Come riportato nel capitolo precedente, la storia dell'ex forzato ha ispirato infatti una trilogia eponima (*The Magwitch Story* (2010), *The Magwitch Effect* (2010) e *The Magwitch Legacy* (2011) scritta da Tony Lester. Va evidenziato tuttavia come solo il primo dei tre romanzi intrattenga una vera e propria relazione di complementarità con l'ipotesi: *The Magwitch Story* prende, infatti, le mosse dal *topos* del manoscritto ritrovato e si divide in tre parti. La prima si sovrappone alla parentesi londinese di Magwitch: qui il benefattore narra il proprio passato a Pip e introduce la figura di Amanda Jane, la donna che lo ha aiutato in Australia a fare di lui un *gentleman*; la seconda è destinata alla storia di Amanda Jane e la terza – insieme ai restanti due libri della trilogia – realizza una continuazione *prolettica* che prende avvio dal trasferimento di Pip in Australia e dall'incontro con altre personalità – provenienti dal passato di Magwitch e non solo – sulle cui storie si incentrano i loro intrecci. La scelta di non inserire questa trilogia nella sezione dedicata all'analisi delle continuazioni ha origine dal fatto che la parentesi australiana di Magwitch si fa in questi romanzi semplice punto di partenza per poi spostare il *focus* su vicende laterali a quella del protagonista dickensiano, che si discostano totalmente dalla diegesi di GE.

personaggi più marginali all'interno dell'ipotesto – in quanto presente solo al principio e nell'epilogo della storia pur costituendo il motore segreto dell'intera vicenda – egli rappresenta al contempo la figura della storia più intrigante, il cui passato risulta facilmente convertibile in una *detective story* o in un romanzo d'avventura, particolarmente affini al gusto del pubblico contemporaneo.

Lasciando a un secondo momento l'analisi di *Jack Maggs*, il mio lavoro prenderà avvio da quest'ultimo aspetto, per illustrare in che modo la riscrittura di Noonan abbia scelto di sviluppare attraverso la storia del condannato uno dei maggiori temi dell'ipotesto dickensiano, quello dell'investigazione.

IV.1 DA *GREAT EXPECTATIONS* A *MAGWITCH*:

LA RISCrittURA DELL'“INTRECCIO DELL'AGNIZIONE”

IV.1.1 Introduzione a *Magwitch* di Michael Noonan

La scelta di collocare in apertura all'analisi del *corpus* la riscrittura di Noonan³³, risponde a due differenti finalità: la prima, cui si è già più volte accennato, è mettere in evidenza il modo in cui la continuazione di quest'autore sia la sola a svolgere un ruolo di connettore tra il gran numero di adattamenti di *Great Expectations* e le sue riscritture, dal momento che è stata punto di partenza per la sceneggiatura della serie australiana *Great Expectations: The Untold Story* scritta e diretta da Tim Burstall³⁴; la seconda è data dal ruolo che questa riscrittura riveste nella concatenazione delle opere che analizzeremo in termini di dipendenza referenziale dal testo di partenza.

L'ordine in cui le riscritture si presenteranno mira a suggerire, sin dalla loro collocazione, una *decescente persistenza letterale* dell'ipotesto³⁵, che infatti diverrà mano a mano sempre meno riconoscibile tra le righe di questi testi. Il criterio adoperato trova riscontro nel passaggio dalla più esplicita dichiarazione di dipendenza dall'ipotesto – espressa nella narrazione di *Magwitch* dalle reiterate citazioni dall'originale³⁶, dalla presenza di una prefazione e di un *incipit* volti a

³³ Michael Noonan (1921 – 2000), nato e vissuto per buona parte della sua esistenza in Nuova Zelanda, ha trascorso in Australia gli anni più produttivi della sua carriera di sceneggiatore radiofonico e televisivo, scrittore di romanzi e di fumetti.

³⁴ Cfr. “Subseries 5/16 *Magwitch*, 1980-1987” in <http://www.nla.gov.au/ms/findaids/6185.html#bioghist1>. Si ricordi come lo stesso Noonan abbia affermato che la serie sia stata “liberamente tratta” dal suo romanzo e che «the trouble is that people automatically think that the mini-series is based on my *Magwitch*» (J.S. Ryan, “‘The Second *Magwitch* Fortune’ and his Second Daughter”, *The Dickensian*, LXXXIII.2 (1987): 109).

³⁵ Cfr. Letissier 2002: 381: «Un première critère de classment serait le degré de persistance littérale de l'ypotexte victorien dans le roman daccueil».

³⁶ A rimarcare come quest'opera non si sia ancora “affrancata” in termini materiali dall'autorità del testo di partenza è anche l'enfasi posta sulle citazioni da GE, introdotte dalla voce narrante in quanto innesti dalla narrazione precedente e contraddistinte dal resto del testo per mezzo dei corsivi: aspetto del tutto assente da *Estella* dove anche interi episodi ripresi dall'originale risultano ormai assorbiti tra le trame del ipertesto, assimilati dall'opera della scrittrice al punto da risultare indistinguibili per il lettore che non ne conoscesse la vera fonte. Se si esclude la citazione di pochi passi letti da GE all'interno di MP e un solo passo presente in *Estella, her Expectations, Magwitch* è

spiegare la stretta interconnessione con il testo dickensiano e a offrirne un riepilogo – alla sua definitiva «rarefazione»³⁷ all'interno dell'ultima delle riscritture che esamineremo, *Estella, her Expectations* di Sue Roe, dove l'attesa di un patto esplicito con il lettore viene infatti tradita dalla quasi totale assenza di altri riferimenti diegetici all'ipotesto³⁸.

L'opera di Noonan prende le mosse dall'intento di colmare la lacuna narrativa creata dal penultimo capitolo di *Great Expectations*, al momento della partenza di Pip per l'Egitto, in cui l'autore della riscrittura inserisce un viaggio d'affari in Australia per conto della Clerricker and Co. dell'amico Herbert Pocket.

Il romanzo consta, oltre che di una prefazione e di un epilogo, di ventitré capitoli che ci mostrano dapprima la partenza di Pip dall'Egitto alla volta dell'Australia, poi il suo arrivo nella terra del benefattore e, infine, il ritorno in Inghilterra dove sposa Estella e si ricongiunge agli amici Joe e Biddy. La porzione testuale più ampia, dal quinto al ventesimo capitolo, si concentra sulla parentesi australiana di Pip che ben presto fa la conoscenza di una serie di figure che sono state parte della vita nella colonia di Magwitch: Mrs Brewster – figlia illegittima di Miss Havisham – che vive con una figlia adottiva, Charlotte – nonché figlia illegittima di Magwitch – e un acerrimo nemico di Magwitch, Cannibal Jack, con i suoi due alleati Spikey Simmins e Tolchard. La storia si incentra sul tentativo di Pip di trovare il reale responsabile della morte di Magwitch, l'informatore di Compeyson, e quello di

l'unico testo del *corpus* a compiere ripetutamente un atto di vero e proprio taglia e incolla, per dirla con Compagnon, il solo a esplicitare anche a livello formale la presenza di «un carrefour ou un point de tangence entre les deux [textes]» (Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979: 43). Come dimostrano le citazioni presenti nelle prime pagine della riscrittura, su cui più avanti ci soffermeremo, il ruolo svolto dalla ripresa di questi passi, letteralizza la funzione dinamica che etimologicamente quest'atto evoca (cfr. Compagnon 1979: 44: «*Citare*, en latin, c'est mettre en mouvement, faire passer du repos à l'action»). Nel caso di *Magwitch*, pertanto, il ritorno sui passi dell'ipotesto, sugli indizi che l'originale ha lasciato intorno alla storia di questo personaggio, si fa punto di partenza della *quête* su cui si incentrerà questa riscrittura. Da qui la possibilità di asserire che l'intreccio stesso di questa riscrittura è letteralmente messo in moto dalle porzioni dell'originale di volta in volta riprese e rilette fino allo scioglimento finale.

³⁷ Guglielmi 2002b: 9.

³⁸ Un'apparente contraddizione all'interno di questa concatenazione è rappresentata da JM presente, come si è accennato, in due differenti sezioni dell'analisi proprio per la duplice lettura che questa riscrittura offre del testo di partenza.

sfuggire ai numerosi agguati tesigli dalla banda dei tre uomini nel tentativo di sottrargli la Bibbia di Magwitch e un suo mazzo di carte che potrebbero condurre a quei beni da lui nascosti per evitare le confische della Corona. Anche nella riscrittura viene attribuita ancora una volta a Pip il compito di ricostruire una storia che il passato sembra aver irrimediabilmente sepolto, sebbene il suo tentativo di restituire alle legittime proprietarie, Charlotte ed Estella, i beni del padre sia destinato a non andare in porto.

Questo viaggio agli antipodi per Pip corrisponde ben presto a un viaggio nel passato tanto sul piano intertestuale quanto intratestuale: la *quête* del protagonista ben presto si traduce in un lavoro di scavo nella storia di Magwitch di cui, attraverso i racconti delle vecchie conoscenze, emerge un'immagine volta a estremizzare quei tratti appena accennati dall'originale dickensiano. La figura del forzato che emerge agli occhi del lettore è quella di un uomo d'onore e leale verso gli amici più stretti, magnanimo con i più deboli e al contempo capace delle più atroci crudeltà per vendicare un sopruso. Ancora una volta, anche in Australia, Magwitch si presenta come una vittima del sistema, qui rappresentato da un padrone irriconoscente che in punto di morte lo vuole destinare alla miseria.

La riscrittura, se da una parte risponde al quesito inerente alla vera origine della fortuna del forzato – attribuendogli la falsificazione per vendetta del testamento del padrone, attraverso cui Magwitch si destina ogni suo bene – dall'altra pone nuovi quesiti lasciati aperti dal testo dickensiano cui cerca di trovare risposta: chi ha informato Compeyson del viaggio in Inghilterra di Magwitch? Chi erano i suoi alleati e da dove scaturiva la loro sete di vendetta? Quali conseguenze ha avuto nella seconda terra di Magwitch quell'amore ossessivo per il figlio putativo Pip?

IV.1.2 Transizioni tematiche

Sulla scorta dell'analisi di Piero Boitani³⁹ in merito alla metamorfosi di alcuni miti e *topoi* nella transizione dai poeti classici alle trasposizioni contemporanee, l'intento di questa sezione sarà mettere in luce il processo di *espansione tematica*⁴⁰ subito da un tema di centrale rilievo nell'opera dickensiana, come quello dell'investigazione, nel passaggio dall'ipotesto a *Magwitch* di Michael Noonan.

L'esame prenderà pertanto le mosse dalla riflessione su un *topos* di fondamentale importanza ai fini delle ricerche portate avanti dal protagonista, ovvero sia quello dell'agnizione, del riconoscimento, per mostrare in che modo alcuni dei momenti cardine della narrazione dickensiana che su questo motivo si incentrano siano stati trasposti nella riscrittura di Noonan.

L'analisi si avvierà dalla riflessione sull'agnizione elaborata all'interno della *Poetica* aristotelica⁴¹ per comprendere di quali e di quanti tipi di riconoscimento si serva *Great Expectations*, quali funzioni e significati essi assumano all'interno dell'opera dickensiana, per passare successivamente all'esame della loro rielaborazione nell'ipertesto australiano, alla nuova funzione che essi rivestono e ai nuovi effetti che sortiscono all'interno della riscrittura.

L'esame dell'opera di Michael Noonan ha origine dalla constatazione di come *Magwitch*, romanzo apparentemente molto distante dalla struttura di *Great Expectations*, si intersechi a esso attraverso la ripresa dello schema tematico su cui si informa l'ipotesto – quello che chiameremo “intreccio dell'agnizione” – mutato di segno.

La natura stessa della riscrittura, volta a colmare una fase della narrazione trascurata dall'originale dickensiano, giustificerebbe una distanza tra le due

³⁹ Piero Boitani, *“Elettra e Amleto: agnizione e ragionamento”*, 1999: 13-65.

⁴⁰ Il concetto di “espansione tematica” è ricalcato su quello di «*expansion poétique*» adoperato da Letissier nella sua analisi di alcuni ipertesti di GE (Id. 2002: 384). Se l'idea di un'espansione poetica viene adottata per illustrare in che modo «in Swift's novel “the marshes” is a poetic signifier that comments, in an oblique way, on the plot of *Great Expectations*» (Ivi: 26), nel caso della riscrittura di Noonan a farsi oggetto di quest'espansione e a subire differenti declinazioni saranno invece il tema dell'investigazione e il *topos* del riconoscimento.

⁴¹ Aristotele, *Dell'arte poetica*, Ed. Carlo Gallavotti, Milano, Mondadori, 1974.

strutture: *l'espansione* presuppone l'ipotesi, con il quale spiega i suoi legami attraverso l'uso di una prefazione e per mezzo delle prime pagine della narrazione, volte a ripercorrere le tappe salienti del romanzo cui si riallaccia. Ciò che però il lettore procedendo nella lettura ben presto scopre, è l'intento di creare un ulteriore legame con il testo di partenza, richiamandone non solo i fili dell'intreccio che intende riprendere e portare avanti, ma evocandone anche un livello di lettura ulteriore, ovverosia quello tematico.

Già nel capitolo dedicato a *Great Expectations* si è potuto osservare come il percorso di Pip sia ricostruibile attraverso alcuni macrotemi: la sua formazione implica infatti anzitutto un passaggio dall'ignoranza e dall'errore iniziali all'agnizione e alla conoscenza finali; i motivi della lettura e della decodifica si fanno pertanto basilari in questo cammino che solo nel finale conduce a una visione d'insieme della trama nella quale Pip si trovava inizialmente intrappolato; i temi della trappola e della manipolazione del protagonista incrociano inoltre il percorso di "liberazione" che ha luogo in termini sia gnoseologici – inteso come passaggio dall'ignoranza alla conoscenza – sia sociali, se si pensa al tentativo di sottrarsi al suo *status* originario.

Vedremo come la riscrittura di Noonan, partendo da questi temi e da interi episodi dell'ipotesi, cui spesso allude, li riprenda per rifunzionalizzarli: Pip, ancora una volta inconsapevolmente, viene intrappolato in una rete di segreti e di menzogne fino a trovarsi nel medesimo pericolo cui l'avevano condotto, verso il termine di *Great Expectations*, i piani architettati da Orlick contro di lui.

Prima di procedere nell'analisi di questo legame tematico tra il testo dickensiano e quello di Noonan occorre soffermarsi sul modo in cui la conversione che il primo ha subito all'interno della riscrittura segua una duplice direttrice: come da questa premessa si evince, infatti, l'importanza della relazione che si istituisce tra *Great Expectations* e *Magwitch* è data proprio dal processo di *potenzializzazione* semantica che la riscrittura opera nei confronti del testo di partenza. Riprendendone momenti topici e ricontestualizzandoli, la riscrittura enfatizza quell'«intreccio

dell'agnizione»⁴² che tra le righe del testo dickensiano si confondeva in mezzo ai numerosi temi con cui si intersecava. Una seconda direttrice che l'utilizzo di questi *topoi* nella riscrittura genera è data inoltre dal fatto che esso porti alle estreme conseguenze una delle vene che confluivano all'interno dell'ipotesto, ovverosia quella dell'*investigazione*, che qui, inserita sullo sfondo esotico della colonia di metà Ottocento, assume la forma di un vero e proprio romanzo d'avventura⁴³.

All'origine di questo mutamento di segno dei temi dickensiani si colloca, infatti, il *topos* della ricerca del tesoro nascosto insieme al suo ritrovamento per mezzo di mappe e carte da gioco la cui combinazione necessita una decodifica.

Prima di addentrarci nell'esame dei *topoi* da cui ha luogo questo mutamento di genere sarà utile, sulla scia di Boitani, avviare il discorso da quanto Aristotele suggeriva nella *Poetica* in merito alla funzione dell'agnizione per comprendere alcuni dei mutamenti registrati attraverso la transizione letteraria da Dickens a Noonan.

IV.1.3 L'intreccio dell'agnizione

All'interno della definizione che Aristotele offre dei *topoi* dell'agnizione (*anagnorisis*) e della peripezia (*peripateia*) viene stabilito anzitutto come essi siano due ingredienti fondamentali di ogni «azione complessa» e come essi possano trovarsi individualmente o combinati⁴⁴. Mentre l'agnizione, o riconoscimento, consiste pertanto in «un mutamento da ignoranza a conoscenza»⁴⁵, la *peripateia* «è il

⁴² Boitani 1999: 20.

⁴³ Lo stesso Genette non suggerisce un'etichetta differente da quella di trasformazione tematica in merito al passaggio di genere tra le pratiche ipertestuali. Come egli specifica quando arriva a parlare della *transmodalizzazione* – «vale a dire qualsiasi tipo di trasformazione apportata al modo di rappresentazione caratteristico dell'ipotesto» (Id. 1997: 334) – per cambiamento di *modo* egli intende «non cambiamento di *genere* – nel senso in cui si dice che l'*Odissea* passa, in Giono o in Joyce, dall'epopea al romanzo, che l'*Orestide* passa in O'Neill dal tragico al drammatico, o che *Macbeth* passa, in Ionesco, dal drammatico al buffonesco: sono queste trasformazioni apertamente tematiche, come lo è essenzialmente la nozione stessa di genere, ed è sotto tale aspetto e tale titolo che noi le ritroveremo» (*Ibidem*).

⁴⁴ Aristotele 1974: 37-38.

⁴⁵ Ivi: 37.

mutamento che si produce nel senso contrario alle vicende in corso»⁴⁶. Le opere in cui il legame tra piano strutturale e gnoseologico risulta più complesso sono quelle in cui agnizione e peripezia avvengono insieme: un esempio è quello dell'*Edipo* in cui «il messaggero che giunge con il proposito di rallegrar[lo] [...] quando svela anche la sua nascita per liberarlo dall'angoscia della madre ottiene il contrario»⁴⁷ portando così a far coincidere la *peripateia* e il momento del *riconoscimento* della sua reale identità.

Come viene esplicitato al capitolo XVI della *Poetica*, il riconoscimento può assumere inoltre quattro differenti forme, in ordine ascendente di «artisticità»⁴⁸: il più comune si serve di indizi materiali – naturali o acquisiti, che vanno perciò dai tratti fisici a cicatrici e accessori –; il secondo tipo è creato dal poeta e non consequenziale alla trama, come la dichiarazione stessa di un personaggio; il terzo «si produce attraverso la memoria, e dipende dalla reazione che si prova alla vista di qualche cosa»⁴⁹: è il caso di Ulisse che viene riconosciuto alla corte di Alcino per la sua commozione all'ascolto del racconto su Troia. Il quarto è infine quello sillogistico, che nasce dal ragionamento e da un processo ermeneutico sui segni, all'opposto del quale Aristotele colloca «il riconoscimento costruito su un paralogismo del pubblico»⁵⁰ (*paralogismos tou theatrou*).

Le due forme più elevate secondo la visione di Aristotele sono perciò il riconoscimento «che nasce dalla vicenda stessa, perché il colpo giunge attraverso uno sviluppo naturale dei fatti, come nell'*Edipo* di Sofocle»⁵¹, e quello di tipo sillogistico.

La disamina proposta da Aristotele intorno alle differenti forme di raggiungimento della *gnosis* in poesia e il suo invito alla riflessione intorno alle modalità più complesse di costruzione del riconoscimento si spinge però ben oltre il puro fatto artistico. La presenza di quello che Boitani chiama infatti «l'intreccio

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ Ivi: 55.

⁴⁹ Ivi: 57.

⁵⁰ Ivi: 59.

⁵¹ *Ibidem.*

dell'agnizione» «introduce nell'opera il concetto che la realtà può essere ambigua, che la verità può celarsi sotto le apparenze e che il riconoscimento è un processo che può passare attraverso un «frintendimento»⁵². In questo modo, dalle differenti forme in cui le opere affrontano sia l'intreccio che queste tematiche, dipenderà anche «il loro diverso atteggiamento rispetto a un problema sostanzialmente filosofico – cos'è l'agnizione, il passaggio dall'ignoranza alla conoscenza? – e una domanda di natura epistemologica – che valore hanno i segni, gli indizi, il ragionamento?»⁵³.

Lasciando questi quesiti momentaneamente sullo sfondo, si può asserire come, alla luce della panoramica aristotelica intorno al *topos* del riconoscimento, Dickens abbia conferito all'agnizione una valenza strutturale all'interno della sua opera tale da permetterci di rinvenire come asse portante quell'"intreccio del riconoscimento" di cui parla Boitani: come nell'*Edipo*, anche in *Great Expectations* la principale agnizione, da cui ha inizio lo scioglimento della narrazione, vede infatti coincidere l'*anagnorisis* e la *peripateia*. Si tratta del momento in cui emerge la verità sul reale artefice della fortuna del protagonista, in quanto rivelazione che pone fine alle illusioni che avevano alimentato ben due terzi della trama⁵⁴.

Il riconoscimento di Magwitch, inoltre, per quanto funzionale allo scioglimento, non risulta essere tuttavia né il solo né quello definitivo nel percorso di ricostruzione del mosaico di storie che il passato nasconde agli occhi del protagonista. Sappiamo come anzitutto le prime due parti della vicenda di Pip ruotino intorno a quel *paralogismos tou theatrou* in cui a essere coinvolti sono insieme il lettore e lo stesso protagonista: trascinato dalla prospettiva distorta della voce narrante sugli eventi, il

⁵² Boitani 1999: 20.

⁵³ Ivi: 34.

⁵⁴ In conclusione all'esame della riscrittura di Noonan si metterà in luce una nuova declinazione del percorso di agnizione di Pip nei confronti del benefattore. Anche il viaggio in Australia, parallelamente a quanto narrato da GE, ci mostra il ragazzo prendere le distanze e provare vergogna per le azioni indegne del proprio benefattore e giungere successivamente a una piena agnizione, in termini di presa di coscienza, della grandezza della figura di Magwitch e della gratitudine per lui, simmetrica a quanto già l'originale dickensiano mostrava negli episodi precedenti alla morte del benefattore.

lettore è infatti inizialmente indotto a ricondurre l'origine della fortuna di Pip a Miss Havisham.

Tra gli altri riconoscimenti, si ricordi come, inoltre, lo scioglimento finale sia determinato dall'agnizione attraverso segni naturali del legame che unisce Molly ed Estella⁵⁵. Essa permetterà a Pip, attraverso il *sylogismos*, il ragionamento, di ricostruire l'intera trama di segreti di cui fino a quel momento solo Jagers era stato detentore, a cominciare dalla relazione passata tra Compeyson e Miss Havisham fino a quella tra Magwitch e Molly.

Il legame che si instaura con il *mythos* di Edipo⁵⁶ permette di evidenziare come il motivo del riconoscimento crei nella storia di Pip un doppio fondo per il quale solo accedendo a un radicale capovolgimento dei punti di riferimento primari, il lettore ed il protagonista potranno attingere a un nuovo senso della condizione in cui si trova il personaggio.

Dopo questa breve disamina intorno al motivo dell'agnizione e alla sua presenza all'interno di *Great Expectations*, è ora possibile rispondere al perché questa fitta trama di agnizioni costituisca un elemento portante della struttura dell'ipotesto. In prima istanza, ciascuna di esse, seppur a livelli differenti, istituisce un nodo che conduce verso lo scioglimento finale in relazione a quel possibile narrativo da cui prende le mosse l'intera vicenda: l'ascesa del ragazzo verso uno *status* più elevato e l'unione con la donna cui ambisce. In secondo luogo l'*anagnorisis*, in particolare quella finale volta a ricostruire la storia di Estella, appaga un'aspettativa che si è insinuata tra le righe della vicenda di Pip e permette al contempo sia di ricomporre – seppur virtualmente – la famiglia di Magwitch, sia di ristabilire un ordine per il

⁵⁵ Si tratta del momento in cui, al capitolo XLVIII, Pip guardando le mani, gli occhi e i capelli di Molly a casa di Jagers, riconosce la somiglianza con Estella: «Surely, I had seen exactly such eyes and such hands, on a memorably occasion very lately! [...] I looked at those hands, I looked at those eyes, I looked at that flowing hair; and I compared them with other hands, other eyes, other hair, that I knew of, and with those might be after twenty years of a brutal husband and a stormy life. [...] And I felt absolutely certain that this woman was Estella's mother» (GE: 358).

⁵⁶ Come si è già rimarcato nell'introduzione al romanzo, soprattutto le analisi di stampo psicanalitico e quella di Sadrin 2010 offrono una lettura del personaggio di Pip come novello Edipo, dal momento che il momento d'erranza iniziale sta all'origine del parricidio delle due figure maschili: Joe Gargery prima e Magwitch poi.

primo dei satelliti orbitanti intorno alla storia di Pip: l'universo femminile rappresentato da Estella, Molly e Miss Havisham.

Infine, se è vero come asserisce Boitani che gli stessi espedienti tecnici di cui uno scrittore si serve «per realizzare l'agnizione hanno uno stretto rapporto con la composizione artistica di ogni opera e implicano differenti concezioni gnoseologiche ed epistemologiche, in particolare per quanto riguarda il valore dei segni e del ragionamento»⁵⁷, non è possibile non rinvenire il forte legame che nel testo dickensiano produce l'insistenza dei dispositivi propri dell'ironia, anticipazione sul piano formale di quanto la storia rivelerà poi su quello semantico⁵⁸: un *doppio fondo* della vicenda narrata che solo attraverso il rovesciamento dei presupposti iniziali permette di giungere a una corretta prospettiva sugli eventi.

Un aspetto da mettere in evidenza prima di osservare come la riscrittura riproponga questi *topoi*, è il modo in cui l'"intreccio del riconoscimento" sia perciò strettamente dipendente all'interno dell'ipotesto da altri due macrotemi cui si accennava inizialmente: quello dell'ascesa del protagonista – e della sua liberazione in termini sociali prima che gnoseologici – e quello dell'*investigazione*, inteso come lavoro ermeneutico, di decodifica volto alla ricerca della verità: seppur inconsapevolmente, infatti, i frammenti di verità riportatigli da differenti fonti si trasformano mano a mano per Pip in segni, indizi e prove che faranno di lui il detentore della verità al pari di Jaggers e di Miss Havisham.

IV.1.4 Dall'ipotesto alla riscrittura

Per inoltrarci nell'analisi delle metamorfosi che questi temi subiscono nella transizione dal classico dickensiano all'ipertesto di Noonan, potremmo iniziare con il riprendere le due direttrici cui si è accennato nell'introduzione a questo romanzo:

⁵⁷ Boitani 1999: 15.

⁵⁸ Il doppio fondo che infatti sul piano tematico e strutturale rivelerà la storia di Pip trova la sua anticipazione nell'inattendibilità di questa voce narrante che sin dalle prime pagine evoca la doppiezza prospettica delle sue ricostruzioni tramite l'insistito uso dell'ironia.

quella più strettamente legata al *ridimensionamento semantico* di questi temi e quella invece rivolta alla loro *rifunzionalizzazione* in relazione al genere d'avventura.

Partiremo da questo secondo aspetto in quanto presupposto e premessa indispensabile alla comprensione del primo, dal momento che la questione del mutamento di genere si fa punto di partenza per quello svuotamento semantico che *l'anagnorisis* e *l'investigazione*, intese come strumento di riflessione anche sul piano epistemologico, assumevano all'interno di *Great Expectations*.

Un primo ingrediente fondamentale alla ricontestualizzazione di questi *topoi* è anzitutto un'operazione di «valorizzazione primaria»⁵⁹ sul personaggio di Pip: la scelta del medesimo protagonista, nonché voce narrante, dell'ipotesto non implica in questo caso una piena continuità con quell'identità che il testo di partenza gli aveva conferito. Da questo punto di vista, in quanto continuazione rispetto all'opera dickensiana, la riscrittura di Noonan si avvale, dandola per acquisita, della consapevolezza raggiunta da Pip nel romanzo di partenza: come il lettore sin dappprincipio può constatare, il Pip di Noonan non presenta quasi nessuna traccia dell'ingenuità e insicurezza di quello dickensiano. L'immagine che il lettore può trarre sin da un primo impatto con il nuovo personaggio, è quella di un uomo più sicuro, determinato e impavido rispetto al predecessore, presupposto indispensabile per l'origine delle nuove sfide da affrontare:

This was a different situation and from being detached in my attitude towards the matter, I found myself bringing altogether different emotions to bear on it, and I began to have a curious sense of somehow having been cheated. Not so much by Fate as by woman who was shortly to be my hostess at dinner. With this feeling came a certain suspicion, and I returned to a question that had already risen in my mind: how had the odious Compeyson learnt that my benefactor had gone to England? If that intelligence had been relayed from Sydney to London, his betrayal could well have been someone who stood to gain much should Abel Magwitch be prevented from returning to Australia. (*Magwitch*: 34)

⁵⁹ Genette 1997: 415.

Rispetto all'originale dickensiano, in cui sospetti e interrogativi nascono nella mente di Pip solo verso il finale dell'opera, dopo un lungo percorso nell'errore e nell'illusione, ora la riscrittura di Noonan pone invece i quesiti e i dubbi del protagonista all'origine della nuova storia al fine di fare dell'investigazione il motore di queste nuove avventure. Si domanda infatti come avesse fatto Compeyson a scoprire del viaggio di Magwitch verso l'Inghilterra, chi avesse tradito il suo benefattore. Una prima metamorfosi da evidenziare nel modo in cui la ricerca diviene tema portante con nuove valenze all'interno di questa riscrittura, è perciò il passaggio di Pip da "*detective per caso*" a investigatore consapevole e determinato. Sin dalle prime pagine, infatti, il suo desiderio di scoprire la vera storia di Magwitch, chi fossero i nemici che avevano contribuito alla sua morte e l'intento di rintracciare eventuali altri beni non confiscati dalla Corona, sono obiettivi chiari nelle parole della voce narrante.

A completare il quadro all'origine di questo nuovo percorso di ricerca sono alcuni beni che lo stesso Magwitch aveva consegnato in custodia a Pip durante la permanenza londinese: un mazzo di carte e una Bibbia, i due principali *segni materiali* che daranno origine alla *quête* dell'eroe.

È a cominciare da questi elementi che il tema della lettura e della decodifica, portanti nell'intreccio dickensiano, ritornano in tutta la loro letteralità, appiattiti rispetto alla pregnanza di cui si caricavano nell'ipotesto: il motivo della caccia al tesoro nascosto di cui Pip diviene artefice fa sì che uno dei temi più rilevanti sin dall'apertura del testo dickensiano venga ora declinato in pura ricerca materiale. Il reperimento della vera sede del tesoro nel cimitero in cui Magwitch e Pip si erano incontrati la prima volta, rilevata attraverso l'unione delle lettere evidenziate sulla Bibbia e la combinazione delle carte da gioco di Magwitch, offrirà la testimonianza definitiva di come i motivi della lettura e della decodifica, altrettanto ricorrenti in

questa riscrittura, siano qui ricondotti al mero atto meccanico di riconoscimento e rielaborazione di dati⁶⁰.

L’Australia di metà Ottocento, scenario esotico ideale per l’avventura intrapresa da Pip, unita alle numerose prove che il protagonista dovrà affrontare – quali inseguimenti, rapimenti, attentati e trappole – sono infatti solo alcuni degli ingredienti della *rifunzionalizzazione* di questo filone tematico all’interno di un nuovo genere ben distante da quello dickensiano.

La preponderanza della ricerca in termini materiali non implica tuttavia l’esclusione del motivo portante dell’ipotesto: *l’anagnorisis*. Si potrebbe infatti introdurre la seconda direttrice originata dall’ipertesto di Noonan a partire proprio da una nuova panoramica intorno all’intreccio dell’agnizione su cui *Great Expectations* si fonda.

Una volta escluse le trame secondarie – che la riscrittura sceglie di non riprodurre per seguire esclusivamente l’asse principale – è possibile sintetizzare la vicenda narrata nel testo di partenza in tre momenti cardine: quello dell’incontro con Miss Havisham ed Estella, con il relativo sorgere delle false speranze di Pip, la scoperta della reale identità di Magwitch e lo scioglimento⁶¹.

⁶⁰ Questo il passaggio in cui Pip trascrivendo le lettere cerchiato nella Bibbia sulle carte da gioco e sistemandole come nel solitario che Magwitch era solito praticare, riesce a decifrare il messaggio che il benefattore aveva lasciato per i posteri. Il suo tesoro è nascosto in mezzo alle tombe del cimitero in cui per la prima volta aveva incontrato Pip: «At first the letters made as little sense to me as ever. What it was that prompted me to count the number of letters, I do not know – but I did, and I found that there were fifty-two letters in all. I counted them again. Exactly fifty-two, the same number as in a pack of playing cards from which the Joker has been removed. Abel Magwitch had told Jock Weedon, the hostler, that the secret of the whereabouts of the hidden fortune was somehow contained between the playing cards and the Testament. He had also said: ‘*Patience. All it needs is patience.*’ To what did this refer? The virtue of that name? The card game of that name? Or a combination of the two? And so I began to wonder whether the fifty-two letters might yield something were they to be laid out as Magwitch had done when playing his personal game of Patience. Using cut-up pieces of paper, I made fifty-two small cards. On each I wrote one of the letters in the list, starting with the first circled in the Testament – and again starting with this first letter, I set them out as Magwitch would have done, in four long lines, each with thirteen cards. Lo and behold! Out of that jumble of letters, word began to emerge. [...] As if by magic the words separated themselves out so that I was able to set down a couplet. TEN GRAVES BETWEEN THEM HOLD THE SECRET OF WHENCE CAME THE GOLD» (*Magwitch*: 206-207).

⁶¹ Nello scioglimento, come si è già detto sopra, è incluso anzitutto il riconoscimento di Compeyson come il compagno di Miss Havisham e di Molly come madre di Estella.

A partire da questo schema è possibile notare come sin dal principio l'autore australiano sembri riprodurre un doppio perfetto della storia del suo ipotesto seppur giocando e rimescolando l'ordine delle agnizioni sperimentate da Pip.

Sin dal momento dell'incontro con le due figure corrispettive a Miss Havisham ed Estella, ovverosia Mrs Brewster e Charlotte, la storia di Pip sembra pertanto sovrapporsi a quella dell'originale. Il ragazzo è appena giunto in Australia quando viene invitato nella villa di Mrs Brewster, una delle donne più ricche e più potenti del posto, dove farà la conoscenza di Charlotte, figlia adottiva della donna, nonché figlia illegittima di Magwitch. L'intento di rievocare l'episodio già noto è suggerito dalla stessa voce narrante:

Scents with which I have had strong association possesses the power to send my mind reeling back into the past, and so I was suddenly in Miss Havisham's garden with the young Estella provocatively at my side, as we walked together where the honeysuckle had been left to run wild among the weeds. (Did ever a single day pass without something reminding me of her?) (*Magwitch*: 35)

A confermare il legame che questo episodio intende istituire con il testo di partenza è inoltre una chiara allusione a una delle agnizioni già vissute dal protagonista al termine della narrazione precedente. Pip è giunto al termine della serata quando il pensiero del volto di Charlotte gli fa ripensare a Estella:

[...] at the candlelight settled into a steady luminosity, it spread over Charlotte's features and showed them up in such a way that I became more positive that I had seen them before. Ad this ghost passed again, and again, the only explanation I could grasp was still that I was being reminded of half-caste women seen in Cairo. And then everything was solved for me – although with it came a shock greatly in excess of that of seeing my portrait on the wall in the adjoining salon. It was there plain and unmistakable. In Charlotte I glimpsed Estella – the same high cheek bones, the same eyes, the same lips – and fleetingly the same expressions. For this there could be but one answer: Abel Magwitch had also been Charlotte's father. (*Magwitch*: 40-41)

Specularmente a quell'agnizione per segni naturali che Pip aveva esperito al termine dell'opera dickensiana, da cui aveva avuto origine la deduzione del legame di parentela tra Molly ed Estella, Noonan colloca in apertura all'opera il

riconoscimento dell'identità di Charlotte, presto confermata dai racconti di Mrs Brewster.

A essere riprodotto a partire da questo incontro è anche il triangolo sentimentale oltre che gnoseologico di cui Miss Havisham costituiva l'ago della bilancia: il suo doppio rimane la figlia australiana, Mrs Brewster⁶² appunto, che sin da subito si rivela la detentrica della verità sulla storia di Magwitch, sia per Pip sia per il lettore, indotto a ritrovare nelle attenzioni rivolte a Pip il medesimo fine di manipolazione che Miss Havisham aveva portato avanti per buona parte della vicenda dickensiana:

'Beautiful, ain't she [Charlotte]?' Mrs Brewster said lightly, following the remark with a knowing chuckle.

'Very', I agreed tightly, attempting to conceal the degree of my fascination by limiting what I said in reply, although probably only emphasizing my true feeling all the more by doing so. 'And it's right wot she said about biddin' goodnight to yer portrait⁶³. Specially after it wos first left in my safe-keeping' by Magwitch. You wos 'er Prince 'Andsome, you wos.'

Already I was being tormented all over again, on the one hand being drawn on by knowledge of Charlotte's girlish infatuation, yet in the midst of this being cautioned to hold back by that air of inaccessibility, which Estella had so often made plain to me, and which I had now detected in Charlotte's attitude towards me. (*Magwitch*: 44)

L'intreccio del riconoscimento, messo in moto dal primo incontro con Mrs Brewster e Charlotte, ricalca da questo momento i contorni del suo modello: al pari di quanto avveniva nell'ipotesto, dove alla base del percorso di Pip si trovava quel paralogismo attraverso cui anche il lettore era indotto a cadere in errore insieme alla voce narrante, così anche nella riscrittura, all'origine della *quête* di Pip si colloca un ragionamento errato. A risultare notevole sarà la funzione dell'ipotesto in questo processo.

⁶² Figlia illegittima di Miss Havisham in quanto nata dalla relazione con Compeyson.

⁶³ Il ritratto cui si riferisce Mrs Brewster è quello di Pip che Magwitch si era fatto mandare da Jaggers e a cui Charlotte ha poco prima affermato di aver sempre dato la buonanotte prima di andare a dormire.

Noonan, infatti, avvalendosi della complicità di quanto il protagonista e i lettori già conoscono per mezzo della narrazione dickensiana, se ne serve per spingerli verso quel *paralogismos tou theatrou* con cui l'ipotesto aveva adescato nella trappola di una visione distorta i lettori e il protagonista della vicenda. Il principale strumento su cui la riscrittura di Noonan si impernia in questo meccanismo è il gioco di doppi che crea tra i personaggi di Miss Havisham e Mrs Brewster, e di Estella con Charlotte. Vedremo infatti come Noonan si serva di una serie di corrispondenze per rovesciare successivamente di segno la funzione di queste figure femminili⁶⁴.

Come il passo poc'anzi citato ci illustra, le tecniche che Mrs Brewster mette in atto sin da questi primi incontri con Pip intendono alludere a quelli adoperati da Miss Havisham ai fini di manipolare il ragazzo e portare avanti la propria vendetta: l'insistenza sul fascino di Charlotte e sull'infatuazione della ragazza per Pip sin dalla prima vista del suo ritratto, rinviano infatti inevitabilmente per il lettore dickensiano, e nelle riflessioni dello stesso protagonista, a un insieme di tentativi di controllo su di lui, probabilmente ai fini di limitare le sue possibilità di raggiungere il tesoro del suo benefattore.

La costruzione del doppio è finalizzato a fare di questa donna l'apparente detentrica del sapere che Miss Havisham incarnava nell'originale dickensiano: sarà soprattutto alla luce della lezione dell'ipotesto che Pip, al termine del dialogo con lei, giungerà alla conclusione di come Mrs Brewster gli abbia riferito solo una minima parte della verità sulla storia di Magwitch:

⁶⁴ Si tenga presente, in merito all'utilizzo dei doppi di cui questa riscrittura si serve costantemente, come – trattandosi di sdoppiamenti rinvenibili esclusivamente nella relazione intertestuale tra la riscrittura e GE – non sia possibile inquadrare pienamente la funzione di queste figure all'interno delle categorie che gli studi sul tema hanno prodotto, dal momento che esse solitamente si fondano sulla coesistenza di doppi all'interno del medesimo testo. Tuttavia, in riferimento a uno dei più vasti studi sull'argomento prodotti negli ultimi anni, quello di Fusillo 1998, possiamo asserire come la forza del gioco di sdoppiamenti prodotta da Noonan stia nel fatto che i personaggi che in apparenza risultano «speculari» (Ivi: 13) a quelli dickensiani, si riveleranno in realtà opposti a essi con il procedere della riscrittura. Saranno queste false corrispondenze a creare attraverso la scoperta della reale relazione con i personaggi dickensiani l'*anagnorisis* in cui culmina la ricerca di Pip. Mrs Brewster, apparente corrispettivo di Miss Havisham, si dichiarerà, al contrario, all'oscuro delle trame ordite dalla figlia, e Charlotte, apparente vittima della matrigna, si dimostrerà essere il vero detentore della verità sulla morte di Magwitch.

Had I, in less than twenty-four hours since landing in the colony, heard all that I had travelled so far to discover? Mrs Brewster had certainly given me a great deal to think about – especially when I considered how much had been done in the interest of my career as a gentleman – but she had told me considerably less than everything. In a way she had but erected a facade to account for Abel Magwitch's fifteen years here, a facade which I had to get behind if I were to discover the truth – however disturbing that might turn out to be. (*Magwitch*: 50)

Il ricorrere del tema del doppio in questa prima parte dell'opera è complice maggioritario della trappola in cui il lettore sta per essere attirato: ogni dettaglio è volto a suggerire come la storia si stia ripetendo⁶⁵, ma prima di comprendere che la vera specularità che si sta realizzando si colloca esclusivamente sul piano macrostrutturale tra le due opere, il lettore è indotto dall'errore di Pip e dal costante sdoppiamento della storia ad attribuire a quei personaggi i medesimi ruoli che svolgevano nella precedente vicenda.

Anche il paralogismo della riscrittura di Noonan implica perciò un *doppio fondo* dal momento che l'allusione all'intertesto dickensiano si fa strumento indispensabile per la sua realizzazione: l'ambiguità semantica che la prima metà dell'opera crea fa pertanto leva sulla memoria del testo dickensiano, che continuamente riemerge tra le righe dell'ipertesto.

Da questo momento in poi Pip cadrà nella medesima rete in cui si era trovato nell'opera di partenza, a causa della cattiva interpretazione dei *segni* che la situazione circostante sta creando: vede in Mrs Brewster la mente del boicottaggio delle sue

⁶⁵ Si pensi alla riproduzione del ritratto che Pip aveva fatto bruciare e che ritrova nella sua copia identica a casa di Mrs Brewster, o all'allusione, di cui si è già detto, all'episodio dell'agnizione del legame tra Molly ed Estella, o alla somiglianza di Miss Havisham e Mrs Brewster. Un altro esempio è anche il momento dell'apparizione di Cannibal Jack, chiaro doppio di Compeyson non solo per la sua funzione di acerrimo nemico di Magwitch e suo persecutore, per quel richiamo al cannibalismo che già nelle prime pagine di GE Pip era stato indotto ad attribuire a Compeyson dalle parole di Magwitch (cfr. GE: 26: «Now, I ain't alone, as you may think I am. There's a young man hid with me, in comparison with which young man I am an Angel. [...] That young man has a secret way pecooliar to himself, of getting at a boy, and at his heart, and at his liver»). Un'evidente ripresa dell'ipotesto si ha inoltre al momento del viaggio verso l'Australia: anche qui Pip, come nell'*incipit* dickensiano, si mostra compassionevole verso un evaso e dopo averlo aiutato a salire sulla sua nave, Pip come in GE vede fallire il tentativo di nascondere e di salvarlo dalla sua condanna.

ricerche, mentre il fascino di Charlotte lo induce a vedere in lei una vittima della madre adottiva.

A offrire conferma di come una nuova trappola si stia generando intorno a Pip, è il sorgere delle medesime speranze sentimentali di cui nell'originale era stata oggetto Estella: il parallelismo viene portato avanti, e con esso lo sdoppiamento della storia, al punto da veder nascere in Pip il pensiero di poter coronare con Charlotte quel desiderio che con Estella gli era stato negato.

I was acutely aware now that I was alone with her for the first time. Something of my feelings must have conveyed themselves to her, since she began to act as if I was not there [...]. In doing this, little did she realize that she was acting exactly in the way I had experienced with the one person to whom I had given my heart completely and without reservation whatsoever: Estella, who had been part of my very existence, part of myself. I had lost her, and my heart had been cruelly wounded, yet the rough common romantic boy still apparently dwelt in me and I began to wonder whether, by coming to New South Wales, I was to find someone who would fill that gap so long vacant in my life. (*Magwitch*: 106)⁶⁶

La fallacia del ragionamento di Pip si traduce ben presto in *erranza* anche in termini spaziali: alla ricerca dei reali responsabili della trappola tesa al suo benefattore, Pip si spinge nel cuore della terra australiana, verso le tenute di Emma Rushmore che, come Lucy Brewster, ha acquistato buona parte delle terre confiscate a Magwitch.

Una conferma di questo ripetersi dell'errore che già l'ipotesto illustrava, è dato dal fatto che il culmine del sentimento di Pip per Charlotte corrisponde con il raggiungimento della convinzione di aver trovato in Emma Rushmore la reale informatrice di Compeyson: il ragionamento di Pip fallisce ancora una volta fuorviato dal potenziale movente per la donna. Magwitch è stato uno dei maggiori

⁶⁶ A confermare come la storia si stia ripetendo è il fatto che Pip vada avanti in questo suo desiderio di stare con Estella anche dopo essere stato messo in guardia sia da Jagger, al loro incontro in Australia, sia da Emma Rushmore, una comune conoscente di Magwitch e Mrs Brewster (cfr. *Magwitch*: 170: «In accepting the invitation, I was largely motivated by the desire to see Charlotte again – for, despite the veiled warnings issued to me by Mr Jagger and by Emma Rushmore, I still clung to the romantic fancy that I could have found someone who might fill the void of emptiness that I carried with me ever since Estella had rejected me. After all, *half of her was Estella*»).

creditori di suo marito, Edward Rushmore che, vessato dai debiti, è stato dapprima perseguitato e poi ridotto all'invalidità dai dipendenti di Magwitch. A rendere apparentemente più chiara e inconfutabile la ricostruzione dei fatti per Pip, sembra essere in particolare l'ultima testimonianza riportata da Emma:

He [Magwitch] boasted to me how he had amassed more than enough for you to live as a gentleman for the rest of your life. Furthermore, he had another fortune secreted away, should the first ever run out. He asked me if he could bid goodbye to Edward – alone, if he might, since he had something special he wanted to say to my husband. I suspected nothing. On the contrary, I had visions of Magwitch saying something, as a farewell gesture, that might heal the wounds of their dealings with each other. Yet when Magwitch came back to me, he stunned me by telling me that he had not only boasted to Edward about his “hidden” fortune, but had actually told him what it was and where it could be found – knowing that my poor darling had no way of ever passing on such information to any other living person. It was a horrendous thing to have done – and I told Magwitch so. Rarely have I ever completely lost my temper, but this was such an occasion. I ordered him from my house and wished him the very worst that Fate might ordain for him. (*Magwitch*: 113-114)

L'umiliazione riservata al marito e quella finale dichiarazione di aver «wished him the very worst that Fate might order for him» fanno giungere Pip alla conclusione di non aver bisogno di andare oltre con le sue ricerche per comprendere chi fosse il reale complice di Compeyson⁶⁷.

L'episodio presso i Rushmore è anche quello che tuttavia inizia a insinuare un dubbio crescente intorno al vero ruolo di Charlotte nella vicenda. All'atteggiamento della donna, sempre più ambiguo nel corso del viaggio, si aggiunge un nuovo dato: la carrozza su cui hanno viaggiato lui e la ragazza è stata infatti obbiettivo di un attentato probabilmente finalizzato a sottrarre a Pip i beni di Magwitch, ma nella notte, la stessa che anche Charlotte ha trascorso fuori, gli attentatori sono stati liberati.

⁶⁷ Cfr. *Magwitch*: 114: «I need go no further than this estate to solve the mystery of who had sent word ahead to England to inform Magwitch's sworn enemy Compeyson that *his* sworn enemy was on the way back from New South Wales. Emma Rushmore would have had every justification».

Un primo segnale di come i parallelismi rispetto alle corrispettive figure dello schema agenziale d'origine si stiano rovesciando di segno, e di come la loro funzione risulti essere speculare rispetto a quella dell'ipotesto, lo offre l'entrata in scena di Jaggers, divenuto guardiano nella tenuta di Emma Rushmore. Come lui spiegherà, con un procedimento retorico familiare al lettore dell'opera dickensiana, un completo rovesciamento della sua sorte, non a caso parallelo a ciò che lo stesso Magwitch aveva esperito, ha determinato la sua condanna alla deportazione.

'Put it to you this way, Pip. Did not once dine with a certain attorney at law at his house and meet his housekeeper, a woman of wild Gipsy blood, whom he had sheltered, and whose violent nature he had the power to keep under his control?' [...]

'Put it to you that after many years of abiding by the terms under which the lawyer had stood for her – that she would abandon all claim upon her child – she suddenly decided that she must find the daughter from whom she had so long been parted. Put it to you that the lawyer refused. Put it to you that the woman became so violent that she attacked the lawyer with hatchet. [...] Put it to you that in his protection of himself the lawyer had delivered a blow which not only subdued his attacker but broke a blood vessel in her head. Put it to you that the woman died, the lawyer was arrested, charged and sent for a trial. [...] Put it to you that the lawyer found himself subjected to their long-felt desires to revenge themselves for the defeats he had caused them; and that what might have been a case of manslaughter, for which there were clear grounds, remained that of murder, for which the sentence of life was imposed. Need I put more to you, Pip? (*Magwitch*: 140)

Il rovesciamento rispetto alle funzioni dei personaggi dell'ipotesto che si sta compiendo sul piano strutturale va di pari passo con l'acuirsi dei segnali della relazione tra Charlotte e gli attentatori che qualche notte prima avevano assalito la loro carrozza.

Prima di illustrare tuttavia i mezzi attraverso cui giunge a compimento l'agnizione del colpevole, è necessario, per comprendere appieno la relazione che la riscrittura instaura con il testo di partenza, fare cenno alle ipotesi formulate da Boitani in merito alle tre differenti modalità con cui le riscritture si possono relazionare all'intreccio del riconoscimento dell'ipotesto: secondo il critico infatti «la prima consiste nell'eliminare del tutto il «ragionamento»; la seconda nel rendere il

riconoscimento insignificante; la terza, infine, nel ricorrere a un procedimento complesso, per cui si analizza il problema senza risolverlo»⁶⁸.

Vedremo come tra le tre soluzioni l'opera di Noonan sia ascrivibile alla seconda tipologia di riscritture dal momento che, pur rifacendosi a quell'intreccio dell'agnizione dell'ipotesto, lo svuota del significato che possedeva in origine per conferirgli una nuova funzione. L'acme raggiunta con l'identificazione del vero responsabile del tradimento di Magwitch, da cui si avvia lo scioglimento della riscrittura, infatti non ha più nulla della carica patetica caratterizzante l'originale non solo perché all'agnizione per peripezia si sostituirà la confessione di Charlotte, ma anche perché, se ci si attiene alle ipotesi di Boitani, il momento dell'agnizione coincide con uno spostamento del *focus* dall'oggetto dell'investigazione alle responsabilità dello stesso investigatore⁶⁹:

'It was before "The Mansion" was built, when we lived at Mama's establishment. She beseeched Uncle Abel not to go; she said that if he left he would be deserting his own child for another. Me for you. He was violently angry at this – and denied that I was his daughter. He chose to risk all for a glimpse of his make-believe son. So when Tolchard called on Mama to try to find out where Uncle Abel had gone, and received nothing from her – I slipped outside into the street. And when he came out, I told him that Uncle Magwitch had not gone into the interior, but on to a ship for England. Tolchard said that he'd have the information on a fast wool ship leaving for England every night – and with luck it would arrive before the ship on which Uncle Abel had sailed.'
(*Magwitch*: 185-186)

⁶⁸ Boitani 1999: 37. La proposta di Boitani parte dalla premessa che già l'ipotesto da lui considerato, *l'Eletra*, possedesse un'agnizione per ragionamento con cui le varie riscritture si sono nel tempo confrontate mentre il nostro percorso prende le mosse dall'idea che esista un intreccio dell'agnizione che la riscrittura riproduce riducendolo a puro scheletro attraverso la rifunzionalizzazione generica che qui subisce, con l'effetto di annullarne le implicazioni più profonde presenti nell'ipotesto e di raggiungere la sua acme ermeneutica nella ricostruzione della figura di Magwitch attraverso l'aggiunta di nuovi tasselli tratti dal passato di questo personaggio.

⁶⁹ Cfr. *Magwitch*: 188: «After admitting to myself that much of the blame for her distress was mine, as I sat on a garden seat under the trumpeting elephant, I began to shift that blame further into the past to when I had acceded to Abel Magwitch's threat and brought him food and an iron file [...] Had I not gone there on that bleak, wind-swept afternoon, it would never have come to pass that I should be here now».

Dopo essere stata data in adozione dal vero padre, che ha preferito rinnegare il loro legame – in quanto testimonianza dell'unione con un'aborigena – al fine di difendere la propria origine inglese di cui quel figlio putativo si faceva emblema, Charlotte dichiara il vero movente della propria vendetta: punire il padre e negargli quell'agognato momento di ricongiungimento con il figlio putativo in Inghilterra. Se ci si sofferma sulle parole di Charlotte il vero effetto che perciò questo riconoscimento mira a ottenere all'interno della riscrittura è un rovesciamento della prospettiva sul rapporto tra Pip e il padre putativo mostrato ora dal punto di vista della ragazza australiana⁷⁰.

La ricerca di Pip, che fino a questo momento sul piano della lettura euristica mirava a un duplice obiettivo – la scoperta dei veri responsabili della morte di Magwitch e il ritrovamento della fortuna nascosta – mostra così a livello ermeneutico una finalità che coinvolge il piano intertestuale dell'opera. Il continuo percorso a ritroso, volto alla costante rievocazione dell'originale dickensiano, assume qui una nuova valenza in termini di rilettura e di risemantizzazione che si spinge fino a ribaltare la prospettiva intorno ad uno degli episodi cruciali dell'opera: il ritorno in Inghilterra di Magwitch. Come avverrà anche attraverso la riscrittura di Carey, visto dall'Australia il rapporto filiale tra Pip e Magwitch potrà essere letto solo come rifiuto del proprio legame con la colonia e con la seconda vita che lì il condannato avrebbe potuto realizzare: il rifiuto di una figlia concepita in quella terra mira a caricare di un nuovo significato il legame con Pip, che diviene simbolo del desiderio di ricongiungersi alla propria patria⁷¹.

⁷⁰ Un filo conduttore che lega le due riscritture australiane è il modo in cui la ripresa della vita agli antipodi di Magwitch corrisponda a un ribaltamento della visione della vicenda narrata da Dickens: in questo caso la dicotomia spaziale della storia originale si fa espressione anche della sua duplice lettura.

⁷¹ In questo percorso di continua rilettura del testo di partenza si inserisce anche l'incontro con Jagers, che ottiene l'effetto di transmotivare le reali ragioni che hanno spinto Magwitch a cercare di fare di Pip un gentiluomo (cfr. *Magwitch*: 146: «"If that is what you believe, Pip, I fear you are wrong. Magwitch may have appeared to do much for you, but nothing – I repeat nothing – was done for you alone.[...] Behind all was his desire for revenge. Revenge for the way he was given a larger sentence than Compeyson for the same crimes, including that of putting stolen notes in circulation, because he lacked Compeyson's education, social graces and circle of friends. Revenge for the way the colonial

A conferma di come l'investigazione di Pip nel passato di Magwitch si tramuti in realtà in semplice pretesto per una rilettura dell'identità e della storia del benefattore, è anche la scelta di Pip di abbandonare, una volta scoperto il vero complice di Compeyson, il secondo obiettivo da cui aveva preso avvio la sua avventura: la ricerca del tesoro di Magwitch⁷².

IV.1.5 L'ultima agnizione: l'identità di Magwitch

Alla luce di quanto osservato fin qui possiamo asserire come il tema della ricerca di cui ci siamo serviti nell'analisi di questa riscrittura ci abbia condotto ad almeno tre differenti declinazioni del suo significato all'interno dell'opera: l'utilizzo del tema della ricerca, infatti, oltre a includere e giustificare le due *quête* del protagonista alla scoperta dei reali responsabili della morte del padre putativo e del suo tesoro nascosto, si rivela essere finalizzato – attraverso un lavoro di ricomposizione dei numerosi frammenti sparsi tra le trame di quest'avventura – anche a una ricerca a ritroso nell'ipotesto, il cui oggetto divengono, come il titolo della riscrittura preannunciava, la vera storia e la vera identità del condannato.

In questo gioco di doppi e di metamorfosi cui l'opera di Noonan ha dato vita, non è un caso che la figura che si fa portatrice di una certa continuità rispetto all'ipotesto sia proprio quella di Magwitch, intorno al quale le tessere della narrazione dickensiana si mescolano a quelle raccolte nel corso della nuova ricerca di Pip⁷³.

gentry still treated him as their inferior, even when he had accumulated great wealth. In short, revenge against the society which had discriminated against him'»).

⁷² Cfr. *Magwitch*: 193: «I had decided that my pilgrimage to the scene of my former benefactor's labours had continued long enough, and I was back on the other side of the world». Successivamente al dialogo con Charlotte, Pip decide pertanto di lasciare l'Australia per tornare in Egitto e infine in Inghilterra e sarà solo un anno dopo che, fortuitamente, ritrovandosi tra le mani la Bibbia e le carte da gioco di Magwitch, giungerà a decifrare l'enigma che essi celano.

⁷³ I frammenti con cui gioca la narrazione di Noonan sono apertamente rivelati dalla scelta stessa della loro citazione in corsivo sin dalle prime pagine della riscrittura (cfr. *Magwitch*: 12-13: «The fragments amounted to very little when all put together. On that night he climbed the stairs to my chambers in the Temple (which I was soon to feel were *his* chambers), he told me that he had been '*a sheep-farmer, stock-breeder, other trades besides, away in the new world.*' 'I have done wonderful well,' he told

La storia e il ritratto del forzato emergono pertanto non solo attraverso le testimonianze dirette delle conoscenze entrate in contatto con lui nel corso dell'esperienza australiana, ma anche attraverso ciò che Pip ci narra di quanto esperito in prima persona durante la sua permanenza nella colonia.

Come si è accennato in riferimento alla confessione di Charlotte, se uno degli effetti principali cui questa riscrittura mira è rileggere da una prospettiva rovesciata le conseguenze della gratitudine di Magwitch nei confronti di Pip, la ricostruzione della sua immagine che qui si cercherà di illustrare è volta a mostrare come la riscrittura non solo porti alle estreme conseguenze la dicotomia del personaggio del condannato che già il testo di partenza lasciava trasparire dalle poche informazioni sull'uomo, ma soprattutto a rivelare l'altra faccia della scelta di fare di Pip un gentiluomo, il sangue versato per accumulare ricchezze destinate a lui, le vittime celate dietro la magnanimità che il protagonista dickensiano aveva conosciuto.

L'intera narrazione di Pip sembra pertanto finalizzata a gettare nuova luce sulle azioni del benefattore, a mostrare un nuovo percorso di presa di coscienza con il farsi della narrazione e con il susseguirsi delle testimonianze su di lui: rispetto all'immagine di Magwitch idealizzata – di eroe disposto al sacrificio della vita per un legame divenuto ossessivo nei suoi confronti⁷⁴ – si farà pian piano strada un ritratto che assume nuovi contorni e sfumature sempre più cruente attraverso l'immagine offerta dalle persone entrate in contatto con lui in Australia.

Un primo segnale di quest'intento di rilettura del personaggio realizzato dall'ipotesto giunge sin dalle prime pagine del romanzo di Noonan, quando Pip percorre a ritroso quel viaggio sull'oceano che Magwitch aveva affrontato per

me. [...] He said that he had been 'a hired-out shepherd in a solitary hut' and that 'from that there hut and that there hiring-out, I got money left me by master (which died, and had been the same as me), and got my liberty and went for myself.' What I did have, however, was a list for the extent of his fortune. My benefactor had supplied this while in prison after his recapture following his betrayal by the loathsome Compeyson»).

⁷⁴ A offrirci questa lettura del legame del padre putativo per lui è anche lo stesso Pip quando nelle prime pagine del libro afferma: «[...] he allowed himself to become so obsessed with the desire to see with his own eyes this creation of his that he had risked not only the loss of all, to the very last coin and the very last handful of Antipodean earth, but also his life on the gallows by returning to England» (*Magwitch*: 13).

rivederlo. Alla descrizione della condizione in cui avvenivano le traversate dell'oceano, non è possibile per il lettore di *Great Expectations* non ripensare a come Magwitch avesse fronteggiato un duplice rischio dal momento che prima ancora di fare i conti con la legge britannica e con la condanna pendente su di lui, si era avventurato in un viaggio con poche possibilità di arrivare in Inghilterra⁷⁵:

The usual outbound route for convict transports was eastward across the southern Indian Ocean from the Cape of Good Hope; but the ship in whose company we sailed had been diverted north to Bombay to pick up hundred felons landed there after having been rescued from their original transport when it had foundered. [...] Over three hundred mortal beings, in the proportion of four men to one woman, were confined like caged animals and remained so in conditions which grew increasingly intolerable, with only stifling, fetid air to breathe, even at midnight. [...] Sometimes alone, sometimes in chorus, human voices would cry and moan. We were at times close enough to hear the whistle of the lash and the sound of leather thongs biting into human flesh. The horror that emanated from the hideous craft became physically nauseating as the odours and stench from human bodies in close and foul contact spread their evil tendrils across to where we lay. Thus, by day and by night, the presence of this dread vessel served to remind me of something of the hardship that Abel Magwitch had been obliged to endure on his enforced journey to the new world. (*Magwitch*: 15)⁷⁶

L'iniziale immagine eroica del condannato inizia ad assumere nuove sfumature sin dalla prima testimonianza della persona che più in assoluto ha avuto saggio di quella dicotomia che animava la figura di Magwitch, ovverosia Mrs Brewster, che nel primo dialogo con Pip prospetta uno spiraglio sulla storia dell'arrivo dell'uomo nella colonia, sul suo forte senso di cooperazione con gli altri condannati⁷⁷, e offre

⁷⁵ Cfr. Jeremy Bentham, "Of Transportation", Rosenberg 1999: 602: «these floating prisons [...] have to traverse half the surface of the globe, with daily accumulating causes of destruction within them, before the diseased and dying can be separated from those who, having escaping infection, will have to drag out a debilitated existence in a state of bondage and exile».

⁷⁶ Il viaggio di Pip si fa pretesto per ripercorrere, anche se solo parzialmente, il viaggio che Magwitch ha affrontato dall'Australia verso l'Inghilterra. I riferimenti continuano fino al termine dell'episodio quando, arrivato al porto australiano, afferma: «I [...] was set to wondering how those tortured souls on the convict transport would have felt towards it, battered below – as my benefactor and his companions had been – and obliged to try to picture the appearance of their landfall on the evidence of what they could only smell and hear» (*Magwitch*: 21).

⁷⁷ Cfr. *Magwitch*: 46-47: «It would 'ave been worse for me, much, much worse, but for Magwitch, 'she resumed,' 'ad a soft spot for me. Took me under 'is wing, so ter speak, an' saw I wosn't molested

un'anticipazione sulle modalità in cui Magwitch si sarebbe guadagnato l'inimicizia di buona parte di loro:

'If Magwitch tole me once, he tole me a 'undred times as 'ow 'e could never get you out of 'is mind. That time when you two first met up, 'e was low, a desperate man, very, very low. An 'unted animal, without a friend in the 'ole world, in dire need of 'uman kindness. An' it were you wot provided that, Mr Pirrip, young an' all as yer wos. You it were wot stood by 'im. You it were wot never failed 'im. An' let me tell you sumpin – it was on 'is conscience as 'ow 'e threatened yer. It tore at 'is 'eart to 'ave t'do it to you. [...] It could never be said of Magwitch that 'e 'ad an 'eart of gold. Though 'e could be a good friend – as you an' me both know. Oh, yes indeed. But the 'e could also be a terrible enemy – an' there's many around about these parts as can vouch fer that. (*Magwitch*: 46)

A gettare nuova luce sul significato delle parole di Mrs Brewster sono i tasselli aggiunti da altre due personalità che dimostrano la determinazione di Magwitch nell'andare fino in fondo nel suo desiderio di affermazione: Jock Weedin, un collega dei tempi del lavoro come allevatore di pecore, e l'avvocato Jaggers.

La funzione della testimonianza di Weedin, tuttavia, si fa ben più profonda della semplice aggiunta di nuove spiegazioni al comportamento del condannato: il ruolo di questa figura è quello di *motivare* la complessità del ritratto che di Magwitch sta emergendo, attraverso una narrazione carica di parallelismi con l'ipotesto dickensiano. Weedin racconta, infatti, la storia delle grandi speranze di Magwitch, presto tradite, i suoi sforzi di acquisizione di un nuovo *status* attraverso il sacrificio, l'istruzione, per concludere con la vendetta messa in atto al momento della scoperta del mancato compenso per il lavoro svolto.

[...] he began referring to the fact that Abel Magwitch could both read and write while so many others, including the hostler himself and their Master, possessed neither of these accomplishments. [...] Thanks to what Magwitch gleaned from them about the heights and levels to which the flood water had reached in the past – often in the past of their legend, too – our Master had been fortunate to suffer very few losses when the neighbouring river broke its banks.

– 'cept when it suited 'im. The lines of her face sharpened. 'While I 'ave allus been deeply grateful to 'im for what 'e 'ad me spared from on that voyage, I'm not so sure as 'ow I've ever forgiven 'im for 'anding me over to the ship's officier just so's 'e could protect the one real lady that wos wif us».

Magwitch had seen to it that all the sheep were herded on the high ground. But the Master remained ungrateful, and he riled Magwitch by boasting how he had prospered, saying he must make arrangements so that, if anything happened to him, his good fortune would be shared by his wife and his children who were still in England. Although until now he had never spoke of them without a mention of how pleased he were to be shed of them. He provided the sheet of paper, the jar of ink and the pen for Magwitch, who he instructed to write down the contents of his last will and testament. Which Magwitch did, and which I saw him doing, because our Master called me in to be present while it was done. [...] But what Magwitch wrote and read out was not what our Master told him to write. [...] Magwitch was bequeathing them to hisself. (*Magwitch*: 101)

Anche la testimonianza dell'avvocato Jaggers sarà volta a *transmotivare* le azioni compiute da Magwitch nel corso della sua permanenza australiana: se le esperienze di cui riferisce Weedin costituiscono un primo accenno al modo in cui anche la classe dirigente australiana, specularmente a quella inglese, fosse responsabile di numerose ingiustizie verso il forzato, Jaggers confermerà a Pip come all'origine dell'agire di Magwitch non si celasse semplicemente il suo amore paterno, quanto un desiderio di rivalsa:

'If that is what you believe, Pip, I fear you are wrong. Magwitch may have appeared to do much for you, but nothing – I repeat, nothing – was done for you alone. [...] Behind all was his desire for revenge. Revenge for the way he was given a larger sentence than Compeyson for the same crimes, including that of putting stolen notes in circulation, because he lacked Compeyson's education, social graces and circle of friends. Revenge for the way the colonial gentry still treated him as their inferior, even when he had accumulated great wealth. In short, revenge against the society which has discriminated against him.' (*Magwitch*: 146)

Il nuovo ritratto che prende forma agli occhi di Pip rispetto a quell'immagine di un «veritable archangel»⁷⁸ con cui l'aveva lasciato Magwitch nelle ultime pagine della narrazione dickensiana, sembra riportare il suo benefattore più vicino a quell'«haunted monster»⁷⁹ che dapprincipio egli rappresentava:

⁷⁸ *Magwitch*: 10.

⁷⁹ *Ibidem*.

The discoveries about my late benefactor which the inland trip had yielded had left me deeply shocked. The outright murder of one man and the brutal treatment of another, acts perpetrated in the cause of making me a gentleman, also made me an accessory. No doubt it was an attempt to divest myself of this sense of shared guilt that I took refuge in the feeling that I had been a victim of Abel Magwitch's machinations rather than a beneficiary. (*Magwitch*: 167)

Come queste parole dimostrano, nel gioco di parallelismi che la riscrittura ripropone rispetto al testo di partenza, i capitoli centrali⁸⁰ rappresentano ancora una volta il momento di *ritorno* per Pip sui medesimi errori commessi nell'ipotesto, di misconoscimento della figura del padre e di presa delle distanze, mentre l'epilogo si rivela ancora una volta il momento di presa di coscienza del reale valore delle azioni compiute dal padre putativo per lui:

It was true that I had built up an increasing repugnance to Abel Magwitch the deeper I had delved; but now that I was at a distance from the scene of his labours, I was able to see everything in perspective. Had he not countered like with like, brutality with brutality? And even if, as Mr Jaggers had so confidently argued, his main motive was to avenge himself on those who had discriminated against him, he still labored to fulfill a wildly romantic dream. [...] I recall now what I had said in my earlier narrative when relating how I had been at my benefactor's bedside: my repugnance to him had all melted away, and the haunted wounded shackled creature who held my hand in his, I only saw as a man who had felt affectionately, gratefully and generously towards me with great constancy through a series of years. I can but say all that again. (*Magwitch*: 204; 205)

L'ultima agnizione cui il lavoro di ricerca di Pip e, in parallelo, di rilettura della propria vicenda è pervenuto, è la *vera* identità del benefattore. A confermare come la continuazione di Noonan intendesse limitarsi a una rilettura della vicenda del forzato, senza spingersi a una confutazione della narrazione dickensiana o a veri e propri intenti polemici, cui mirerà invece l'opera di Carey, lo dimostra il fatto che l'epilogo intenda riconfermare quanto l'ipotesto poneva in chiusura al rapporto tra Pip e il suo benefattore, senza spingersi oltre il semplice accenno alle ulteriori implicazioni che la vicenda del forzato richiama sul piano sociale.

⁸⁰ Dal XV al XXI capitolo.

Quel meccanismo di semplice *immissione testuale* messo in atto dalla narrazione di Noonan trova perfetta rappresentazione nella scelta della scena conclusiva. Al suo ritorno in Inghilterra, come si è già riportato, Pip ha sposato Estella dopo l'incontro a Satis House ed è con lei che, nello scenario di Piccadilly Circus incontra Charlotte con il compagno Spikey Simmins, dal quale scopre la verità sul tesoro di Magwitch:

Estella and Charlotte so enjoyed each other's company that they kept Spikey and me waiting for ten minutes at the side of that crowded Piccadilly pavement. [...] The two ladies also parted on friendly terms, but with no inkling of who her father was, and I had decided against ever revealing this to her. Consequently, I would not be divulging who Charlotte. (*Magwitch*: 220)

L'immagine delle due sorellastre ricongiunte che, come la voce narrante sottolinea, non sanno nulla l'una dell'altra, se da un lato si fa emblema del gioco di sdoppiamento, scomposizione e mescolamento di figure, *topoi* e schemi narrativi da cui il romanzo di Noonan ha avuto origine, al contempo rimanda a quel processo di *immissione testuale* su cui questa riscrittura si basa. L'ipertesto pertanto si inserisce nella storia dell'originale come una sezione estranea incapace di *alterarne* l'intreccio, come dimostra l'estraneità di Estella alla storia parallela che Noonan ha narrato, quella di Charlotte.

A dare conferma di come la narrazione della riscrittura stia proseguendo nella direzione intrapresa da Dickens nel suo finale, è pertanto l'epilogo che, pur rappresentando in termini cronologici, una post-istoria del testo di partenza, mantiene quella continuità, riprendendo le fila da una delle ultime scene che vedevano protagonista Pip: lui che raggiunge Joe e Bidy e si reca ancora una volta al cimitero con i loro due figli, suggerendo come la parentesi australiana si relazioni al suo "presente", così come Dickens l'aveva narrato, come un pallido ricordo.

IV.2 LACUNE E PLOT REPRESSI: ESTELLA E JACK MAGGS

IV.2.1 Due modelli di analisi freudiana: Francesco Orlando e Peter Brooks

La scelta di un approccio freudiano per l'analisi delle continuazioni prodotte da Peter Carey e Alanna Knight proviene indubbiamente dall'insieme di spunti forniti dalla lettura di *Great Expectations* elaborata da Peter Brooks⁸¹. Due fattori di base hanno reso estendibile la sua prospettiva analitica proprio a *Estella* e a *Jack Maggs*: la prima è la scelta del genere letterario di riferimento di queste due riscritture. Uno degli effetti raggiunti da queste *espansioni* è, infatti, quello di illustrare il percorso di formazione del personaggio femminile o del forzato attraverso numerosi punti di contatto con quello del protagonista dickensiano. In secondo luogo, il modo in cui queste riscritture scelgono di giocare con le differenti forme di linguaggio comunicante e non comunicante⁸², che a breve tratteremo, ha costituito un ulteriore stimolo all'estensione dell'approccio freudiano alla lettura di questi intrecci.

Se si indagano i modi in cui le tecniche interpretative proprie della psicoanalisi sono state applicate al testo letterario, un punto di partenza irrinunciabile per la sfida lanciata dalla psicoanalisi alla teoria della letteratura è rinvenibile nell'affermazione di Freud che nella *Gradiva*⁸³ osservava una solidarietà di fonti e di oggetti di studio tra psicoanalisi e letteratura ma una diversità di metodi⁸⁴.

Tuttavia, rispetto al primo utilizzo del testo poetico da lui proposto e adoperato, un approccio di tipo «letteralista e riduzionista [che] considera l'opera

⁸¹ All'articolo "Repetition, Repression and Return: The Plotting of *Great Expectations*", tratto dal saggio *Reading for the Plot*, si è già accennato nel capitolo introduttivo.

⁸² A offrirne un esempio è il fatto che una delle pratiche messe in atto dal romanzo di Carey per far emergere il passato del protagonista sia quella del mesmerismo o la scelta di Alanna Knight di rendere centrale all'interno della sua riscrittura il motivo del sogno, o più precisamente, dell'incubo.

⁸³ Sigmund Freud, *Gradiva. Ein Pompejanisches Phantasiestück Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"* [1906], trad. it. "Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972b: 258-336, V.

⁸⁴ Cfr. Freud 1972b: 333: «Probabilmente noi e lui [il poeta] attingiamo alle stesse fonti, lavoriamo sopra lo stesso oggetto, ciascuno di noi con un metodo diverso, e la coincidenza di risultati sembra costituire una garanzia che entrambi abbiamo lavorato in modo corretto».

letteraria come un campo di esemplificazione della teoria»⁸⁵, prevale oggi un'impostazione di tipo «figuralista e strategico, [...] indirizzato alla globalità del testo e alla sua eventuale densità»⁸⁶.

Dopo i primi studi prodotti dal tentativo di coniugare letteratura e psicoanalisi, rivolti a falsi bersagli quali la psicologia dell'autore o di singoli personaggi, o la ricerca di schemi narrativi interpretati come espressione di complessi universali o di archetipi individuabili al di là del contesto storico e culturale⁸⁷, negli ultimi decenni si è guardato con maggiore interesse alla produzione freudiana scevra dalla lettura mediatrice lacaniana e in particolare ai lavori in cui Freud esamina i suoi oggetti di studio come testi, nell'intento di osservarli nella loro globalità, come sistema: il riferimento va in particolare a saggi come *L'interpretazione dei sogni*⁸⁸, *Il motto di spirito*⁸⁹ o come *Al di là del principio di piacere*⁹⁰ dove si coglie il primo intento di esaminare la stessa esistenza umana nella sua complessità, attraverso quella ricerca di una trama maestra che dall'infanzia fino alla morte l'individuo persegue.

È in particolare dalla lettura di questi testi che prendono le mosse due noti tentativi di coniugare la teoria freudiana all'analisi del testo letterario a cui in questa

⁸⁵ Giovanni Bottiroli, "Letteratura e Psicoanalisi", in http://www.giovannibottiroli.it/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=12: 3. Lo stesso Freud sin dalla fine dell'Ottocento si era interessato alla questione delle fonti inconse della produzione letteraria, interesse culminato nel saggio *Il poeta e la fantasia* del 1907 (cfr. Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren* [1907], trad. it. "Il poeta e la fantasia", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972c: 373-383, V).

⁸⁶ *Ibidem*. Come ricorda lo stesso Bottiroli, va sottolineato come la scansione in due momenti del dialogo tra psicoanalisi e letteratura risulti puramente convenzionale e non rigida da un punto di vista cronologico. Per quanto prevalente da Freud fino agli anni Sessanta, l'impostazione letteralista comunque non trascurava del tutto problematiche di carattere globale ed estetico all'interno dei testi di cui si serviva. In merito al superamento di quest'approccio nell'adozione della teoria psicoanalitica in letteratura cfr. anche Giovanni Bottiroli, "Oltre Freud – Gli enigmi di Edipo – Hillman contro il letteralismo", 2006: 229-232.

⁸⁷ Impostazione che è rispecchiata soprattutto dai lavori di Carl Gustav Jung.

⁸⁸ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* [1899], trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Boringhieri, 1985.

⁸⁹ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* [1905], trad. it. "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972a.

⁹⁰ Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* [1920], trad. it. *Al di là del principio di piacere*, Torino, Boringhieri, 1975.

sede ci rifaremo, ovverosia i lavori di Francesco Orlando⁹¹ e di Peter Brooks⁹². Se il primo, infatti, parte della lettura dell'*Interpretazione dei sogni* e de *Il motto di spirito e il suo rapporto con l'inconscio* per reperire un'analogia tra il funzionamento del testo letterario e il linguaggio dell'inconscio⁹³, il secondo invece parte dall'ultimo dei saggi menzionati con l'intento di mettere in luce quell'esigenza accomunante tanto l'esistenza umana quanto la struttura del testo letterario di raggiungere un senso, di organizzarsi attraverso strutture miranti a una coerenza⁹⁴.

Sarà per mezzo di questi due approcci che le riscritture di Peter Carey e Alanna Knight potranno essere lette sotto una nuova luce capace di illustrare come l'operazione di *transfocalizzazione* realizzata da questi due testi vada ben oltre il semplice intento di colmare i *gap* narrativi lasciati dall'originale dickensiano.

Il carattere prevalentemente empirico delle loro riflessioni fa sì che entrambi questi studiosi ci propongano dei lavori volti tanto all'elaborazione di un metodo compiuto quanto alla sua applicazione al testo letterario, e sarà nell'intento di valorizzare l'apporto teorico di entrambi all'analisi a seguire che manterremo distinti i due percorsi.

IV.2.2 Negazione e rimozione nella teoria di Francesco Orlando

È stato successivamente alla sua *Lettura freudiana della Phèdre*⁹⁵ che lo stesso Francesco Orlando ha portato a termine l'elaborazione di una teoria freudiana della letteratura, di cui ha successivamente riproposto un'applicazione all'analisi del *Misanthrope* di Molière.

⁹¹ Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990; Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

⁹² Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* [1984], trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995; Id., *Storytelling and Psychoanalysis*, Cambridge (MA), Blackwell, 1994.

⁹³ Prima ancora che da questi testi, alcuni concetti adoperati nell'analisi della *Phèdre* come quello di rimozione hanno origine da un breve saggio di Freud sulla negazione (Id. *Die Verneinung* [1925], trad. it. "La negazione", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1978: 195-201, X).

⁹⁴ È da questi presupposti che prende le mosse la lettura di Brooks su GE, in cui mette in luce la funzione della ripetizione e del ritorno all'interno della ricerca di una trama maestra per Pip.

⁹⁵ Pubblicata nel 1971 con Einaudi.

Premessa indispensabile alla piena comprensione del suo schema d'analisi è la distinzione di partenza all'interno dei *testi* esaminati da Freud tra linguaggi comunicanti (motti di spirito) e non comunicanti (sogni, lapsus, sintomi nevrotici): saranno i primi a costituire per Orlando un modello di riferimento anche per l'esame dei testi letterari in quanto manifestazioni linguistiche dell'inconscio in cui si possa cogliere un «atto di comunicazione verbale socialmente istituzionalizzato»⁹⁶. I motti di spirito sono, infatti, i soli testi in cui, attenendosi al sistema dei fattori della comunicazione di Jakobson, Orlando ritrovi come dominante la funzione poetica in quanto messaggi la cui coerenza interna comporta quell'«autosufficienza necessaria» a «renderli comprensibili a un'altra persona»⁹⁷ e il cui «tasso di figuralità non può [...] salire oltre un certo massimo, perché la funzione della figuralità è quella di esprimere sia pur nascondendo»⁹⁸.

A partire da questi parallelismi, da cui deriva la concezione del testo letterario come «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione»⁹⁹, ha origine l'analisi delle modalità in cui le negazioni simboliche si esprimono all'interno dell'opera poetica. Nel suo studio l'espressione «ritorno del represso» assume tre differenti accezioni tramite cui l'autore distingue «le qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio», i «contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso» e quelli «censurati da una repressione ideologica-politica»¹⁰⁰. Il primo di questi punti è pertanto indispensabile ai fini dell'analisi del testo letterario perché è solo grazie a un modello formale capace di filtrarlo che il represso sul piano del contenuto può essere accolto all'interno dell'opera artistica.

⁹⁶ Orlando 1973: 9.

⁹⁷ Ivi: 16.

⁹⁸ Ivi: 59. A questo proposito si noti la differenza rispetto ai linguaggi non comunicanti – lapsus, sogni, sintomi nevrotici – «il cui tasso di figuralità non può scendere al di sotto di un certo minimo» (*Ibidem*).

⁹⁹ Orlando 1990: 28.

¹⁰⁰ Orlando 1973: 27.

Pur nella consapevolezza di come il suo metodo d'indagine rifletta quella «situazione prescientifica, quell'impossibilità di rinunciare all'ipotesi spontanea, intuitiva che caratterizzano tuttora gli studi sulla letteratura»¹⁰¹, Orlando fonda la sua analisi sul concetto di *coerenza simbolica* ricavabile dalla logica con cui opera l'inconscio: una volta assodato il «predominio della lettera o preponderanza del significante verbale sul significato»¹⁰² su cui entrambi questi codici si fondano, è a partire dal valore strutturante acquisito da alcuni significanti¹⁰³ che è possibile esaminare il processo semantico prodotto dal ritorno del represso e dalle sue forme di espressione testuale¹⁰⁴. A partire dalla relazione esistente tra questi due livelli del testo della *Phèdre*, quello formale e semantico, Orlando scompone ulteriormente i due piani d'analisi in ossequio alla teoria del linguaggio di Louis Hjelmslev, dove la «bipartizione saussuriana del segno in significante e significato dà luogo a una quadripartizione che implica a sua volta non quattro soli concetti ma sei»¹⁰⁵. I piani dell'espressione (significante) e del contenuto (significato) presuppongono, infatti, una *materia* che non ha esistenza linguistica ma che esiste come «*continuum* fonetico inarticolato» (materia dell'espressione) e «*continuum* reale o concettuale ugualmente indiviso» (materia del contenuto)¹⁰⁶.

È proprio a quest'ultimo livello che Orlando rinviene la sede del ritorno del represso in letteratura, dal momento che, stando alle analisi dei motti di spirito riportate da Freud, su questo piano è possibile riconoscere la presenza di una "tendenza" del ritorno del represso che fa del motto un testo tendenzioso o innocuo¹⁰⁷. È inoltre nella distinzione operata da Freud all'interno dei motti

¹⁰¹ Orlando 1990: 31.

¹⁰² Ivi: 12.

¹⁰³ Nel caso della *Phèdre*, come Orlando specifica nel suo *Per una teoria freudiana della letteratura*, si tratta dei termini *cache* e *monstre*.

¹⁰⁴ Cfr. Orlando 1973: 32.

¹⁰⁵ Orlando 1973: 36.

¹⁰⁶ Ivi: 36-37.

¹⁰⁷ Cfr. Freud 1972a: 90-91: «L'opera di rimozione della civiltà fa sì che certe possibilità di godimento primarie, ma ora ripudiate in noi dalla censura, vanno perdute. Ogni rinuncia però costa assai cara alla psiche dell'uomo, ed ecco che il motto tendenzioso offre un mezzo per rendere nulla la rinuncia, per recuperare ciò che era andato perduto».

tendenziosi – tra quelli osceni e ostili – che colloca la sua ripartizione tra contenuti censurati dalla repressione sociale che grava sul sesso e quelli censurati da una repressione ideologico-politica.

In merito alla forma, un altro aspetto accomunante letteratura e motti di spirito risulta essere, oltre quella preponderanza del significante già messa in evidenza, quel “ritorno del represso formale” che Orlando identifica come «una costante comune ai linguaggi rispettivi della letteratura e dell’inconscio»¹⁰⁸. Si tratta cioè del frutto di quella repressione razionale – intesa come rispetto della logica e della realtà nell’uso del linguaggio – che ha sede nel linguaggio stesso e che si esprime in letteratura per mezzo di una manipolazione del linguaggio che altera la «trasparenza nel rapporto tra significante e significato che dovrebbe essere normale o almeno prevalente nell’uso conscio-adulto del linguaggio»¹⁰⁹.

Dopo la presa in esame del rapporto specifico tra represso e repressione, inteso «come contraddizione interna nel discorso del testo tutto intero», un ulteriore aspetto considerato da Orlando è il modo in cui questa contraddizione diviene «necessariamente interna alla coscienza *a cui il discorso si rivolge*»¹¹⁰. A questo riguardo Orlando fa riferimento non tanto al destinatario empirico quanto a quello implicito, quello che lui chiama «funzione-destinatario»¹¹¹ per distinguere le cinque differenti possibilità di interpretazione del ritorno del represso a seconda che esso voglia comunicare qualcosa di inconscio, conscio ma non accettato, accettato ma non propugnato, propugnato ma non autorizzato e autorizzato¹¹².

¹⁰⁸ Orlando 1973: 55.

¹⁰⁹ Ivi: 56.

¹¹⁰ Ivi: 78.

¹¹¹ Ivi: 79.

¹¹² Cfr. Orlando 1973: 81. Il primo caso è quello che vede una contraddizione tra inconscio e conscio e che vede il represso confinato nell’inconscio; il secondo è quello che si svolge all’interno della coscienza scissa di un soggetto; il terzo si ha tra individuo e società; il quarto tra società e ordine costituito; il quinto fra due o più codici di comportamento. Se in un caso come quello della *Phèdre* abbiamo a che fare con una contraddizione interna alla coscienza, più precisamente con un ritorno del represso conscio ma non accettato, vedremo come quello che si realizza all’interno di JM riguardi più la prima categoria, quella in cui il represso sta confinato nell’inconscio e la contraddizione è tra inconscio e coscienza.

Per entrare più nello specifico in merito alle modalità in cui questi criteri trovano applicazione nell'analisi della *Phèdre*, sulla scorta della quale si strutturerà l'esame della riscrittura di Carey, il concetto da cui prende avvio l'esame di Orlando è quello di rimozione intesa come «operazione mediante la quale un individuo cerca di respingere dall'io cosciente, o addirittura di mantenere nell'inconscio, un contenuto di immagini o pensieri o ricordi legato ad una pulsione»¹¹³. Partendo dall'assunto per cui «l'unico modo di confessare l'inconfessabile sarà di *negarlo*»¹¹⁴ – da cui deriva che «la negazione freudiana negherà tanto più energicamente quanto più il rimosso che si tradisce in essa sarebbe pericoloso per la coscienza»¹¹⁵ – il lavoro di Orlando passa a mettere in luce prima la valenza di questa repressione nella relazione messaggio-destinatore, poi in quella messaggio-destinatario. L'analisi di quest'ultimo aspetto prende le mosse da uno schema che verrà applicato a diversi livelli testuali, ovverosia il rapporto $\frac{\text{repressione}}{\text{represso}}$ dove per repressione si intenderanno le negazioni simboliche che sarà possibile reperire a livello testuale, e per represso il desiderio di Fedra.

Il sistema di negazioni che la pulsione della protagonista mette in moto viene poi suddiviso tra il piano mitico dell'opera – il suo riferimento al mito classico da cui ha origine l'opera di Racine, seppur paradossalmente negato dall'opera stessa¹¹⁶ – e il piano non mitico, ovverosia la storia così come l'autore francese ce la mostra. I due piani sono organizzati attraverso un sistema di corrispondenze fra tre ordini (istituzionale, verbale e fisico) in cui le negazioni simboliche verranno esaminate in base al modo in cui si esprimono nei rapporti tra autorità e trasgressione, silenzio e parola, morte e desiderio.

¹¹³ Orlando 1990: 14.

¹¹⁴ Ivi: 16.

¹¹⁵ Ivi: 17.

¹¹⁶ Un primo rapporto tra $\frac{\text{repressione}}{\text{represso}}$ reperito da Orlando è quello tra $\frac{\text{oblio}}{\text{mito}}$ dato dalla «ripugnanza razionale del secolo preilluministico verso il mito» che si esprime nell'opera «sotto forma di invocazione di oblio sulla storia di Fedra come mito scandaloso [...] a scusare e negare in certo qual modo l'opera stessa» (Orlando 1990: 40).

Ritorniamo in seguito sulle modalità in cui lo schema delle negazioni adoperate da Orlando è stato declinato sulla base delle nuove problematiche poste dal testo di Peter Carey: la sua analisi partirà dalla premessa poc'anzi menzionata per cui la negazione del desiderio nella riscrittura australiana rientrerebbe nella tipologia di contenuti volti a comunicare qualcosa di inconscio per il protagonista come per il lettore, qualcosa di negato fino al suo compimento nel finale dell'opera, il solo momento in cui il personaggio sembra inoltre reperire la propria "trama maestra".

IV.2.3 La narrazione come ricerca della trama maestra in Peter Brooks

Anche nel caso dell'opera di Peter Brooks l'elaborazione teorica compiuta fa seguito a un lavoro di carattere ibrido come quello di *Reading for the Plot* in cui l'analisi del testo e l'esplicazione dei principi cardine di cui si serve la sua indagine risultano strettamente interconnessi.

Fortemente debitore verso la teoria freudiana formulata in *Al di là del principio di piacere*, Brooks cerca infatti di coniugare il suo interesse per lo studio del *plot* con il modello energetico-dinamico elaborato da Freud partendo da una concezione dell'intreccio come forma significativa mirante a conferire un ordine alla realtà e alla temporalità, estendendo il nostro controllo su di essi attraverso il raggiungimento di una verità almeno provvisoria. Sarebbe infatti proprio in virtù di quella che lui, citando Susan Sontag, chiama un'"erotica" dell'arte¹¹⁷ – ovvero sia quel desiderio di arrivare a un senso finale del testo e delle singole esistenze attraverso esso, alla scoperta di schemi e di paradigmi esistenziali – che secondo Brooks è possibile coniugare psicoanalisi e letteratura¹¹⁸.

¹¹⁷ Cfr. Brooks 1995: XI.

¹¹⁸ A questo proposito va specificato come la teoria di Brooks sia il risultato dell'incontro tra il lavoro di Barthes sulla narrativa e il pensiero psicoanalitico di Freud, come dimostra la sua definizione di *plot*: «un'operazione ermeneutica e strutturante suscitata e resa necessaria da quei testi che noi identifichiamo come narrativa, di cui sappiamo che i significati potranno essere presenti dopo una certa successione temporale e la temporanea sospensione del predicato finale. Come lo stesso Barthes ha scritto [...] quel che ci spinge a diventare lettori è la *passion du sens*, che tradurrei con la passione sia

Il testo, come l'esistenza umana colta nella prospettiva freudiana, potrà essere letto come un tutto coerente, le cui singole parti acquisiranno un senso solo in seguito al finale verso cui mirano le forze che agiscono nel testo. Il modello energetico-dinamico ha infatti conferito allo studioso americano un paradigma attraverso cui ripensare l'opera letteraria come continuamente mossa dalla tensione tra due fasci energetici – pulsioni di vita e pulsioni di morte, successivamente denominati da Freud *Eros* e *Thanatos* – miranti alla ricerca di quel *masterplot* narrativo che condurrà l'opera allo stato di quiete finale, quella stessa quiete della vita inorganica cui ogni esistenza tende¹¹⁹. La trama, pertanto, come l'esistenza umana, potrà arrivare a quel desiderato finale cui istintivamente tende solo dopo aver ricordato e rielaborato i suoi traumi originari e i segreti repressi¹²⁰.

Nell'analisi di Brooks gli inizi testuali avranno così la funzione di mettere in moto una forza pulsionale, un desiderio che spingerà avanti il testo¹²¹, mentre la sezione centrale ripeterà e riprodurrà il tempo perso attraverso l'agire delle pulsioni di morte che spingono l'esistenza verso lo stato precedente, in un movimento paradossale di ripetizione e di ritorno che è al contempo rivolto all'indietro – verso il trauma – e in avanti, verso la comprensione delle origini del desiderio che solo può condurre verso la sua realizzazione e la quiete¹²².

per il sia del significato: l'attiva ricerca da parte del lettore di quei finali e quelle formalizzazioni conclusive che, ponendo termine al procedimento dinamico della lettura, promettono di conferire significato e un senso all'inizio e alla parte centrale» (Brooks 1995: 21).

¹¹⁹ Cfr. Brooks 1995: 46: «Freud è ricorso [...] a tre descrizioni concettuali della vita psichica: topografica, economica e dinamica. [...] il modello dinamico fa derivare i processi psichici dal gioco delle forze, che originariamente sono "pulsioni", o, come suona la traduzione più diffusa e meno corretta, "istinti". L'inconscio è appena il luogo dei conflitti delle pulsioni, un dualismo di base da cui nasce la sua permanente forza propulsiva; da quest'ultima viene poi attivata la forza contrastante della repressione».

¹²⁰ Cfr. Brooks 1995: 57: «Se è vero che il motore del racconto è il desiderio, un desiderio totalizzante, teso a elaborare unità significanti sempre più vaste, è anche vero che il significato si precisa definitivamente soltanto *alla fine*, e che il desiderio narrativo è in fondo desiderio *della fine*. [...] la realizzazione del desiderio del racconto finisce per coincidere con i limiti del racconto stesso; dunque non si può raccontare una vita se non nei termini dei suoi limiti, dei suoi margini. Raccontare significa porsi nei termini di un finale imminente».

¹²¹ Cfr. Brooks 1995: 41.

¹²² Cfr. Brooks 1995: 101: «Se alla fine di un racconto ci è possibile sospendere il tempo al momento in cui il passato e il presente coesistono strettamente legati in una metafora – potrebbe

Non è un caso che una delle più note letture cui sia stato applicato questo modello, come si è accennato nel primo capitolo, sia proprio *Great Expectations* di Dickens, il cui protagonista si rivela incapace di trovare la propria trama maestra smarrita in mezzo a trame errate, i cui ritorni al (e del) materiale represso – ovverosia la scena traumatica dell'incontro con il galeotto – mirano a differire il raggiungimento di uno stato di quiete che in questo caso si fa sinonimo di totale assenza di trame, perdita di ogni possibile narrativo, fino a mostrarci nell'epilogo un personaggio che è sopravvissuto ai suoi stessi *plot*.

In questo parallelismo tra letteratura e psicoanalisi, di particolare rilievo risulta anche l'analisi che Brooks ha offerto degli strumenti di "legatura" di cui il testo si serve, quali le ripetizioni, ma anche i sogni ad occhi aperti, le fantasie, ricorrenti nelle narrazioni che prenderemo in esame. In quanto fonti di un piacere anticipato essi infatti rimandano a quella «notion of both delay and advance in the textual dynamics [...] through which we seek to advance toward the discharge of the end, yet all the while perversely delaying, returning backwards in order to put off the promised end, and perhaps to assure its greater significance»¹²³.

Proprio perché solo marginalmente presente nell'applicazione del modello di analisi di Brooks alle riscritture che a breve prenderemo in esame, in questa sede dedicheremo meno attenzione al secondo aspetto su cui il critico si è soffermato nel suo lavoro di coniugazione di psicoanalisi e letteratura, ovverosia la ripresa del concetto di *transfert* come modello del processo di lettura, volto a esaminare sia la transazione tra analista e analizzando, sia quella tra lettore e testo. In questa sede ci limiteremo solo a dire che partendo da quel simile lavoro di *detection* – o operazione archeologica¹²⁴ – accomunante i compiti del lettore e dell'analista, Brooks

trattarsi di quel momento di riconoscimento o *anagnorisis* a cui secondo Aristotele ogni buona trama deve condurre – ciò non abolisce la dinamica, gli slittamenti, gli errori, i riconoscimenti parziali della parte centrale. Quello che Barthes chiama «spazio dilatorio» del racconto – lo spazio del differimento, del ritardo, dell'errore, della rivelazione parziale – è lo spazio delle trasformazioni: dove i problemi che il desiderio iniziale pone e si pone vengono rielaborati via via fino alla conclusione».

¹²³ Brooks 1994: 30.

¹²⁴ Ivi: 54.

mette in luce come in entrambi i casi i destinatari abbiano a che fare con un materiale incoerente e inconsistente in cui mettere ordine, ovverosia sintomi e segnali disparati da cui partire per conferire un senso alla totalità degli indizi. A differenza di quanto aveva affermato Barthes in merito al rapporto tra narratore e lettore in termini contrattuali, «based upon an implicit or explicit promise of exchange between teller and listener»¹²⁵, Brooks preferisce infatti parlare di un atto di trasmissione e ricezione in cui «the listener enters the story as an active participant in the creation of design and meaning, and the reader is called upon himself to enter this tranferential space»¹²⁶.

Lo stesso Freud, come evidenzia Brooks, aveva metaforicamente adottato questo parallelismo tra il *transfert* e l'opera letteraria nella similitudine tra lo spazio artificiale che ogni *transfert* genera – in quanto luogo di rilavorazione del passato in forma simbolica – e le nuove versioni o le ristampe di testi precedenti¹²⁷.

Ritornando a quanto si accennava nell'introduzione a questo paragrafo, uno dei meriti del lavoro di Brooks è stato di aver colto non solo l'applicabilità del modello dinamico freudiano all'analisi testuale, ma soprattutto uno dei maggiori punti di contatto tra psicoanalisi e critica letteraria: il processo interpretativo volto alla conquista del non narrativo da parte del narrativo¹²⁸, il lavoro dialogico presente tra analista e analizzando (ovverosia il testo) indispensabile alla creazione di un significato nella narrazione. A questo parallelismo si deve anche la deduzione del paradosso che soggiace alle operazioni di analisi letteraria in cui lo *status* di ciò che viene analizzato – il testo – non è tanto quello del paziente, quanto quello della vera autorità che guida le operazioni di *transfert*. Rifacendosi a Felman, Brooks rimarca il paradosso incarnato dal lettore in quanto nello stesso tempo “soggetto supposto

¹²⁵ Brooks 1994: 51.

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ Cfr. Brooks 1994: 53: «Our sense that the transference, as a special “artificial” space for the reworking of the past in symbolic form, may speak to the nature of a narrative text between narrator and narrate – and eventually between authorship and readership – receives confirmation when Freud, in his discussion of what he failed to notice in time in the case of “Dora”, calls transferences “new impressions or reprints” and “revised editions” of earlier texts [...]».

¹²⁸ Brooks 1994: 56.

sapere” e luogo in cui la conoscenza del sapere risiede: in relazione al testo, il critico letterario svolge perciò sia il ruolo dello psicoanalista (in riferimento all’interpretazione) sia il ruolo del paziente (in riferimento al *transfert*)¹²⁹.

A questo proposito, uno spunto di particolare rilievo per ripensare all’atto della riscrittura in genere, è offerto da una delle considerazioni conclusive con cui Brooks esamina il parallelismo tra le operazioni implicate nell’atto di lettura e in quelle di *transfert* dove

as in the “artificial illness” of the transference, we have a place of representation and reproduction where the past will be replayed in symbolic form, and in which the analyst will attempt to intervene in order to correct the sequel of the past, to rewrite its present consequences»¹³⁰.

Si tratta di una delle conseguenze di particolare interesse se si ripensa a queste parole in riferimento alle riscritture in esame, in cui il lettore si fa per l’appunto autore del *sequel* o riprende alcune lacune lasciate scoperte dalla narrazione originale, al fine di modificare il seguito o il finale della vicenda. Nell’atto di lettura, in cui il testo letterario rappresenta quel passato da ricostruire e che viene riprodotto da ogni singolo lettore, uno degli atti più estremi di questa relazione che si crea con il testo è quello della riscrittura stessa sorta appunto dall’esigenza di ritornare su di esso, di trattare il testo stesso come “trauma” da riprodurre e da ripetere fino a scioglierne quei *plot* repressi che l’originale appena accennava senza lasciare emergere¹³¹.

¹²⁹ Cfr. Brooks 1994: 58.

¹³⁰ Ivi: 66.

¹³¹ A questo proposito, sarebbe interessante approfondire anche la ricerca di un modello d’analisi per la riscrittura in termini di ripetizione e di ritorno al prototesto inteso come rimosso, come scena traumatica su cui la riscrittura estende il proprio dominio.

IV.2.4 RIPETIZIONE E *PLOT* REPRESSI NELLA RISCrittURA DI ALANNA KNIGHT

IV.2.4.1 Introduzione a *Estella* di Alanna Knight

Come già accennato nell'introduzione al romanzo di Michael Noonan, la posizione che l'opera di Alanna Knight¹³² ricopre nella concatenazione del *corpus* di riscritture mira a enfatizzarne i tratti che condivide con l'opera precedente e quelli che già anticipano il testo di Carey.

Si è riferito come *Estella* costituisca un passo avanti nel processo di affrancamento dell'ipertesto dal romanzo di partenza: l'opera di Alanna Knight non necessita di una prefazione in cui spiegare la propria relazione con l'ipotesto ma vuole sin dall'inizio discostarsene pur non potendo fare a meno, in quanto *continuazione*, di ricalcarne alcuni dei nodi diegetici salienti, indispensabili alla rivisitazione della storia del personaggio femminile. In questa sua relazione con l'opera dickensiana le porzioni testuali di cui la riscrittura si serve risultano assimilate e fagocitate nel testo d'arrivo che intende mostrare sotto una nuova luce i passi che ripercorre. In questo l'opera della Knight si fa dunque anticipatrice di un aspetto che già con *Jack Maggs* giungerà a nuove conseguenze: la prospettivizzazione di *Estella* è volta infatti a rendere giustizia a molte delle scelte di questo personaggio, a rimotivarle mostrandole dal punto di vista della donna¹³³ di cui ci viene illustrata la formazione dall'arrivo a Satis House fino a tutto il periodo successivo alla separazione con Drummle e all'incontro finale con Pip presso la villa di Miss Havisham.

¹³² Scrittrice e drammaturga inglese, Alanna Knight (1923 -) è nota soprattutto per le sue *crime stories* - per le quali ha ricevuto numerosi riconoscimenti - e per i suoi romanzi gotici quasi sempre ambientati nella Edimburgo vittoriana.

¹³³ Il riferimento a Carey è dato dal fatto che anche la sua opera si serve di un processo di transfocalizzazione pur non adoperando la focalizzazione interna adottata da Alanna Knight.

Il percorso si suddivide in quattro parti¹³⁴ – “Satis House”, “Marriage”, “Flight”, “Homecoming” – che sin dal titolo anticipano le principali tappe del cammino di Estella: oltre il già menzionato periodo di educazione presso la villa e il matrimonio con Bentley Drummle – capitoli arricchiti di una serie di episodi e di nuove conoscenze volti a offrirci un’immagine di Estella come vittima di un sistema deterministico, in cui la sua figura si fa perciò molto più prossima a quella del Pip dickensiano – Alanna Knight aggiunge una lunga fuga della donna dalle persecuzioni della famiglia Drummle¹³⁵.

A rendere necessaria la sua latitanza sono anche le complicazioni generate dalla scoperta delle proprie origini, cui tenta di sfuggire ricreandosi sempre nuove identità: prima a Meadowbank alle dipendenze di Aaron Flint, presso il quale prenderà il nome di Miss Havisham e, infine, costretta di nuovo alla fuga dalla crudeltà del padrone, presso Justin Faverley, un medico che la chiederà in moglie¹³⁶.

L’ultima sezione ci mostra infine Estella a Satis House in cui, in ossequio all’originale dickensiano, avverrà l’incontro conclusivo con Pip a undici anni dal loro ultimo dialogo.

Un dato di rilievo in merito al modo in cui questa riscrittura opera sul piano tematico, è dato dal fatto che mostrare il percorso di formazione di questo personaggio femminile significa anzitutto porre l’accento su alcune delle vene tematiche che confluivano nell’originale: quella del *sensation novel* e del gotico, delle cui tinte si colorava l’intera vicenda orbitante intorno a Satis House. In merito alla ripresa del primo di questi filoni, a offrircene un saggio è non solo la centralità di

¹³⁴ La scelta stessa di aggiungere una quarta parte rispetto alle tre dell’ipotesto dickensiano richiama da subito la presenza di una sezione in più, anche sul piano cronologico, rispetto a quanto GE non facesse: il lettore, che apprendeva del matrimonio con Drummle e della successiva separazione tramite l’incontro finale con Pip e non poteva che constatare una lacuna tra i due momenti, vede ora colmata da questa continuazione quella sezione centrale mentre le restanti parti della narrazioni si intersecano con la narrazione dickensiana.

¹³⁵ La terza sezione, “Flight”.

¹³⁶ Si tenga presente che, fedelmente all’originale dickensiano, Estella rimane vedova. Si noti inoltre come anche questo nuovo possibile narrativo destinato a fallire accenni a quel primo finale dickensiano, in cui Estella si univa in matrimonio a un medico di umili condizioni.

Miss Havisham nella crescita della ragazza¹³⁷, ma anche il rilievo conferito alla vita matrimoniale con Drummle, che riveste la porzione più sostanziosa del testo unitamente a quella di Satis House: come suggerisce Lyn Pykett

these electrifying novels of 'our own days' were mainly distinguished by their devious, dangerous and, in some cases, deranged heroes and (more especially) heroines, and their complicated plots of horror, mystery, suspense and secrecy. The sensation plot usually consisted of varying proportions and combinations of duplicity, deception, disguise, the prosecution and / or seduction of a young woman, intrigue, jealousy, and adultery¹³⁸.

Questi infatti gli ingredienti cui buona parte dei ritratti e delle storie al femminile in *Great Expectations* si rifacevano e che in questa riscrittura troveranno nuova risonanza.

Il filone gotico, infine, come già accadeva nell'ipotesto con la scelta di inaugurare la narrazione nel cimitero del villaggio, è quello che anche *Estella* sceglie di porre in primo piano dal momento che lo scenario d'apertura è quello di Satis House: fantasmi, ambientazioni tetre, incubi e storie segrete sul passato sono solo alcuni dei motivi traslati da *Great Expectations* su cui sceglie di imperniarsi la riscrittura di Alanna Knight.

IV.2.4.2 Le vere origini di Estella

Attraverso la ripresa della storia dickensiana dalla prospettiva del personaggio femminile, il testo di Alanna Knight mira a mettere in risalto una serie di parallelismi tra la storia di Estella e quella di Pip in parte celati tra le crepe del testo di partenza. Più nello specifico, osserveremo come gli strumenti di cui si serve l'autrice inglese

¹³⁷ Si ricordi infatti come l'opera inaugurale di tutto il filone "sensational" sia stato un romanzo dall'emblematico titolo *Woman in White* di Wilkie Collins che, come afferma Lyn Pykett nel suo *The Sensation Novel*, ha avuto ampia influenza proprio su GE, pubblicato appena un anno dopo la versione in volume di quello di Collins (cfr. Lyn Pykett, *The Sensation Novel from Woman in White to The Moonstone*, Plymouth, Northcote House, 1994: 3: «Charles Dickens, whose *Great Expectations* was reviewed alongside Collins's *The Woman in White*, undoubtedly shared many of the sensationalists' subjects and methods, and was sometimes included among their numbers»).

¹³⁸ Pykett 1994: 4.

siano quelli volti a far emergere, da una sovrapposizione della storia di Estella e di Pip, i *plot* repressi di cui anche la storia della ragazza si faceva portatrice sin dall'originale dickensiano.

Il romanzo dell'autrice inglese, infatti, non fa che spostare il *focus* sui *plot* espunti dalla storia "ufficiale" della ragazza che il lettore di *Great Expectations* poteva scoprire solo tra i capitoli XLVIII e LI del romanzo in seguito al lungo lavoro di *detection* di Pip: è in questa sezione dell'ipotesto che la ricostruzione della genealogia di Estella veniva alla luce permettendo a Pip di sciogliere il giallo iniziato con la conoscenza di Miss Havisham. In questo spostamento della sezione focale il lavoro di *detection* volto a far emergere il passato represso della ragazza diviene pertanto presupposto indispensabile nella ricerca di una trama maestra per la nuova protagonista, giacché prima di pervenire allo stato di quiete finale deve necessariamente rielaborare la scena traumatica che il lettore dickensiano conosce bene: l'omicidio compiuto da Molly contro la presunta amante di Magwitch, cui la riscrittrice aggiunge l'aggressione contro la piccola Estella stessa.

Sebbene l'operazione di riscrittura di Alanna Knight sia volta a un ripensamento del destino di Pip ed Estella, come dimostrerà la ripresa del finale dickensiano, non mancheranno punti di intersezione e di sovrapposizione tra le due storie che si cercherà di mettere in evidenza in questa sede seguendo le medesime tappe dell'analisi di Brooks sulla storia di Pip.

Punto di partenza imprescindibile si fa per questa ragione la lettura dell'*incipit* di *Estella*, dove ancora una volta è possibile ritrovare in rilievo la questione delle origini perdute della protagonista: anche la bambina come Pip è un'orfana, la cui storia è perciò sin da principio priva di condizionamenti visibili, priva di un'autorità di riferimento che possa determinare l'intreccio della sua storia dal momento che, come scopriremo verso il finale e come già sa il lettore di *Great Expectations*, la madre è divenuta la domestica dell'avvocato che l'ha salvata dalla forca e il padre è stato condannato alla deportazione a vita. Le prime scene mostrano perciò la bambina arrivare spaventata e affamata presso Miss Havisham accompagnata dall'avvocato

Jaggers. Sarà questa donna, in parallelo a quanto nell'*incipit* dickensiano avveniva per Pip con Magwitch, a costituire l'autorità di riferimento per Estella, quella che insieme a Jaggers da questo momento detiene la chiave del sapere intorno a quel *plot* che nel corso della narrazione tenterà a diverse riprese di riemergere:

'Are you afraid of spiders?' demanded the Grey Lady as I stared at the ghostly table with its festoons of cobwebs.

For answer, I shook my head and as a gesture of defiance to all spiders, took bite of cake, so rich and delicious it made my jaws and ears ache and my eyes water.

'Mice then?'

'Tell Miss Havisham the truth, and you shall have more cake,' boomed Mr Jaggers.

Cold and hungry still, if more plum cake went with pleasing the Grey Lady then nothing would be too much trouble for me to admire.

'Are you afraid of me, then'? Her smile, rarely exercised, bore remarkable resemblance to a grimace, revealing teeth like long yellow fangs against the grey veils. (*Estella*: 11-12)

Come nel caso di Pip, in cui l'inesistenza di un'autorità genitoriale si collegava strettamente alla problematica dell'identità del protagonista, così anche per Estella è l'arrivo a Satis House a porsi come prima tappa nella costruzione della sua nuova figura: tutto ciò che riguarda la sua vera origine verrà da questo momento obliato.

Se come afferma Brooks, in ogni *incipit* è possibile delineare un desiderio che inizia a prendere forma e che individua il suo oggetto da cui si svilupperanno le energie testuali¹³⁹, indubbiamente queste prime pagine hanno la funzione di imprimere con forza un desiderio tutto materiale per questa bambina che da subito rivela una natura antitetica rispetto al personaggio algido e quasi inumano dell'ipotesto: il cibo, come dimostra il passo citato, si fa elemento focale dei suoi desideri da cui si deduce, di conseguenza, un più puro e semplice bisogno di sopravvivenza.

Sono già queste prime righe a sovvertire l'immagine di Estella che *Great Expectations* aveva costruito, ponendo al centro invece la condizione di indigenza di

¹³⁹ Cfr. Brooks 1995: 41-42.

partenza che ne richiama inevitabilmente il luogo di provenienza: la strada. Uno dei primi esiti di questo ritratto per il lettore dickensiano è infatti il rinvio a quell'insieme di avvenimenti antecedenti all'arrivo di Estella a Satis House che lo stesso Wemmick aveva reso noti alle orecchie di Pip:

“A score or so of years ago, that woman was tried at the Old bailey for murder, and was acquitted. She was a very handsome young woman, and I believe had some gipsy blood in her. Anyhow, it was hot enough when it was up, as you may suppose. [...] The murdered person was a woman [...]. They both led tramping lives, and this woman in Gerrard-street here had been married very young, over the broomstick (as we say) [...]”. (GE: 360)

L'effetto di questo *incipit* è duplice: da un lato rimarca uno dei possibili destini che l'ipotesto evocava e negava per Estella, grazie all'adozione di Miss Havisham, creando implicitamente un parallelismo tra la miseria di provenienza della ragazza e di sua madre Molly¹⁴⁰, dall'altra delinea un secondo principio informante nella storia di questa bambina, ovverosia la paura, il terrore.

Lasciamo momentaneamente in secondo piano questo tema, sul quale torneremo più avanti, per soffermarci ancora sull'insieme di parallelismi con il testo di partenza che sin dall'*incipit* la riscrittura è capace di evocare.

The Nightmare and the Hulks.

A slice of plum cake and a pair of creaking boots.

And hunger, the pangs of gnawing emptiness, I can recall vividly to this day. I would have suffered anything, undergone any trial, borne any tribulation for that piece of plum cake, the largest I had ever seen and Bessie Maydie's reward for undergoing the hearty ablution necessary for my presentation to Miss Havisham.

(*Estella*: 11)

¹⁴⁰ La fame e il puro bisogno di sopravvivenza come oggetto principale della sua narrazione in queste prime pagine ha il potere di creare un ulteriore parallelismo con un'altra figura cui l'origine di Estella è strettamente legata, ovverosia Magwitch, il suo vero padre, nel cui ritratto, sin dal suo esordio e nelle apparizioni successive, un *leitmotiv* diviene proprio la richiesta di cibo e la sua voracità. Per citare solo alcuni esempi, si ricordi il primo atto di Magwitch che presso le paludi capovolge Pip e mangia quell'unico tozzo di pane che cade dalle sue tasche. Dalla fame sono mosse anche le prime richieste al bambino, così come all'arrivo a Londra dopo il viaggio dall'Australia, ne viene rimarcata la voracità nel ritratto offerto dal figlio putativo, imbarazzato per la sue maniere ferine in presenza di Herbert.

Anche Estella, come il piccolo Pip – che tornando indietro con la memoria aveva cercato di mettere insieme i frammenti di quella mattina presso le tombe dei genitori – ripropone nelle parole incipitarie quel lavoro di ricostruzione che da poche immagini slegate, impressioni di una bambina di appena tre anni, tenta di rievocare le prime scene a Satis House. A essere richiamato nelle parole della protagonista, tuttavia, non è il solo sforzo mnemonico: ritorna infatti anche quel *topos* del battesimo del personaggio già incontrato nelle prime righe di *Great Expectations* con la creazione da parte di Pip del proprio nome. Il lavaggio operato dalla domestica Bessie, chiaro gesto di pulitura della bambina dalle sozzure del mondo di provenienza, prima di essere presentata alla nuova madre, può essere considerato un battesimo a tutti gli effetti volto ad assumere, proprio per la sua collocazione in posizione incipitaria, una duplice valenza: in chiave intertestuale esso richiama un intento di purificazione metaforica della memoria del lettore dickensiano dalle conoscenze pregresse. Una delle finalità di questa riscrittura sarà mostrarci una nuova Estella, come si è detto, meno algida e più umana, come questi richiami alla vita corporea suggeriscono, rispetto a quella che attraverso la penna di Dickens avevamo conosciuto. In secondo luogo, per introdurre l'aspetto che riguarda più da vicino la repressione di certi *plot*, è con questo atto che assistiamo alla prima azione di rimozione, sul piano intratestuale, di quella vera identità che dall'incontro con Miss Havisham in poi avrà luogo¹⁴¹. La principale artefice di questa rimozione sarà la stessa Bessie, che poche

¹⁴¹ Quello del "battesimo" che inaugura la creazione di una nuova identità per il personaggio principale è uno dei motivi che da GE percorre trasversalmente almeno due riscritture: questa di Knight e quella careyana. Si ricordi come il lettore dickensiano avesse già assistito a questa purificazione al momento del primo invito di Miss Havisham a Satis House, nodo narrativo emblematico per un nuovo sdoppiamento dell'identità del personaggio: «With that, she [Mrs Joe] pounced upon me, like an eagle on a lamb, and my face was squeezed into wooden bowls in sinks, and my head was put under taps of water-butts, and I was soaped, and kneaded, and toweled, and thumped, and harrowed, and rasped, until I really was quite beside myself [...]. When my ablutions where completed, I was put into clean linen of the stiffest character, like young penitent into sackcloth, and was trussed up in my tightest and fearful suit» (GE: 66-67). Anche in JM l'atto del battesimo è volto a inaugurare la nuova identità del condannato che, nel suo caso, si tradurrà in un vero e proprio mascheramento. All'arrivo a Londra dopo il lungo viaggio dall'Australia, Maggs si cala nelle vesti di un lacché per cercare il figlio putativo Phipps scomparso: «[...] Edward Constable returned. He brought a steaming copper kettle to the wash-stand. "Now soaked it," he said. [...] "Hair," Edward

pagine dopo, getterà le basi per una delle trame ufficiali volte a reprimere la vera storia della bambina:

‘Just suppose, you might well be Miss Havisham’s niece.’

Mr Arthur, half-brother by her father’s second marriage, had introduced her to his friend, the absconding bridegroom. She never spoke to him afterwards but when he married (a lady of good but disapproving family and no fortune) and both fell victims to the cholera, Miss Havisham with a rare display of magnanimity, (according to Bessie’s hints) thereupon refused to allow her only niece to vanish into the convenient oblivion of the workhouse.

‘And wouldn’t it be the most natural thing in this world for your dear Mama to put the matter of adopting such a bairn into Mr Jaggers’ hands.’

Later, it occurred to me as odd, that the child of parents she hated should have been chosen as her instrument of revenge. But then who would doubt Bessie’s word? Everything about her seemed vigorously alive and honest, although at the best and most exciting parts of her narrative, she had the habit of closing her lips firmly and laying a forefinger against her nose, hinting at Great Secrets too weighty to be entrusted to the infant mind. But I was eager to accept Bessie’s story which delighted me with its ring of tragic romance and hints of noble birth.

‘Where did my mother’s family live?’

‘Oh, a long ways from here,’ she said vaguely.

‘In a castle?’ I asked eagerly.

‘Perhaps.’ (*Estella*: 16)

Con questo breve racconto la domestica pone le basi per la convinzione di Estella delle sue nobili origini, giustificando l’adozione di Miss Havisham con una stretta parentela. Vista la discendenza aristocratica della donna, Estella si convince che suo padre e sua madre vivessero in un castello e che fossero scomparsi a causa di una grave malattia ancora giovani.

In ossequio alla narrazione dickensiana, anche Knight costruisce la sua trama da fiaba lasciando emergere tra le crepe del testo altre trame che sotto di essa si celano: quella ufficiale da questo momento in poi diverrà la storia narrata dalla domestica Bessie a Estella, mentre al contempo, le intrusioni della voce narrante più

Constable said. “You must remove your shirt and soak your hair”. [...] Constable put two fingers against Jack Maggs’s scalp and pushed his head into the bowl. [...] Then Constable cried, “Towel”, and Maggs was subjected to his first lesson in the footman’s trade as Constable, standing behind him, lathered his hair with soft soap and then applied the oddly perfumed powder with a puff. Sleepy Jack regarded the process in the mirror. Constable combed the white sticky mess backwards with a comb, and then, like a baker icing a birthday cake, scraped off the edges with a wooden spatula» (JM: 28).

matura, inizieranno a insinuare allusioni a verità altre che solo in seguito emergeranno con più chiarezza, ricreando il medesimo *doppio fondo* che aveva caratterizzato la narrazione dickensiana. Non è difficile infatti rivedere dietro il quesito rivolto ai lettori¹⁴² le medesime riflessioni che lo stesso Pip narratore riporta dopo i primi incontri a Satis House, in rimando a nuove e ancora insospettabili implicazioni che l'accesso alla nuova trama per lui comporterà¹⁴³.

Poiché Satis House è il luogo in cui per entrambi i personaggi una nuova trama prende piede, non mancano anche nel caso di *Estella* una serie di suggestioni provenienti dallo scenario: l'incertezza sull'identità di tutto ciò che la circonda, il mistero e l'oscurità di quello «spectral world»¹⁴⁴ in cui viene accolta, la decadenza e l'opacità di ogni oggetto e della stessa madrina, «the Grey Lady» dai denti gialli e dal velo grigio, che le dice di essere la sua nuova madre e che lei è consapevole di non aver mai visto prima. Tutto, anche nel caso di questa nuova protagonista, ci rimanda a un reale impenetrabile, ambiguo, alla totale assenza di trama per la sua storia, una trama che aspetta una nuova *auctoritas* per essere scritta.

Proseguendo in questo lavoro di *plotting* che la narrazione di *Estella* mette in atto, sarà a una vera e propria costruzione di un personaggio che assisteremo sin dalla terza pagina dell'opera, a partire dalla quale la protagonista appare davvero

¹⁴² *Estella*: 16: «Later, it occurred to me as odd, that the child of parents she hated should have been chosen as her instrument of revenge. But then who would doubt Bessie's word?». *Estella* si domanda infatti come potesse mettere in dubbio al momento la storia narrata da Bessie, che solo più avanti nel tempo le sembrerà così strana a crederci.

¹⁴³ Cfr. GE: 84: «That was a memorable day for me, for it made great changes in me. But, it is the same with any life. Imagine one selected day struck out of it, and think how different its course would have been. Pause you who read this, and think for a moment of the long chain of iron or gold, of thorns or flowers, that would never have bound you, but for the formation of the first link on one memorable day». Si noti come, in rimando al testo originale, *Estella* faccia invece riferimento a quei grandi segreti che dietro questa trama ufficiale si nascondono, contro quelle grandi speranze che a partire da Satis House per Pip avevano avuto origine. Il *focus* di questa nuova narrazione – come già le prime pagine suggeriscono – sarà rivolto al mistero che avvolge la sua storia, allo scioglimento del giallo, che lascia poco spazio all'aspetto fiabesco che la storia costruita da Bessie vorrebbe inaugurare.

¹⁴⁴ *Estella*: 13.

quella marionetta nelle mani di Miss Havisham cui Pip aveva accennato nell'originale dickensiano¹⁴⁵:

As I recited or read out loud, she would pay particular attention to my voice: ('Higher, dearest child. No, no, a tone lower if you please.'). Afterwards, I must show her how well I did in deportment, practice my curtsies and winning smiles: ('Too wide, just the merest glimpse of teeth, dearest child'); gentle caresses: ('The merest touch, a butterfly wing – never below the wrist on naked flash, or above the elbow for that would seem familiar and might be deemed encouragement. Your *hands*, dearest child'). (*Estella*: 13-14)

Osserveremo come pertanto l'analisi della riscrittura metterà l'accento sul modo in cui, sin dall'originale dickensiano, la costruzione del personaggio di Estella andasse di pari passo con realizzazione di nuove trame volte a obliare la sua vera identità.

IV.2.4.3 Trame ufficiali e *plot* repressi

È possibile iniziare a definire già da queste premesse «le quattro linee portanti della trama che comincia a cristallizzarsi»¹⁴⁶ intorno a Estella nelle prime due parti dell'opera, ovverosia quelle che hanno avuto origine prima e durante il matrimonio con Drummle, dal momento che il matrimonio si fa per Estella il corrispettivo delle speranze di ascesa di Pip:

- 1) Origini zingare / deviazione criminale
- 2) Mistero di Satis House e storie delle galere
- 3) Il sogno di casa Drummle / fiaba
- 4) L'incubo di casa Drummle / *crime story*¹⁴⁷

¹⁴⁵ Il riferimento è al momento in cui in merito alle disposizioni di Miss Havisham riportate da Estella, Pip afferma: «Her reverting to this tone as if our association were forced upon us and we were mere puppets, gave me pain» (GE: 253).

¹⁴⁶ Brooks 1995: 127.

¹⁴⁷ Lo schema si rifà a quello proposto da Brooks per l'analisi dei *plot* repressi di GE (cfr. Brooks 1995: 127).

Anche in questo caso le quattro trame sono appaiate a coppie per cui 2 : 1 = 3 : 4: esistono cioè due trame ufficiali e censorie (la 2 e la 3) che presiedono alle due trame represses. Tuttavia è possibile evidenziare alcune differenze tra la narrazione di Dickens e quella di Knight per il fatto che, come ci illustra Brooks, mentre per Pip l'emergere delle grandi speranze sembra rispondere esattamente ai desideri da lui nutriti fino a quel momento, nel caso di Estella invece, l'accento viene posto costantemente sull'aspetto più oscuro di queste nuove trame che si delineano per la ragazza¹⁴⁸ e al modo in cui buona parte del suo agire sia determinato dalla volontà di Miss Havisham:

Another longer pause while he sought for words. 'You cannot love him, Estella. You would never marry him?'

The silence seemed to continue forever as his words hung in the air. Long afterwards I was to relieve that scene and think of how different would have been both our lives, and I said: 'No. But I will go with you, Pip. And I shall not mind our circumstances or how poor we are, as long as you love me.' The force of destiny would have been averted and I might even have met my true father, though that would have given me, I fear, as little pleasure as it did Pip in finding his true benefactor.

Instead, conscious of my guardian's hand strongly on my arm, I said miserably: 'Why not tell you the truth? I am going to be married to him.' (*Estella*: 66)

Prima di inoltrarci nell'analisi dei modi in cui queste trame si intrecciano, è opportuno soffermarsi sui segnali che ciascuna delle trame represses lascia emergere e sugli elementi che costituiscono le trame ufficiali.

I segnali che le origini zingare della ragazza lasciano affiorare nel corso della narrazione, prima di quella conferma ufficiale nella terza parte del romanzo, sono molteplici, a partire, come si è visto, dal riferimento alla miseria da cui proviene la ragazza sin dal suo primo ritratto – e in generale dalle numerose allusioni nelle

¹⁴⁸ Si pensi all'inizio del corteggiamento di Bentley Drummle, quando le parole della ragazza rimandano a una nuova, oscura "Satis House" che inizia a delinearsi nel suo futuro: «I prepared for bed in a positive haze of delight. One day I should be Lady Drummle living in a castle, and it had all been so terribly, terribly easy» (*Estella*: 52).

prime pagine dell'opera¹⁴⁹ – per arrivare alla fisionomia della ragazza stessa, le cui grosse mani, oltre accostarla a uno dei tratti destanti maggiore vergogna per Pip nell'ipotesto, costituiscono un rimando all'elemento distintivo di Molly, la madre androgina divenuta nota per lo strangolamento di una donna particolarmente possente¹⁵⁰.

Il rimando alle sue vere origini e alla deviazione criminale affiora anche per Estella sin dal primo contatto con il mondo delle galere. Knight sceglie di collocare proprio nel villaggio vicino alle paludi l'incontro con le due bambine che, credendo lei stia mentendo sulle proprie origini, le rivolgono una minaccia ben nota al lettore dickensiano:

'Indeed no. My Mama is Miss Havisham.'

'She can't be a Miss if she's your Mama,' was the relentless reply.' [...]

'She is my mother-by-adoption and a lady of considerable wealth and influence.' As will have been observed, even at ten years old I was already the complete mistress of evasion.

'Is that so? They put people in the Hulks for telling lies, don't they, Sis?'
(*Estella*: 18)¹⁵¹

Questa chiara allusione, in cui il tema del senso di colpa prende avvio proprio dal reiterato motivo della menzogna, il medesimo che caratterizzava le prime tappe dell'assimilazione di Pip al *milieu* criminale, è solo la prima di una serie di riferimenti

¹⁴⁹ Cfr. *Estella*: 12: «Was it only those great eyebrows and slab-like tombstone face that made me afraid, or the threatened return of that dark misery from whence I had come?».

¹⁵⁰ Cfr. *Estella*: 14: «Even my mother by adoption could find no good word for my hands, large and strongly formed and quite at variance with mu slender limbs. I hated them and was glad at an early age, of Bessie's knitting as a method of concealment. When I resolved to take refuge in gloves». Questo dettaglio su Molly, la madre naturale di Estella nel prototesto dickensiano, è sottolineato con particolare cura dal racconto che Wemmick riporta a Pip nel capitolo XLVIII: «The murdered woman – more a match for the man, certainly, in point of years – was found dead in a barn near Hownslow Heath. There had been a violent struggle, perhaps a fight. She was bruised and scratched and torn, and had been held by the throat at last and choked. Now, there was no reasonable evidence to implicate any person but this woman, and, on the improbabilities of her having been able to do it, Mr Jagers principally rested his case. You may be sure [...] that he never dwelt upon the strength of her hands then, though he sometimes does now».

¹⁵¹ La paura che si insinua nei pensieri di Estella dopo questo colloquio, trova conferma nella pagina seguente quando, davanti alla proposta di Miss Havisham di cercarle un bambino con cui giocare lei risponde: «'I should like that very much.' It was another lie and I was rapidly qualifying for the Hulks and transportation to the Colonies» (*Estella*: 19).

alla reale provenienza di Estella che il lettore può trovare disseminati per tutte le prime due parti del romanzo e che solo in seguito sarà in grado di decifrare con più chiarezza. Ne sono un esempio il richiamo di Drummle all'origine del suo nome¹⁵², il timore di avere sensazioni e desideri attribuibili alle donne di più bassa estrazione sociale¹⁵³, le impressioni scaturite dall'incontro con la zingara che si introduce nel suo giardino rivendicando una comunanza di origini:

Something which made my gorge rise with misery and the sense of inescapable doom. As if black spectre from the past leaned across the lengthening shadows and would have recognition. I felt the familiar twitch of the Nightmare, as it threatened to engulf this peaceful lawn and snatch me up from the midst of those who would be my friends. (*Estella*: 95)

Saranno proprio gli incubi cui la ragazza accenna in numerosi passi come questo a costituire il più importante emblema – sia su un piano intratestuale sia intertestuale – del rimosso che cerca di affiorare e che le trame ufficiali tentano di reprimere e di spingere a livello di inconscio, come d'altronde la loro stessa natura di *linguaggio non comunicante* inserito in un tessuto comunicante già suggerisce¹⁵⁴. Il rapporto che, infatti, per circa metà del romanzo si instaura tra le scene che la protagonista vive attraverso questi incubi e la realtà in cui la protagonista è inserita,

¹⁵² Cfr. *Estella*: 51: «'Estella – Estella. How the devil did you come by such an outlandish name?' [...] he frowned. 'Perhaps they chose the exotic name to go with your marvelous hair,' he said teasingly. I smiled, liking this attention. [...] 'it is gipsy hair and fits the name Estella perfectly. [...] Why, Estella is a gipsy name. Did you know that?' My pleasurable sensations faded. I did not like gipsies or the hint that there was some connection, however remote. The Nightmare, absent so long, raised its head and began to creep stealthily over my horizon».

¹⁵³ Cfr. *Estella*: 92: «By day, my husband ignored me and by night proved a disappointing lover, speedily seeking satisfaction of his own desires. I doubt he wasted a moment's thought on the possibility that I too had a body which hungered. After all, respectable matrons were required only to submit to their husband's lusts in order that children should be begotten. Only low-class women, gypsies and prostitutes took pleasure in love-making».

¹⁵⁴ Cfr. Orlando 1973: 60: «Chiamavo linguaggi non comunicanti dell'inconscio, di fatto, quelli il cui tasso di figuralità non può scendere al di sotto di un certo minimo, perché la funzione della figuralità è appunto di nascondere, sia pure esprimendo. Nella letteratura in generale, come Freud ha ben visto per il motto di spirito, il tasso di figuralità non può invece salire al di sopra di un certo massimo, perché la funzione della figuralità è piuttosto di esprimere seppur nascondendo». Il riferimento a una repressione anche sul piano intertestuale riportato sopra vuole richiamare una rimozione di quei *plot* di cui già l'ipotesto dickensiano aveva reso consapevoli i lettori.

trova il suo corrispettivo metonimico nella relazione tra ciò che a livello diegetico sta avvenendo tra le trame ufficiali e il *plot* originario rimosso.

Partire dalle immagini degli incubi diviene la chiave d'accesso per comprendere questo legame:

As with all scenes of violence, even a bout of good-natured fisticuffs between Pip and Herbert Pocket, the Nightmare inevitably followed. The two mad creatures fighting, screaming, scarce-human. Another scene more monstrous and terrifying; the victor searching the darkness where I hid, striking my face with a bloodied fist. I awoke screaming ... Where did the Nightmare belong? In the months between my parents' death and my adoption I was that some dire misfortune had overcome me, so terrible it evaded conscious memory. (*Estella*: 31-32)¹⁵⁵

La descrizione dell'incubo ricorrente di Estella ottiene l'effetto anzitutto di confermare l'origine inconscia del materiale rimosso dalla memoria della bambina sin dai mesi antecedenti all'adozione: è solo attraverso un linguaggio non comunicante che quel passato può emergere a livello testuale prima del raggiungimento di una reale consapevolezza per Estella. L'incubo, come scopriremo solo nella terza parte del romanzo, riproduce interamente l'esperienza traumatica che Estella ha vissuto all'interno del nucleo familiare d'origine quando, dopo aver assistito all'assassinio compiuto dalla madre, è divenuta vittima di una sua aggressione¹⁵⁶: in ossequio al modello proposto da Brooks, nel percorso di *plotting*

¹⁵⁵ L'incubo ritorna anche dopo il riferimento di Drummle all'origine del suo nome: «The two women in their eternal fight to the death, watched by the child who was myself. And the victor I knew with one death on her hands and the red-murder light of madness gleaming in her eyes, was already reaching out to the hiding place where I crouched, shivering in terror» (*Estella*: 53).

¹⁵⁶ La conferma arriverà infatti attraverso la lettura del volume cui sta lavorando Jaggers con l'aiuto di Wemmick, una raccolta in ordine alfabetico dei crimini affrontati negli anni da avvocato come chiusura della propria carriera. È qui che alla lettera "S", sotto la voce "stranglers", Estella legge la storia di Provis «a gipsy, the common law wife of a member of the criminal fraternity, a habitual thief since his infancy. When she found this creature betraying her with another gipsy woman she set upon her rival and strangles her with her own hands. Still not satisfied with her hideous vengeance, this Medea of the gipsies had turned upon her own child in murderous rage» (*Estella*: 145). Si noti come lo scambio dei nomi tra la donna e Magwitch, che nell'originale dickensiano prendeva il nome di Provis nel periodo londinese, rimarchi il modo in cui il *focus* che nell'ipotesto era interamente collocato sul filone maschile della storia (Pip – Magwitch) sia ora spostato su quello femminile (Estella – Molly).

alla ricerca della trama maestra, la reiterata ripresa della scena del trauma diviene tappa necessaria nel percorso di acquisizione di consapevolezza della protagonista, la cui parte centrale della storia, prima della scoperta della verità, svolge un'importante funzione di *legatura* in vista del raggiungimento della quiete finale.

Al contempo l'immagine ricorrente dell'incubo, oltre la funzione di riprodurre a livello metonimico la relazione diegetica che si instaura tra *plot* rimossi e *plot* ufficiali della ragazza, è volta a enfatizzare la centralità dell'unità strutturale intorno a cui si articola l'intera riscrittura da un punto di vista semantico. Se si adotta il principio d'analisi proposto da Orlando, in conformità a quel *predominio della lettera* che il testo poetico condivide con il linguaggio dell'inconscio¹⁵⁷, il termine *nightmare* diviene il significante intorno al quale è possibile riconoscere unità semantiche più ampie all'interno di questa riscrittura, tali da esemplificare anche il processo di rimozione operato dalle trame censorie verso quelle rimosse.

Per comprendere in che modo queste macrounità si realizzino, è necessario ritornare sia al significato etimologico del termine *nightmare*, per illustrare il modo in cui da esso si dipanano gli altri significati che vanno a costituire unità più ampie, sia descrivere gli altri *plot*, ufficiali e repressi, cui al principio di quest'analisi si è fatto riferimento.

Attraverso l'etimologia della parola *nightmare*¹⁵⁸ si può infatti rilevare nel richiamo implicito alla notte e ai fantasmi quell'insieme di eco che il testo della *Knight sin* dalle prime pagine istituisce attraverso le atmosfere in cui si svolge la storia di Estella a Satis House¹⁵⁹. Si tenga presente, inoltre, come il predominio di

¹⁵⁷ Su questo principio si basa la sua teoria freudiana e, prima ancora dell'elaborazione teorica compiuta, la sua analisi della *Phèdre* (cfr. Orlando 1990: 12).

¹⁵⁸ Cfr. voce "nightmare", *Oxford Everyday Dictionary*, Oxford UP, 2005: 691: «from *night* and an Old English word *mare* meaning 'evil spirit'».

¹⁵⁹ Per alcuni passi significativi cfr. *Estella*: 1: «allowed to play in her spectral world, with events in my forgotten life more dreadful than mice or spiders, I felt neither revulsion nor alarm, but privileged indeed»; *Estella*: 17: «Lurking mists bore uneasy resemblance to ghost who had left their tombstones, some of which were so encrusted by moss they suggested green topcoats, the frightening half-buried remains of headless humans»; *Estella*: 26: «'As for those iron bars on the windows, if I didn't know you, Gentle Miss Estella, I'd fancy there were prisoners locked up suffering unspeakable tortures. [...] Don't you fancy sometimes that they hint at Gothic burial hastily performed at dead of night?»; *Estella*:

questo significante sembri essere dichiarato dall'autrice stessa con la scelta di collocare come parole incipitarie «The Nightmare and the Hulks»¹⁶⁰, il cui effetto risulta quello di creare anche una stretta consonanza tra queste due immagini, l'incubo della ragazza e le galere, volte a rinviare al primo *plot* represso¹⁶¹ (le origini criminali della ragazza), che solo dopo essere riaffiorato permetterà alla storia della protagonista di trovare la sua definitiva direzione.

La conferma della funzione strutturale di questo significante non si colloca sul piano lessicale ma ritorna anche su quello dei possibili narrativi che si alternano nella vicenda della ragazza: le trame ufficiali – quella di Satis House e le storie delle galere –, che per prime mirano a rimuovere le vere origini della ragazza, sono infatti esse stesse storie di terrore. È Pip il primo ad accennare a tali storie e ai misteri di Satis House:

Besides, Lord might not wish to marry with young ladies who live in *haunted houses* with eccentric old ladies. There are many people hereabouts take the opposite side of the street after darkness falls. [...] As for those iron bars on the windows, if I didn't know you, gentle Miss Estella, I'd fancy there were prisoners locked up suffering unspeakable tortures. And as for these flagstones,' he touched them with his toe, 'see how grey and uneven they are'. Don't you fancy sometimes that they hint at Gothic burials hastily performed at dead of night?' 'Pray, don't be ridiculous. Such thoughts have never entered my mind.' But they had and as it was growing very dark, very quickly [...]. (*Estella*: 26)¹⁶²

A questa visione di Satis House, fanno eco le domande che Estella rivolge a Bessie qualche pagina dopo:

I soon knew that Pip had spoken truth and I was regarded with the same caution as a witch who emanated from a haunted house.

One day I asked Bessie whether she had ever seen a ghost in Satis House.

'Who on earth gave you that idea, I'd like to know. Well, let me tell you there's none of that nonsense in this house,' she added sternly. 'Your dear Mama

30: «I soon knew that Pip had spoken truth and I was regarded with the some caution as a witch who emanated from a haunted house».

¹⁶⁰ *Estella*: 11.

¹⁶¹ Il primo dello schema riportato sopra, quello relativo alle origini zingare e alla deviazione criminale della ragazza.

¹⁶² Corsivo mio.

wishes to live in a grim fairytale land, but that is not for the likes of you. [...] But meanwhile, think of her as being something of an actress, playing a part in a play.' (*Estella*: 30)

La storia della matrigna che vuole vivere come in un'opera teatrale, come in una favola fosca, unitamente alle storie delle galere che prima le amiche del villaggio e poi Pip raccontano a Estella, divengono i *plot* censori con cui il lettore può respingere quelle immagini che continuano a tormentare il sonno di Estella, come normali rielaborazioni di una bambina che vive in una *haunted house*. Le atmosfere lugubri che circondano la casa non solo costituiscono la giustificazione più plausibile per quella materia che emerge nel sonno, ma anche l'ulteriore dimostrazione del predominio dell'incubo come significante intorno a cui si strutturano le trame di quest'opera.

Una riprova giunge quando si passa poi agli altri due *plot* cui si è fatto riferimento inizialmente, due trame che affondano le loro radici nella rimozione delle origini della ragazza, senza la cui scoperta Estella non sarà capace di definire una propria identità¹⁶³.

Il sogno di casa Drummle, infatti, si lega strettamente a quel primo tentativo operato da Bessie di soddisfare la curiosità di Estella bambina sui propri genitori, nella prima sezione del romanzo: è la fiaba della principessa che viveva in un castello, con un padre e una madre ricchi e autorevoli, una fiaba che non a caso da quel momento Estella continuerà erroneamente a inseguire, come preannuncia in uno dei loro primi incontri a Pip: «I want jewels, and a carriage and a rich husband.

¹⁶³ Seguendo ancora una volta i criteri adottati da Brooks, a questo proposito possiamo affermare che esiste una proporzione per cui il *plot* «3 : 4 : 2 : 1, il che ci permette di sottolineare (in accordo con uno dei modelli preferiti di Freud) il modo in cui si dispongono i livelli archeologici degli strati di materiali rimossi» (Brooks 1995: 127). Per il riferimento al modello archeologico cfr. Freud 1972b: 290: «Con l'ultima similitudine dell'«amico d'infanzia dissepolti dalla cenere» il poeta ci fornisce la chiave del simbolismo di cui il delirio del nostro eroe si era servito per travestire il ricordo rimosso. Per la rimozione. La quale rende inaccessibile e contemporaneamente conserva qualche cosa di psichico, non vi è in realtà analogia migliore del destino subito da Pompei, che è stata sepolta ed è ritornata alla luce a opera della vanga. Proprio per questo il giovane archeologo ha, con la fantasia, collocato a Pompei l'originale del bassorilievo che gli rammentava il suo amore giovanile. A buon diritto il poeta si è soffermato sull'importante somiglianza che la sua acuta sensibilità ha colto tra un particolare dell'accadere psichico nell'individuo e un singolo avvenimento storico nella storia dell'umanità».

[...] I want no common jumped up fellow for my husband, he must be well-bred. I shall marry a noble Lord»¹⁶⁴.

La realizzazione di questo *plot*, un approdo apparentemente definitivo per la sua storia, sembra avere luogo proprio al momento dell'incontro con Drummle, l'esatta copia di quell'ideale descritto a Pip: futuro duca ed erede di grandi proprietà, Drummle rispecchia tutti i tratti che si confanno a quell'immagine. Per corteggiarla la invita a un ballo in cui fa sfoggio della sua educazione da *gentleman*, arriva a Satis House sul suo cavallo, si mostra determinato nella scelta di averla come sua sposa e, soprattutto, come madre per il suo erede. La realizzazione di questa storia a lieto fine per Estella, tuttavia inizia a mostrare le prime crepe a partire dalla prima notte di nozze, quando all'immagine romantica del matrimonio che Estella si era figurata¹⁶⁵, si contrappone una realtà più cruda:

'For God's sake, what do you think wedding nights are about. Has no one told you what to expect?' He swore – I will not repeat his words. 'For God's sake, dry your tears. What did you expect was meant by sleeping with your husband, by love, honour and obey – surely even a close perusal of your Bible should have given you an inkling, madam'. (*Estella*: 79-80)

Da questo momento in poi Estella si trasforma in uno strumento nelle mani di Drummle con il solo compito di soddisfare l'esigenza di un erede per il marito spesso assente o lontano. Nonostante questi segnali, Estella, in parallelo a ciò che era accaduto a Pip – che sperava in ben altri piani in serbo per lui nonostante i chiari avvertimenti di Estella e Miss Havisham – cerca per tutto il corso del matrimonio di mantenere viva questa seconda trama, prima coltivando la speranza di una maternità e di una famiglia serena nonostante i numerosi aborti (come il passo a seguire

¹⁶⁴ *Estella*: 26.

¹⁶⁵ Cfr. *Estella*: 78: «Stifling yawns, I decided it would be ungracious and impolite to fall asleep before my new husband came to bed and gathered me into his arms. I sighed with pleasure, stroking the still cold side of the bed where he would lie. I wished he would come, come and kiss me goodnight. All night long I would sleep in his arms, with my head on his shoulder, safe and snug in a nest, as so often I had slept with Bessie in the past when the Nightmare troubled me».

dimostra), poi credendo un'ultima volta al desiderio di Drummle di averla ancora come sua sposa nonostante la sua sterilità:

At the same time I resolved that when our children arrived, then should be brought up sternly but kindly, picturing our son and heir riding his pony in the parkland, our daughter laughing on the swing beneath the trees. If only it would begin to come true. Surely it must, for I was young and healthy and had every material gift that a bride of one year could desire. My window overlooked a handsome terrace where peacocks strutted in dazzling array, a fountain played and a fine rolling lawn gave way to formal gardens and acres of parkland which continued to delight me in all seasons. Inside the house portraits of past Drummlers, heroes of many land and sea victories, looked down from the panelled walls and were a constant reminder of the history of an ancient noble house. Their suits of armour and battle accoutrements hinted at troubled times, while I was comfortably surrounded by modern luxuries in pleasing apartments [...]. (*Estella*: 93)

Nonostante gli abusi e i tradimenti subiti Estella si illude di aver trovato in questa vita lussuosa la trama maestra della sua esistenza, in ossequio a quanto le nobili origini della trama censoria la predestinavano. Il suo cadere nel medesimo errore che aveva contraddistinto la vita a Satis House, ovvero sia il subordinarsi come una marionetta nelle mani di questa nuova autorità, il marito Drummle, costituisce un ulteriore elemento di *legatura* tra la prima e la terza parte dell'opera in vista del raggiungimento di una nuova consapevolezza nelle successive parti dell'opera.

Tuttavia, sin dal primo incontro con quest'uomo, il tentativo di leggere in Drummle l'immagine della figura eroica cui Estella andava in cerca, può essere sovvertita come le prime impressioni della ragazza stessa ci suggeriscono:

[...] having seated me comfortably and speedily, Mr Drummle began to eat with such uncommon interest and vigour that again I was overwhelmed by the bleak despair of my own insignificance. In vain I searched my mind for some means of diverting his attention back to me. How to compete, how to come between a man and his food? (*Estella*: 48-49)

La brutalità e la rozzezza di Drummle – qui appena accennate e presto rimosse dalle successive azioni galanti – insinuano nel ritratto del personaggio una traccia rinvenibile anche nella ricerca quasi ferina dei soddisfacimenti della carne, che dopo

il matrimonio cercherà nella moglie e nelle altre donne, nell'egoismo con cui mancherà di attenzioni verso la compagna, e nella medesima crudeltà con cui cercherà di sbarazzarsi di lei quando diventerà un ostacolo per la possibilità di dare alla luce un erede insieme alla sua amante:

Kissing my forehead, he said: 'Come, I have something to show you.' Taking my hand he led me out into the garden where the stable boy held the rein of a fine chestnut mare.

'Her name is Star – and she is yours.' [...] I thought we might resume our old habit of an early morning ride before breakfast. We have spent little time together of late, for which I am sorry. And now that we must reconcile ourselves to being childless –' [...]

This new smiling Bentley was irresistible. Ashamed, I thought of how had allowed my own sufferings to malign him, to blind me to manly pride humiliated by our inability to provide an heir. Could past condemnations of his conduct be due indeed to hallucination wrought by melancholy illness which perhaps extended to imagined wrongs, of a conspiracy in the house to do me harm? Now my husband indicated that he wished only for our happiness. (*Estella*: 121)

Questo è l'ultimo tentativo del "sogno di casa Drummle" di presidiare la trama rimossa: l'immagine di Bentley Drummle che apparentemente cerca di ricucire il rapporto con la moglie nonostante la sua sterilità, per mezzo di un regalo, costituisce l'ultimo afflato di quella fiaba che Estella si era illusa di poter vivere insieme a lui.

Il tentato omicidio di Estella a cavallo da parte di Drummle, lo scontro in cui la donna crede di aver ucciso il marito che in seguito rimarrà disabile, il piano volto a lasciar morire Estella da parte delle due Drummle – la madre e la cugina, nonché amante di Bentley –, la definitiva fuga di Estella con i suoi gioielli, permettono a quella seconda trama a lungo repressa, le sue origini nel mondo criminale, di affiorare definitivamente e delinearsi con chiarezza¹⁶⁶. In luogo della fiaba cui Estella credeva di essere destinata si fa strada la *crime story* che lei, in ossequio alle sue origini rimosse, sembra essere votata a replicare. In questo nuovo *plot* ritornano i

¹⁶⁶ Cfr. *Estella*: 122: «Now I knew what a trusting fool I had been. Bentley, desperate for an heir, intended to be rid, to marry his cousin. [...] And now he lay dead twenty feet away from me. Dead with all my own hopes and dreams».

tratti dell'incubo che avevamo riconosciuto come il significante predominante dell'intera struttura: da questa nuova prospettiva il castello fiabesco di casa Drummle assume ben presto i tratti della *haunted house* da cui fuggire, le figure che la abitano sono mosse da furie omicide, hanno i medesimi tratti imprevedibili e sfocati delle due donne dell'incubo di Estella, così come anche lo stesso Drummle:

I gasped out more directions to the servants and sank down at the foot of the stairs. Climbing them was out of the question. And there I waited until they carried Bentley home and laid him on the sofa on his study. I might have disturbed a gallery of marble statues. It was not merely that I presented the picture of a drowned rat staggering torn and disheveled into the hall, but that I was not the one they expected to return alone and a part of my mind, still alert, considered their guilty faces. They told me all I wanted to know. That they also were in the plot for my death. [...] 'They are going to let you die.' The words were spoken clearly in my ear, the voice my beloved mother-by-adoption. Don't let them, Estella. I didn't rear for them to destroy. Fight them, fight them, you can win, dearest child.' (*Estella*: 123-124)

Dopo la fuga, come i genitori prima di lei, anche Estella si ritrova nella strada, sola, ridotta in miseria¹⁶⁷ e senza più appoggi: Miss Havisham è morta, Pip è partito con Herbert in Egitto, Flora, la donna al suo servizio sin dall'infanzia, deve lasciare l'Inghilterra per sposarsi.

Al principio della terza parte del romanzo, l'avvocato Jaggers, la prima figura in cui la donna pensa di poter trovare un supporto, le intima di allontanarsi da Londra perché la famiglia Drummle è intenzionata a ricorrere ai mezzi legali contro di lei, per essere venuta meno ai doveri coniugali con la fuga e per il furto dei suoi stessi gioielli. Dopo questa riprova circa la posizione legale in cui si trova Estella, a causa del vincolo matrimoniale con Drummle, non è difficile rivedere in lei un riflesso della situazione in cui versava Pip dopo la morte di Magwitch: solo, senza riferimenti, senza diritti o nuove trame da seguire.

¹⁶⁷ Come più avanti scoprirà da Jaggers, e come la legge vittoriana prevedeva, la donna che lascia il tetto coniugale non ha diritto a nessun bene, compresa la propria dote, in quanto proprietà del coniuge. Per la stessa scelta di portare via la propria collana di perle Estella viene pertanto denunciata di furto dalle due donne della famiglia Drummle, che da quel momento in poi la costringono alla fuga e alla latitanza.

È in questa condizione di smarrimento, durante la visita a Jagers, che la ragazza scopre le sue vere origini. Ma nonostante ciò, nel corso della terza e della quarta parte del romanzo, fanno seguito due nuovi tentativi di reprimere questa consapevolezza attraverso l'unione con due uomini che dimostrano di incarnare i medesimi tratti di Drummle. Si tratta anche in questo caso di due personaggi particolarmente potenti che ben presto si mostreranno interessati esclusivamente alla conservazione della propria posizione sociale e, per questa ragione, alla tutela delle apparenze. Il primo è Aaron Flint, presso il quale Estella inizia a lavorare come cameriera per divenirne ben presto una sorta di dama di compagnia e che sembra essersi innamorato di lei, il secondo è Justin Faverley, un medico vedovo presso cui Estella è accolta come bambinaia¹⁶⁸ e che in poco tempo le chiede di sposarlo.

Il riferimento agli episodi della terza e quarta parte del romanzo hanno un importante ruolo per il modo in cui essi non solo rileggono e gettano nuova luce sulle esperienze precedenti della protagonista – quella a Satis House e quella a casa Drummle – ma anche per le importanti simmetrie che istituiscono tra loro.

IV.2.4.4 Verso la trama maestra

Le simmetrie che questi due nuovi episodi creano rispetto alle due sezioni precedenti assumono un duplice significato: il primo fa riferimento a quel lavoro di ripetizione che lo stesso Brooks ha riconosciuto come strumento di “legatura”, di coesione testuale all'interno del romanzo; il secondo si collega invece al concetto di ripetizione come strumento di ricerca di quel compromesso tra forze differenti, in questo caso tra i *plot* ufficiali che la storia ha seguito fino a quel momento e quello represso, ormai affiorato¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Si tenga presente che è in questa parentesi che la donna scopre di essere rimasta vedova e di potersi risposare.

¹⁶⁹ Si ricordi che l'agnizione della vera origine del proprio incubo – ovverosia dell'esperienza infantile vissuta con la madre – momento di svolta da cui la trama repressa emerge chiaramente, è avvenuta dopo la fuga da casa Drummle, nell'intermezzo trascorso presso Wemmick e Jagers, per mezzo del libro sulla carriera di Jagers a cui Wemmick stava lavorando.

Anche in *Estella*, come in *Great Expectations*, possiamo distinguere anzitutto due differenti forme di ripetizione come strumenti di «legatura»¹⁷⁰ testuale. Nel romanzo di Knight assistiamo infatti sia a vere e proprie *riproduzioni*, in questo caso gli incubi, che «presentano con una fedeltà indesiderata»¹⁷¹ il momento traumatico per la protagonista – ovverosia l’omicidio e l’aggressione della madre – sia a ripetizioni di carattere simbolico, come il riproporsi di situazioni analoghe nelle esperienze vissute a Satis House, a casa Drummle, presso Aaron Flint, fino all’unione con Justin Faverley nella quarta parte del romanzo. Filo conduttore di queste quattro tappe nell’esistenza della donna sono anzitutto il tentativo di reprimere prima e misconoscere poi le proprie origini, nascondendo sia la propria provenienza sia il matrimonio con Drummle, a cui si unisce la costanza dell’illusione di poter realizzare quella trama fiabesca destinata a risultare costantemente inarrivabile per la ragazza. Se è vero che, in quanto strumenti di *legatura*, questi ritorni ai medesimi errori del passato «ci costringono a riconoscere l’uguale nel diverso»¹⁷², in tutti questi episodi la ripetizione assumerà la funzione progressiva riconosciuta da Freud in quanto si tratta di ripetizioni mosse dal desiderio della protagonista di perseguire la trama fiabesca imposta come meta. Se infatti «la coazione a ripetere deve essere attribuita all’inconscio rimosso»¹⁷³ che ha come unico scopo «quello di vincere la pressione e in tal modo farsi largo nella coscienza o scaricarsi nell’azione reale, [e] la resistenza che

¹⁷⁰ Brooks 1995: 134. Stando alla proposta di Brooks va infatti specificato che «se accettiamo l’idea di un’energetica testuale, potremo constatare che nei romanzi ben strutturati le energie evocate e suscitate soprattutto nelle parti iniziali, non vanno perdute. [...] la ripetizione è ovviamente uno dei principali fattori operanti all’interno di tale sistema, in quanto dà forma all’energia e la rende percepibile. [...] Vista come «legatura», forma di un’opera di coesione [...] la ripetizione ci consente di vedere come il testo e il lettore riversino l’energia in forme che permettono di controllarla». I concetti cui Brooks fa riferimento hanno origine dalla distinzione lacaniana tra riproduzioni e ripetizioni (cfr. Jacques Lacan, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1973], trad. it. *Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1979: 51: «Wiederholen non è Reproduzieren. Riprodurre, è quel che si credeva di poter fare al tempo delle grandi speranze della catarsi. Si aveva la scena primitiva in riproduzione [...]. Niente può essere colto, né distrutto, né bruciato, se non in modo, come si dice, simbolico, *in effigie, in absentia*. La ripetizione appare, inizialmente, in una forma che non è chiara, che non va da sé come una riproduzione, o un presentificazione, *in atto*»).

¹⁷¹ Freud 1975: 34.

¹⁷² Brooks 1995: 111.

¹⁷³ Freud 1975: 35.

si manifesta [...] proviene da quegli stessi strati e sistemi superiori della vita psichica che originariamente hanno attuato la rimozione»¹⁷⁴, si comprende come essa costituisca una tappa indispensabile perché il passato rimosso trovi la sua collocazione nel presente e possa venire perfettamente dominato all'interno di una nuova, definitiva, trama ufficiale.

Oltre i ritorni *della* scena rimossa e *alle* origini rimosse – esperiti da Estella attraverso gli incubi che la riconducono progressivamente verso la scoperta della reale provenienza di quelle immagini attraverso il libro di Jagger¹⁷⁵ – il reiterarsi di esperienze domestiche da incubo costituisce la versione testuale della pulsione che «tenderebbe a ritornare a una determinata fase del suo processo evolutivo»¹⁷⁶ prima di giungere al dominio del principio di piacere verso cui mira il testo, quel «ritorno alla quiete del mondo inorganico»¹⁷⁷.

Per comprendere meglio in che modo questo regresso si verifichi, è sufficiente ricordare come presso Aaron Flint, Estella, che sta iniziando a carezzare l'idea di essere corteggiata da quest'uomo presso cui lavora come semplice domestica, riviva un episodio analogo a quello esperito in casa Drummle. La vittima, non a caso, è una ragazza di origini zingare come lei, la cameriera Orlenda Farr¹⁷⁸. Il *ritorno di* quel

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Il fatto che il momento in cui Estella rivive il trauma si realizzi per mezzo di un libro, a sua volta copia e *riproduzione* di quella scena, a differenza di Pip che rivive la scena traumatica attraverso un nuovo incontro con Magwitch, può essere interpretato come rimando all'origine tutta libresco anche di quel materiale rimosso, dal momento che il lettore dickensiano sa come quel *plot* che Estella ha respinto a livello di inconscio nel nuovo testo abbia origine dall'ipotesto dickensiano.

¹⁷⁶ Freud 1975: 98.

¹⁷⁷ Ivi: 99.

¹⁷⁸ Le analogie con questa donna emergono prima ancora di scoprirne gli abusi subiti dal momento che anche Orlenda come era accaduto a Estella – sia presso Satis House, sia a casa Drummle – vive in una condizione di emarginazione da parte del resto del personale della casa per la sua diversa cultura e per le particolari attenzioni del padrone (cfr. *Estella*: 171: «'People are not attacked by their colleagues without some reason'. [...] 'Just because I am a gipsy and the Master has taken fancy to me, is that it?'). Non è un caso che, come questo scambio ci dimostra, solo Estella si mostri compassionevole nei suoi confronti. È in quest'immagine della cameriera che è possibile rivedere le varie tappe percorse da Estella, continuamente osteggiata dalle altre donne per il suo fascino e per la sua diversità: ne sono stati un esempio il periodo dell'istruzione presso Clarissa negli anni di Satis House, o il soggiorno parigino, o ancora i mesi passati a Richmond per l'invidia della figlia di Mrs Brandley che la ospita, e infine gli anni a casa Drummle, perseguitata dall'odio della madre e della cugina di Bentley.

passato non ancora pienamente accettato insieme al *ritorno alla* scena traumatica, per Estella ha infatti luogo al momento della scoperta che il padrone Aaron Flint ha avuto una relazione clandestina con Orlenda che attende da lui un figlio. Sarà proprio per impedire la nascita di un figlio illegittimo che il padre della ragazza, Wolfe Farr, costringe Aaron a sposare Orlenda secondo il loro rituale, al termine del quale Aaron cercherà di uccidere la sposa:

As I watched horrified, I knew how the law would react. Who would take a thieving gipsy's words that he had come demanding justice? Everyone knew that Romany girls were loose-living, immoral creatures. Orlenda had committed the crime of admitting the Romanies for some felonious purpose, fortunately Aaron had awakened and apprehended them. They had been shot trying to escape ... the law would see that Aaron Flint were free, his character unblemished. 'I think my bride should be the first to leave this sorry world.' He was smiling now. 'Tragically, I shall be a widower before I am even a bridegroom. How ironic.' His intentions were no longer in doubt. He meant their deaths. (*Estella*: 198)

È a questo punto che ancora una volta Estella è costretta in quanto testimone a farsi responsabile di un nuovo tentato omicidio che la riconduce alla medesima condizione della madre. Come era già avvenuto per Drummle, anche in questo caso crederà di aver ucciso la sua vittima, che solo dopo, scoprirà essere rimasta solo gravemente ferita¹⁷⁹.

Tuttavia, come si è in parte accennato poc'anzi, è proprio nella realizzazione di quel ritorno alla quiete del mondo inorganico cui mira la storia di Estella che risiede la principale differenza rispetto al testo dickensiano, differenza che troverà espressione nella riscrittura in chiave positiva del finale di *Great Expectations*. In ossequio a quel concetto di ripetizione che «include sempre l'idea di una variazione

¹⁷⁹ Un filo conduttore che accomuna le quattro esperienze di Satis House, casa Drummle, poi presso i Flint e infine accanto a Justin è quella stessa condizione in cui abbiamo visto Estella sin dalle prime pagine del romanzo, ovverosia una sorta di marionetta, di personalità da plasmare nelle mani di queste autorità da cui dipende, dal momento che per la legge britannica non possiede niente e non ha potuto crearsi una propria identità sociale. Uno dei nuovi motivi che si inserirà tra quest'ultima esperienza e lo scioglimento finale, non a caso è la notizia di Jaggers che la informa della disposizione di Miss Havisham di erogarle mensilmente una somma di denaro dopo il suo trentesimo compleanno, cifra con cui Estella sistemerà Dower House, il cottage rimasto dopo la vendita di Satis House.

nel tempo»¹⁸⁰, infatti, i due possibili nuovi *plot* romantici che fanno seguito al matrimonio con Drummle presentano delle differenze che ne fanno una sorta di *climax* preparatoria verso lo scioglimento finale.

Una prima differenza si realizza tra la fuga da casa Flint e l'incontro con Justin Faverley: la vecchia cameriera Bessie, che ha procurato a Estella l'occupazione presso i Flint, è gravemente malata e non può più prendersi cura di Angela, la nipote rimasta orfana che ha sempre tenuto con sé. Nel momento in cui Estella è costretta a fuggire perché colpevole dell'aggressione di Aaron, propone di portare via con sé Angela e di prendersene cura con lo stesso affetto con cui l'avrebbe cresciuta Bessie. Questo nuovo motivo, quello dell'adozione dell'orfana, se da una parte sembra costituire una nuova "legatura", o l'ennesima ripetizione di un *plot* già noto – quello vissuto da Miss Havisham dopo le sue delusioni amorose – possiede una nuova finalità se letto in relazione alla storia di Pip: mentre quella del protagonista dickensiano, infatti, arrivati verso il finale di *Great Expectations* risulta essere una «vita sopravvissuta al suo stesso *plot* [...] una vita ridotta a residuo e sopravvivenza»¹⁸¹, priva di nuovi *plot* da seguire, quella di Estella, con la presenza di Angela, risulta essere un'esistenza che ha vissuto un progresso dal momento che ha acquisito una nuova funzione in relazione alla bambina¹⁸².

Un altro tratto che differenzia il rapporto con Justin dai precedenti episodi, oltre il nuovo ruolo di Estella accanto ad Angela, è il modo in cui la donna sceglie di non reprimere e di dichiarare più apertamente la propria identità nel tentativo di creare un presente che possa finalmente incorporare il passato e dominarlo attraverso la condivisione con il nuovo compagno della verità intorno alle proprie origini. Se

¹⁸⁰ Brooks 1995: 134.

¹⁸¹ Ivi: 147.

¹⁸² Proprio l'arrivo di Angela può costituire la prima forma di compromesso con una condizione fino a quel momento non accettata – come l'impossibilità di una maternità – paragonabile all'esperienza di Pip come impiegato presso la Clarriker, emblema del definitivo accantonamento delle speranze da *gentleman* coltivate per anni. In questo senso la lettura di GE alla luce della riscrittura di Knight, si carica di nuove valenze dal momento che il ricongiungimento finale tra questi due protagonisti conferisce nuovo senso anche alle tappe della formazione di Pip, come quella presso la Clarriker, che il finale dickensiano sviliva accennandola appena in un momento di "scaricamento" delle energie testuali (cfr. Brooks 1995: 146).

infatti, come ci fa notare Brooks, nel caso di Pip l'operazione di *detection* compiuta verso la storia di Estella si era rivelata inutile ai fini del reperimento di una nuova trama per il protagonista¹⁸³, nel caso di Estella viene invece valorizzata come indispensabile in vista del raggiungimento dell'equilibrio finale. È rilevante osservare che il momento immediatamente antecedente al confronto con Justin – in cui Estella gli svela tutta la verità sulla madre Molly – sia quello di definitivo confronto con Jaggers, ovverosia, come anche la costruzione retorica mira a ricordarci, il medesimo in cui in parallelo culminava anche la ricerca di Pip:

'Put the case I which your mother was involved as bad indeed, I felt at the time that it was unlikely I would secure her release. Put the case that I knew of your existence, knew that my client's inclination for motherhood was nothing short of disastrous. Put the case that I also knew of a rich woman who wished to adopt a female child. [...] Put the case that I have seen them tried at a criminal bar, where they were held up to be seen; that I knew for such infants being imprisoned, whipped, transported, neglected, cast out, qualified in all ways for the hangman, and indeed growing up merely to be hanged. (*Estella*: 223)

Questo passo risulta particolarmente significativo per il chiaro rimando all'originale dickensiano, in quanto volto a mettere in luce un ulteriore punto di contatto tra l'analisi dell'ipotesto offerta da Brooks e questa lettura di *Estella*, ovverosia il ruolo delle preterizioni e del motivo della lettura nei due testi. È necessario infatti ricordare come intere porzioni testuali tratte da *Great Expectations* si ripresentino all'interno di questa riscrittura soprattutto nel primo e nell'ultimo capitolo, quelli di creazione e di scioglimento definitivo delle trame ufficiali e represses nella storia della ragazza¹⁸⁴. Non è un caso che a essere qui ripreso sia proprio quel passo in cui l'uso della preterizione sul piano retorico, l'anafora, già nel

¹⁸³ Cfr. Brooks 1995: 145: «In questo romanzo pieno di misteri e di intrecci segreti, la *detection* si rivela a un tempo necessaria e inutile; né può offrire alcun conforto o autentica illuminazione al detective stesso. È come decifrare le lettere sulle pietre tombali: un gioco che non conferisce alcuna autorità alla trama della vita».

¹⁸⁴ Il riferimento è rivolto sia alle riprese più esplicite (come l'arrivo di Pip a Satis House, l'ultimo dialogo con lui e Miss Havisham prima del matrimonio con Drummle, la scena finale a Satis House) sia agli episodi allusi (il discorso sulla menzogna e sulle galere che era stato rivolto a Pip nei primi capitoli, o l'episodio in cui Jaggers dichiara anche a Estella tutta la verità nelle stesse modalità con cui si era rivolto a Pip).

prototesto richiamava la funzione delle ripetizioni che sul piano diegetico si stavano verificando in forma di ritorno di un passato rimosso.

Tuttavia, la presenza di queste allusioni o, talvolta, di vere e proprie citazioni dall'originale dickensiano, non possono che invitare alla riflessione sul peculiare legame che questa riscrittura istituisce tra il ruolo della lettura letteralmente intesa – anche qui costantemente tematizzata come in *Great Expectations*¹⁸⁵ – e quello della lettura errata dei propri *plot* da parte della protagonista. Anche nel caso di Estella, infatti, la costante ricerca di un'autorità di riferimento – prima in Miss Havisham, poi in Drummle, in Aaron Flint e infine in Justin Faverley – ci rimanda a quello smarrimento presente nell'incapacità di decifrazione della ragazza, prima dei propri incubi, poi dei *plot* in cui a più riprese ricade unendosi a personalità incapaci di garantirle la vita desiderata.

Nell'uso della lettura e dei testi viene portato alle estreme conseguenze il processo di figurativizzazione che questo tema svolgeva all'interno dell'ipotesto dickensiano, ovvero sia di rimando al processo «di elaborazione di una *fiction* ignara del suo ruolo di elaborazione dell'immaginario»¹⁸⁶. Se i numerosi intertesti presenti in *Great Expectations* offrono «l'impressione di una folle proliferazione di testualità, in cui la lettera e l'interpretazione figurata si scambiano i ruoli, il referente può valere da elemento significante e diventare segno di un altro messaggio, in una semiotizzazione selvaggia»¹⁸⁷, in *Estella* questo processo si amplifica: il lavoro di rilettura di *Great Expectations* ha l'effetto da un lato di evocare il debito verso il testo fondante – quello dickensiano – e il graduale recupero della storia che questi aveva già narrato, dall'altro quello di condurre «a una proliferazione di scritture, come se

¹⁸⁵ Si ricordi oltre la formazione di Estella lasciata in implicito, la costante presenza delle poesie di Tennyson che proprio Pip ha regalato a Estella, l'incontro con personaggi come Thackeray, Dickens, Macready nella seconda sezione del romanzo, la lettura di Gaskell, di *Uncle Tom's Cabin*, l'intento di Estella di insegnare a leggere a Flora per renderla partecipe di «one of the greatest gifts to civilized society, the joys of reading» (*Estella*: 130).

¹⁸⁶ Brooks 1995: 141.

¹⁸⁷ Brooks 1995: 142.

l'io in cerca di trame non potesse mai trovarne una decisiva e si limitasse ad affermare il proprio ruolo di tessitore»¹⁸⁸.

Se si passa tuttavia al momento finale, quello in cui la riscrittura di Alanna Knight giustifica il nuovo gioco di energie testuali messo in campo rispetto al proprio ipotesto, va sottolineato come per tutto il corso della narrazione il romanzo avesse lasciato emergere un ulteriore *plot* che, nel tentativo di seguire altre trame errate, Estella aveva inizialmente respinto perché condizionata dalle prime due autorità di riferimento, Miss Havisham e Drummle¹⁸⁹: l'unione con Pip. Sarà a partire dalla fine della seconda parte in poi che questa possibile trama cerca di farsi largo sia in forma di sogno vero e proprio¹⁹⁰, sia in forma di sogno ad occhi aperti, al punto che se da un lato l'unione con un personaggio come Aaron Flint, il cui ritratto presentava ancora numerosi punti di contatto con Drummle, si può leggere come ripetizione volta ancora al passato, con predominante forza regressiva, quella invece con Justin costituisce un primo passo verso la realizzazione di quell'ultimo definitivo *plot* accanto a Pip, come queste considerazioni di Estella sembrano anticipare: «The fragment of Pip I recognized in him [Justin] had led me to false expectations that he would love me with all his heart and hold staunch that love against all the world, that he would be noble and gallant, instead of humanly fallible»¹⁹¹.

¹⁸⁸ Ivi: 144. Si noti come, infatti, oltre la presenza costante dell'ipotesto dickensiano, nei punti in cui la riscrittura se ne discosta di più per colmarne le lacune narrative, Knight si serva di altri intertesti parzialmente allusi. In questo proliferare di trame nella terza parte la storia di Estella sembra incrociarsi con quella di un'altra eroina della letteratura vittoriana: Jane Eyre. Il momento di intersezione tra le due storie è quello della fuga successiva al fallimento delle nozze con Rochester, come il testo di Knight lascia ipotizzare vista la presenza di un'amante segreta e gelosa nell'abitazione di Aaron dal nome Bertha e visto il successivo incontro con Justin e la sua famiglia, assimilabile a quello con St. John Rivers nella storia della Brontë.

¹⁸⁹ Si è già fatto riferimento al passo in cui Estella avrebbe voluto stare vicino a Pip dopo la sua dichiarazione ma è costretta al silenzio dalla presenza di Miss Havisham, mentre nel caso di Drummle quella di tenere le distanze da Pip è una delle prime disposizioni date da Bentley sin dal momento del fidanzamento (cfr. *Estella*: 54: «'If I may be permitted one final word. I have no desire to see Mr Pirrip's glowering face sitting opposite me when I visit you. Be so good as to inform him that it is my wish his visits to this house cease immediately»).

¹⁹⁰ Cfr. *Estella*: 124: «But as the fever took me, I ran down a long tunnel and was waiting for me in the light. Were we in Satis House but I tormented and tortured him no longer, for I loved him and was his».

¹⁹¹ *Estella*: 229.

Per queste ragioni, anziché presentarci una vita «spogliata di ogni intreccio [,] di ogni movimento o desiderio»¹⁹², la narrazione della Knight ci conduce alla quarta parte dal romanzo dopo aver creato una nuova *climax* ascendente, un nuovo carico energetico, in parallelo a quella *climax* discendente che l'emergere dei *plot* rimossi aveva procurato.

Il testo di Alanna Knight se letto, seguendo la proposta di Brooks, secondo il modello freudiano, come deviazione e scarto «rispetto alla quiete inorganica che si mantiene attraverso l'interazione dinamica di Eros e istinto di morte»¹⁹³, realizza pertanto l'esatto opposto rispetto al testo dickensiano. Se da un lato ritorni e ripetizioni nel testo di Alanna Knight avevano origine da quelle che Brooks ha definito *pulsioni di morte* che conducevano la protagonista alla perdita della trama maestra e miravano alla quiete inorganica¹⁹⁴, dall'altra hanno permesso di dominare definitivamente il passato includendolo nel presente, un presente che ha origine da nuove pulsioni di Eros che in parallelo si erano fatte strada nel testo e che rimandano a quel processo di rielaborazione del passato e di emersione di trame represses che per tutto il corso del romanzo ha avuto luogo.

Come Brooks voleva dimostrare «se la ripetizione parla di istinto di morte, della scoperta del finale giusto»¹⁹⁵, ciò in cui *Estella* si discosta da *Great Expectations* sta nella capacità della protagonista di essere riuscita a recuperare dall'intreccio di trame aggrovigliate la trama maestra, esprimendo a chiare lettere il vero desiderio da appagare:

[...] if I permitted myself one regret, it was that in my life I had known only one man's true love and had refused to recognize that what I held was beyond gold. Our roles had now be reversed. Tormentor had become tormented: Pip had returned to tantalize me from Aaron Flints eyes and in Julian Feverley's smile. Dear God, would I ever cease to mourn those precious wasted years of my youth

¹⁹² Brooks 1995: 149.

¹⁹³ Ivi: 148.

¹⁹⁴ Il riferimento già evidenziato nella sezione introduttiva è rivolto al modo in cui Brooks ha adattato il modello dinamico-energetico freudiano all'analisi della costruzione dei *plot*.

¹⁹⁵ Ivi: 149.

when I might have been Pip's wife, thrown away for the dross of an empty title, the lure of wealth and fine houses. (*Estella*: 233)

Solo dopo questo momento, infine, quando il suo desiderio viene a coincidere con quello di Pip – un desiderio anche da parte del ragazzo ben più puro e meno condizionato da interessi erronei rispetto a quello dickensiano¹⁹⁶ – è possibile riscrivere le ultime righe di *Great Expectations* e offrire piena giustificazione a quel lieto fine che nell'originale non poteva avere luogo:

I knew then what my heart had always known, that was all the real world to me, joys and sorrows too. I loved him and would continue to love him until there was no more time left in this world for either of us. As once in this garden, an uncaring child, I had kissed his cheek, now as a loving woman, I kissed her mouth. [...] As the morning mists had risen long ago when I first left Satis House, so the evening mists were rising now. But in all the broad expanse of tranquil light, there lay no shadow of another parting. (*Estella*: 237)

¹⁹⁶ Cfr. *Estella*: 26: «I trust that you never have cause to discover that there are other noble qualities more worthwhile than the possession of a title».

IV.2.5 QUANDO IL DESIDERIO È NEGATO:

JACK MAGGS E IL "RITORNO A CASA" DI MAGWITCH

IV.2.5.1 Introduzione a *Jack Maggs* di Peter Carey

Jack Maggs, come si è già osservato, rappresenta un caso unico all'interno del corpus in esame. L'opera di Peter Carey, oltre a costituire il solo esempio di antimondo *polemico* volto a confutare il prototesto dickensiano, a metterne in discussione la *veridicità* dei fatti narrati, può essere letto anche come *espansione* finalizzata a riscrivere la storia del forzato Magwitch, per mostrarne gli aspetti che la narrazione originale trascurava.

La ricchezza di prospettive di lettura di quest'opera è certamente confermata dalla folta produzione di analisi critiche che dal 1997 a oggi ha attratto a sé, con particolare attenzione per la riflessione intorno al rapporto tra letteratura postcoloniale e canone in cui per certi aspetti si inserisce¹⁹⁷.

Autore di origine australiana¹⁹⁸, attualmente operante in Inghilterra, Peter Carey si è distinto negli ultimi decenni soprattutto per la produzione di romanzi storici tesi a riflettere sulla storia della sua terra d'origine. Opere come *Oscar and*

¹⁹⁷ Tra gli altri si vedano: Irina Bauder-Begerow, "Echoing Dickens: Three Rewritings of *Great Expectations*", *Semiotic Encounters: Text, Image and Trans-Nation*, Eds. Sarah Säckel – Walter Göbel – Noha Hamdy, Amsterdam, Rodopi, 2009: 119-135; Jennifer Gribble, "Portable Property: Postcolonial Appropriations of *Great Expectations*", *Victorian Turns, NeoVictorian Returns: Essays on Fiction and Culture*, Eds. Penny Gay – Judith Johnston – Catherine Waters, Newcastle upon Tyne, England, Cambridge Scholars, 2008: 182-192; Andreas Gaile (ed.), *Fabulating Beauty. Perspectives on the Fiction of Peter Carey*, Amsterdam, Rodopi, 2004; Laura E. Savu, "The "Crooked Business" of Storytelling: Authorship and Cultural Revisionism in Peter Carey's *Jack Maggs*", *ARIEL: A Review of International English Literature*, XXXVI (2005): 127-163; Kathleen Renk, "Rewriting the Empire of the Imagination: Post-Imperial Gothic Fiction of Peter Carey and A.S. Byatt", *Journal of Commonwealth Literature*, XXXIX (June 2004): 67-71; John Thieme, "Turned Upside Down? Dickens's Australia and Peter Carey's *Jack Maggs*", *Postcolonial Con-Texts. Writing Back to the Canon*, London – New York, Continuum, 2001: 102-126; John O. Jordan, "Dickens Re-Visioned: 'Jack Maggs' and the 'English Book'", *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*, Eds. Rossana Bonadei – Clotilde de Stasio – Carlo Pagetti – Alessandro Vescovi, Milano, Unicopli, 2000: 292-300. Tra gli studiosi italiani che si sono dedicati a quest'autore da una prospettiva postcoloniale si veda anche Maria Renata Dolce, *Dialoghi con la storia. Peter Carey e il nuovo romanzo storico*, Lecce, Pensa Multimedia, 2000.

¹⁹⁸ Nato a Bacchus Marsh nel 1943.

Lucinda (1988), *The History of Kelly Lang* (2000), oltre lo stesso *Jack Maggs*, offrono infatti un esempio della costanza di questo filone all'interno della sua produzione.

La scelta di riscrivere il classico dickensiano con focalizzazione sul personaggio del forzato, condannato alla deportazione a vita nella colonia australiana, ha origine dalla lettura del saggio *Culture and Imperialism* di Edward Said che ha indotto l'autore a un maggiore interesse verso la figura del suo "antenato"¹⁹⁹.

La riflessione intorno alla rappresentazione che Dickens ha offerto di questo personaggio, in quanto emblema di un'importante fetta della storia australiana, ha costituito lo spunto per una *confutazione* della storia narrata dall'autore vittoriano.

Mentre alle strategie messe in atto ai fini della creazione di un anti-*Great Expectations* sarà dedicata una parte del sesto capitolo, la scelta della collocazione di *Jack Maggs* al termine della sezione sulle *continuazioni* è dovuta invece alla possibilità di leggere la vicenda di questo nuovo Magwitch²⁰⁰ come *complementare* rispetto alla storia del forzato narrata da Dickens. Sarà per mezzo delle lettere destinate al figlio Pip/Phipps che emergeranno elementi di fondamentale rilievo intorno all'infanzia e alla formazione di Maggs, e sarà attraverso le sedute mesmeriche cui verrà sottoposto per guarire dal suo *tic doloreux* che affioreranno le atroci esperienze vissute nella colonia australiana.

La storia del forzato raccontata da Carey è suddivisa in novantuno capitoli, di cui l'ultimo con funzione di epilogo volto a illustrare gli anni trascorsi da Jack Maggs al suo ritorno in Australia. Le altre parti sono invece dedicate alle tre settimane della

¹⁹⁹ Cfr. Peter Carey, *Author Q & A*, in <http://www.randomhouse.com/acmart/catalog/display.pperl?isbn=9780679760375&view=printqa>: «[...] contemplating the figure of Magwitch, the convict in Charles Dickens' *Great Expectations*, I suddenly thought THIS MAN IS MY ANCESTOR. And then: this is UNFAIR! Dickens' Magwitch is foul and dark, frightening, murderous. Dickens encourages us to think of him as the "other", but this was my ancestor, he was not "other". I wanted to reinvent him, to possess him, to act as his advocate. I did not want to diminish his "darkness" or his danger, but I wanted to give him all the love and tender sympathy that Dickens' first person narrative provides his English hero Pip. That's where I started».

²⁰⁰ Anche le strategie di identificazione attraverso mondi differenti, per cui è possibile parlare di un'identità tra Magwitch e Jack Maggs, verranno approfondite nel successivo capitolo dedicato a questo romanzo.

permanenza londinese del forzato giunto nella sua terra natia con il solo scopo di riabbracciare il figlio putativo Phipps.

Vediamo pertanto Maggs crearsi la nuova identità di lacché per poter restare a Londra senza destare sospetti, in quanto condannato alla deportazione a vita, in attesa del ritorno di Phipps a casa sua. L'abitazione presso cui troverà lavoro sarà quella del vicino del figlio putativo, Mr Buckle, dove farà la conoscenza di Tobias Oates, lo scrittore che in breve tempo lo sottoporrà a delle sedute mesmeriche per entrare in possesso dei fantasmi che affollano la sua mente e trarvi, a sua insaputa, spunto per un nuovo romanzo.

In parallelo alle sedute, il condannato porta alla luce la propria storia nelle missive destinate a Phipps, da cui emerge il suo percorso di formazione presso Silas Smith, un ladro, e Mary Britten, una cinica donna nota a Londra per la produzione di pillole abortive.

Saranno tali aspetti relativi all'infanzia di Magwitch, che la narrazione dickensiana trascurava, a fare di quest'opera un nuovo romanzo di formazione in cui, però, a differenza di quanto avveniva nel testo di partenza, la conclusione della storia del forzato viene riscritta e declinata a un lieto fine: in parallelo a quanto era accaduto per Pip nell'ipotesto dickensiano, anche Jack Maggs attraverso il ritorno a Londra fa i conti con le sue false speranze e compie un percorso di disillusione verso quel rapporto con un figlio putativo idealizzato per anni.

A contribuire al lavoro di confutazione verso l'opera di partenza sarà inoltre un tema cardine che percorre trasversalmente buona parte della produzione dell'autore, ovvero la riflessione su verità e menzogna che nell'ipotesto trovava espressione in quell'ambigua visione del reale che Carey sceglie di portare alle estreme conseguenze²⁰¹. Opere come *Illywhacker* (1985), *My Life as a Fake* (2003), oltre lo stesso *Jack Maggs* sono infatti emblematiche del modo in cui la riflessione intorno a questi macrotemi trova espressione nella scrittura dell'autore australiano nella costruzione

²⁰¹ Cfr. Helen Daniel, *Liars. Australian New Novelists*, Ringwood, Penguin Books Australia, 1988: 147-184.

multiprospettica di un reale frammentario, sia sul piano temporale – dove a giocare un ruolo cardine sono spesso i costanti *flashback* che inframezzano la sua narrazione – sia sul piano spaziale, visto l'ampio raggio in cui si intrecciano le vite dei suoi personaggi.

Per finire, per quel che riguarda la posizione assegnata alla riscrittura di Carey nella concatenazione dei testi in esame, può essere interessante mettere in rilievo gli aspetti in cui essa funge da ponte nel passaggio dall'opera di Knight a quella di Wells. Con il testo che la precede la riscrittura australiana condivide la fedeltà storica con cui anche Carey riproduce le medesime atmosfere dickensiane, la città e le abitudini riprese con rigore nei dettagli, ai quali si unisce il gusto per il gotico²⁰², di cui il motivo dei "fantasmi" e le sedute mesmeriche costituiscono solo un esempio. Al contempo, però, *Jack Maggs* anticipa anche alcune delle soluzioni formali che diverranno fulcro della satira di Wells, quali il pervasivo utilizzo dell'ironia, insieme a uno dei temi su cui si impernerà la riscrittura dell'autore inglese: l'insistenza sull'effetto deleterio del denaro volto a porre l'accento sugli aspetti più gretti della borghesia dell'epoca.

IV.2.5.2 Il duplice percorso di formazione di Jack Maggs

L'analisi della riscrittura di Peter Carey in termini di *continuazione* nasce dall'intento di dimostrare come anche *Jack Maggs* sia leggibile come un romanzo di formazione volto a testimoniare l'insieme di *errori*, illusioni e false speranze attraverso cui, come nell'ipotesto era avvenuto per Pip, il protagonista giunge alla conquista della propria trama maestra.

Ciò che sin da un primo impatto con *Jack Maggs* è possibile rinvenire è il modo in cui il lavoro compiuto dal testo nei confronti della tripartizione convenzionale che il *plot* percorre per giungere al *dénouement* finale, risulti come sdoppiato: la storia che lo spazio dilatorio centrale della riscrittura ci racconta attraverso le lettere di Maggs a

²⁰² Cfr. Alice Brittan, "A Ghost Story in Two Parts: Charles Dickens, Peter Carey, and Avenging Phantoms", *Australian Literary Studies*, XXI.4 (2004): 40-55.

Phipps, ovverosia quella del passato di Maggs, può essere letta come una storia autonoma, parallela a quella di Pip narrata da Dickens. Al contempo, la linea del presente in cui queste lettere vengono scritte, ci rende a sua volta testimoni di un ulteriore percorso di disillusione per il condannato, in cui nuove false speranze vengono di volta in volta demolite fino al reperimento della trama maestra e della quiete finale della vicenda.

Più nello specifico, si può asserire come i due percorsi di Maggs cui simmetricamente il lettore assiste possano essere distinti in tre momenti cardine con le medesime funzioni svolte all'interno della vicenda di Pip nell'ipotesto: un inizio inteso come momento di smarrimento con relativa ricerca di autorità di riferimento; uno spazio dilatorio centrale, presentato come fase di *errore*, di false speranze ma anche di ripetizione e, nel caso di *Jack Maggs*, di riproduzione della scena traumatica; la chiusura, come conclusione del processo di *anagnorisis*.

Se avviamo l'analisi della prima delle due storie, quella del passato, narrataci attraverso le lettere di Maggs, a essere mostrato è infatti un orfano, ritrovato nel fango presso le rive del Tamigi e presto accolto da un'atipica famiglia: quella formata da Mary Britten e il figlio Tom – con cui Maggs vive – e Silas Smith, con la figlia Sophina, ai quali sin da bambino è unito dall'attività del furto.

Sotto l'egida di queste autorità di riferimento, che lo destinano a una vita in miseria e priva di istruzione²⁰³, Maggs lascia emergere le sue prime, false speranze di educazione, di elevazione, ben rimarcate dal tono ironico di Ma' Britten all'interno di questo dialogo:

It was a small black volume with words stamped on it in silver letters, and when Silas gave it to me it was with such reverence that I imagined it must be the Shakespeare he so often like to quote. But when I asked if it was poetry, he laughed and said it was, after a sense, and that I should memorize a line or two and it would improve my prospects no end. [...] I soon deduced that it was not poetry, with handwritten annotations attached to almost every one. [...] - Did he learn you the marks?

- No, Ma'am.

²⁰³ È già stato accennato nel capitolo introduttivo sull'ipotesto come il tema dell'istruzione rivestisse un certo peso sin dall'originale dickensiano anche nel suo confronto con Compeyson.

- *He will learn you the marks. She turned the spoon through another ninety degrees. Said she – You will be able to read a tea pot better than a vicar reads a Bible*²⁰⁴. (JM: 114; 116)

Il libro a cui si fa riferimento in questo passo è il solo su cui sia avvenuta la formazione di Maggs prima del suo arrivo in Australia: il testo dei codici attraverso cui stabilire il pregio degli argenti nelle dimore scassinate.

Sarà tuttavia un'altra speranza a rendere l'infanzia di Maggs assimilabile più da vicino a quella di Pip, ed è il desiderio di protezione di una madrina che il forzato ripone in Mary Britten simmetricamente a quella che Pip riponeva in Miss Havisham. Il significato che per l'uomo assume il legame con questa donna si fa tuttavia duplice: da un lato ella rappresenta la meta nella sua ricerca di un vero nucleo familiare che successivamente, nell'adolescenza, Maggs riporrà nell'amore per Sophina, dall'altra Mary Britten, più spesso presentata con il nome di Ma' Britten²⁰⁵, si fa richiamo alla madrepatria che ha posto quest'orfano ai margini, destinandolo alla condizione di reietto²⁰⁶. Questo aspetto dell'infanzia del protagonista è indispensabile per comprendere il modo in cui i temi della famiglia, della paternità e dell'attaccamento all'Inghilterra si presentino strettamente interrelati all'interno di *Jack Maggs* dove il legame con il figlio putativo Phipps diverrà, sul piano del presente della vicenda, sineddoche del legame alla terra natia che l'ha condannato alla deportazione a vita.

Se si prosegue tuttavia sulla linea temporale del passato del forzato, che le sue lettere ci illustrano, si può osservare come la seconda e ultima speranza da lui nutrita in parallelo al Pip dickensiano, sia proprio una speranza di natura sentimentale, anche nel suo caso ostacolata e impedita dall'intervento di nuove autorità che si frappongono tra i due ragazzi: come si è più volte accennato, il primo impedimento

²⁰⁴ Corsivo dell'autore adottato in tutte le lettere scritte da Jack Maggs al figlio Phipps.

²⁰⁵ Chiara allusione a Mother Britain. Altrettanto significativa, alla luce della sorte cui è destinato Maggs, è l'attività per cui in città è nota questa donna, ovverosia quella di produrre pillole abortive, dalle quali avrà infatti origine l'aborto del figlio di Maggs.

²⁰⁶ Si noti come anche Tom, il figlio di Ma' Britten con cui Maggs cresce, nel libro che Oates scriverà sulla sua storia prenderà il nome di Tom England e tradirà Jack facendo arrestare Sophina e privando "il fratello" della possibilità di rimanere accanto alla ragazza amata (cfr. JM: 302).

alla creazione di un nucleo familiare per lui e Sophina – di cui nelle lettere racconta di essersi innamorato – è anzitutto Ma' Britten che, con l'aiuto del figlio Tom, procura l'aborto della ragazza nel momento in cui Maggs non era ancora al corrente dell'attesa di un figlio:

Here Tom forced me to stoop and kneel beside the little drain as it pushed its way under the cheese shop. He kept me pinned, jerking my arm back a little now and then to remind me of the pain, and all the while he poked into the filth with a stick.

– Look here, he said.

I feared he meant to push me into the cess pit, and so was undefended against the real assault.

Thus, I looked.

– See, said Tom, he looks like a toad.

There lay our son – the poor dead mite was such a tiny thing. I could have held him in my hand. And on his queerly familiar little face, a cruel and dreadful cut. (JM: 263)

La perdita del bambino rappresenta il primo momento di acquisizione della consapevolezza per Maggs di aver nutrito due false speranze, corrispondenti all'agnizione di Pip al momento della rivelazione della reale identità del proprio benefattore: quella di poter trovare nella madrina una tutrice capace dell'affetto da lui agognato²⁰⁷, e quella di poter coronare il proprio sogno d'amore, attraverso cui pervenire a una piena affermazione sociale nel proprio paese²⁰⁸.

L'epilogo della sua giovinezza non ci è tuttavia testimoniato dalle lettere dello stesso Maggs ma da un altro mezzo di *riproduzione* del passato rappresentato dalle sedute mesmeriche cui il condannato viene sottoposto in parallelo alla stesura della propria storia attraverso le missive. Le sedute, volte a liberare la sua mente dai *fantasmi* del passato, sono tenute da Tobias Oates, corrispettivo nella diegesi careyana

²⁰⁷ Cfr. JM: 103: «*She liked me "be-in' useful" and I therefore urgently made myself a useful little chap, as if my life depended on it. At five I was scavenger for the coal which was often washed up on the river bank. Sometimes I lost this coal which was often washed up on the river bank. Sometimes I lost this coal in fights, but if I could bring it home to her, she would pick me up and hug me, and I did so like the feel of her strong arms, that grassy herby smell which hung about her, I would have done anything to get it.*».

²⁰⁸ Moretti ha sottolineato l'importanza del matrimonio nel romanzo di formazione come contratto sociale, patto tra individuo e mondo, campo privilegiato in cui la complementarità soggettivo-oggettiva della felicità possa aver corso (cfr. Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* [1987], trad. it. *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999: 24-27).

del personaggio di Charles Dickens²⁰⁹, che dal momento del processo di Sophina avvia la narrazione del suo *The Death of Maggs*²¹⁰.

A conferma di come le lettere del protagonista rivestissero la funzione di «continuazione *analettica*»²¹¹ rispetto a quanto la narrazione dickensiana ometteva, il suo percorso a ritroso nel passato si conclude con l'aborto di Sophina, mentre il romanzo di Oates si apre con il tradimento dell'amico Tom e con il processo della ragazza²¹².

Dopo questo momento un solo nuovo episodio del passato, quello dell'incontro con Phipps, emergerà come elemento a sé, al di fuori delle lettere di Maggs, durante un dialogo "cosciente" con Oates: sarà questo episodio a costituire il *traît d'union* tra la storia che le lettere ci avevano narrato e il presente di Maggs, e a farsi premessa necessaria per il ritorno in Inghilterra del protagonista nonostante la condanna pendente su di lui.

"that is show I met Henry. He were sitting in the smithy's forge, looking for that place by the vice where he could feel a little of the warmth and not suffer any of the rain. When our coach drew up, there he were. He were all of four years old. [...] My Henry had a pig's trotter. That was how I noticed him. And oh, how I wanted that pig's trotter, Toby. I wanted it every bit as bad as you want your Lizzie. And I stared at him, doubtless, most fierce and wild. And what did he do? Why, first he ran away. But then, two shakes later, his little head appeared up amongst the baggage on the coach and he held out the very thing I might have stolen from him. When he saw my chains would not allow me to eat it without assistance, he did the holding for me, so I could gnaw each morsel off that bone. [...] For all the time he fed me, the poor mad cove from Hull did gnash and moan enough to make a soldier nervous. Henry watched him, wary like, but he did not flinch from feeding me." (JM: 286)

A questo punto della vicenda possiamo cogliere appieno lo sdoppiamento della storia delle false speranze di Maggs cui abbiamo accennato dapprincipio: anche sulla

²⁰⁹ Al capitolo VI verrà approfondito anche l'aspetto dell'identificazione dei personaggi attraverso mondi, indispensabile alla comprensione dei meccanismi di riscrittura messi in atto da JM.

²¹⁰ Il capitolo LXXIV di JM è dedicato alla prima sezione del romanzo di Oates e si apre nello scenario di Newgate da cui ha inizio la descrizione del processo.

²¹¹ Cfr. Genette 1997: 206: «continuazione *analettica* o all'indietro (che esponga cioè il *prima*)».

²¹² È intuibile come le due figure costituiscano i corrispettivi di Compeyson e Molly nella costellazione agenziale del testo di partenza.

linea del presente la riscrittura ci mostra infatti il forzato giungere in Inghilterra dopo quattordici anni di assenza, in una condizione di smarrimento dovuta al suo *status* di condannato alla deportazione a vita. La ricerca di un'autorità di riferimento mette in scena pertanto nei primi tre capitoli l'erranza del protagonista tra l'abitazione di Mary Britten²¹³, quella di Phipps²¹⁴ e, infine, quella di Buckle.

Lo spazio dilatorio della vicenda, che percorre l'arco di tempo delle tre settimane di permanenza di Maggs a Londra, ci mostra la ricerca del figlio Phipps ed è lo spazio testuale in cui il protagonista rivive l'*erranza* esperita nell'infanzia in un duplice senso. Da una parte vediamo Maggs coltivare nuove false speranze, analoghe a quelle già vissute in giovinezza, di poter costruire un nucleo familiare con il figlio Phipps e attraverso questo rapporto integrarsi definitivamente nella società britannica; al contempo, nella medesima fase, l'atto di ripetizione del passato e di ritorno si letteralizzano non solo sul piano fisico, attraverso il vero e proprio ritorno nella madre patria – presupposto indispensabile perché l'intera vicenda potesse essere narrata – ma soprattutto per mezzo delle lettere e delle sedute mesmeriche, strumenti di ripetizione e di *riproduzione* del trauma che il passato cela.

Se si tralascia momentaneamente l'epilogo di *Jack Maggs* – elemento fondamentale alla piena comprensione della relazione di questa *continuazione* con l'ipotesto – è per mezzo del nuovo ruolo che lo spazio dilatorio assume all'interno della riscrittura che è possibile riconoscere un ulteriore livello d'analisi del testo.

Si comprende anzitutto come, se si ricompone l'intreccio frammentario che dalla narrazione di Carey emerge, il percorso di Maggs offertoci da questo romanzo risulti lacunoso quanto la narrazione dickensiana in relazione alla parentesi australiana di Maggs: se la storia che egli evoca attraverso le proprie lettere e, in

²¹³ Cfr. JM: 6: «The stranger stepped into the middle of the street. "Get a lamp, Mary." "Who's that?" "Someone you should recognize, Mary Britten"».

²¹⁴ Cfr. JM: 9: «[...] a moment later he was a perfect gent, presenting himself on the doorstep of 27 Great Queen Street with his distress reduced to a small flickering on his left cheek. Jack Maggs Esquire removed his hat and grasped that brass knocker. He knocked quickly, firmly, but politely. [...] It was not possible that there was no one home. The caller was well-informed about the residents of 27 Great Queen Street».

parallelo, durante le sedute mesmeriche, è quella relativa all'infanzia inglese, si nota come non sia possibile invece ricostruire quel percorso d'ascesa – che per pochi accenni la sua storia postula²¹⁵ – da deportato inglese a ricco possessore australiano e padre di due figli²¹⁶. Si fa evidente come da una visione d'insieme della storia, Carey ci ponga di fronte a un *gap* narrativo che per la sua stessa assenza, e per l'importanza che esso riveste ai fini della comprensione del finale, necessita di un lavoro d'analisi che ne illustri il senso in relazione alle altre due parti della storia e, soprattutto, all'ipotesto dickensiano.

IV.2.5.3 Negazione e rimozione nella storia di Jack Maggs

Quanto osservato fin qui ha costituito una premessa necessaria al fine di evidenziare come il percorso di ricerca di una trama maestra nella storia di Carey non possa prescindere dal conferimento di un significato alla *rimozione* di questa porzione del *plot* nella vicenda di Maggs. Se da una parte la vita australiana che l'epilogo del romanzo ci illustra costituisce la piena affermazione di quell'agognata identità sociale per il protagonista, al contempo essa si colloca in posizione del tutto antitetica rispetto all'amore per la terra natia e per il figlio putativo Phipps propugnato per tutto il corso dell'opera dal protagonista.

Se è vero, come afferma Brooks, che «il ruolo delle trame narrative è appunto quello di imporre un finale che pur tuttavia suggerisca un ritorno, un nuovo inizio [...] una rilettura»²¹⁷, non è possibile leggere la fine di *Jack Maggs*, sotto riportata, senza conferire un nuovo e più profondo significato a quel desiderio di

²¹⁵ Cfr. JM: 306: «"You could not grow a cabbage, but you could, if you had the nous" – and here he tapped the side of his considerable nose – "make a brick as good as anything in London. That clay made my fortune, Mr Oates. It gave me a mansion in Sydney. It gave me the dosh to buy the freehold of the house in Great Queen Street. And then, as I said, I provisioned it. I bought the wallpaper, the china, the finest Oriental rugs».

²¹⁶ Cfr. JM: 192: «"[...] it is a little lock of children's hair." "Two locks" [...] "Perhaps," Constable suggested, "it is Mr Phipps's hair." "Don't be daft," said Mercy. "How could it be Phipps? These babies have dark hair"».

²¹⁷ Brooks 1995: 120.

ricongiungimento con il figlio putativo Phipps e con la terra inglese che ha fatto da motore all'intera vicenda.

Jack Maggs sold the brickworks in Sidney. In Whingham he set up a saw mill and, when he prospered, a hardware store, and when that prospered, a pub. He was twice president of the shire and was still the president of the Cricket Club when Dick hit the cover off a new ball in the match against Taree. The Maggs family were known to be both clannish and hospitable, at once civic-minded and capable of acts of picturesque irresponsibility, and it is only natural that they left many stories scattered in their wake. (JM: 356)

Se ci atteniamo infatti alla lezione freudiana sulla negazione – per la quale non esiste qualcosa di inconfessabile che non tenda oscuramente a essere confessata e l'unico modo di confessare l'inconfessabile sarà negarlo²¹⁸ – è necessario partire dall'elemento con maggior forza rinnegato all'interno della storia di Jack Maggs per comprenderne la presenza in chiusura all'opera, ovvero sia proprio il legame del protagonista con l'Australia e la stretta dipendenza della sua identità da questa terra.

Alla luce dell'asserzione di Orlando secondo cui «la negazione freudiana negherà tanto più energicamente, quanto più il rimosso che si tradisce in essa sarebbe pericoloso per la coscienza»²¹⁹ e per cui «l'elemento negatore del modello della negazione freudiana avrà sicuramente nel testo [...] una presenza non inferiore a quella dell'elemento negato»²²⁰, sarà possibile far emergere in quali forme si esprime quel desiderio rimosso che l'opera nega fino a tradurlo in inconscio testuale. Per comprendere meglio cosa si voglia intendere, se l'ipotesi da cui ha avvio la rilettura dell'intreccio alla luce del finale è la totale rimozione di un'identità e di un'appartenenza alla terra australiana per il condannato, possiamo rifarci al modello di Orlando²²¹ per illustrare come il rapporto tra represso e repressione a livello di

²¹⁸ Va ricordato come su questa premessa lo stesso Orlando abbia fondato la sua teoria freudiana della letteratura cui da questo momento in poi farò riferimento lasciando sullo sfondo il saggio freudiano.

²¹⁹ Orlando 1990: 17.

²²⁰ Ivi: 26.

²²¹ Cfr. Orlando 1973: 81.

“sostanza del contenuto” nell’opera di Carey ci comunichi qualcosa di inconscio per il protagonista stesso quanto per il destinatario²²².

Per osservare in che modo la negazione freudiana si traduca all’interno del testo letterario in forma di negazione simbolica, è necessario partire dal rapporto tra rimozione e rimosso rilevato da Orlando da cui verrà tratto il modello che estenderemo all’intero sistema di negazioni attraverso cui la riscrittura opera: la sua proposta ai fini di illustrare la manifestazione linguistica del fenomeno della negazione è infatti di analizzarla dividendola in due parti – come nell’asserzione da lui adoperata NON / MI PIACE – di cui la prima costituirà «il passaporto del rimosso»²²³ laddove ci sia rimozione vera e propria, e la seconda, il “mi piace”, sarà il rimosso che si dichiara:

$$\frac{\text{NON...}}{\text{...MI PIACE}} : \frac{= \text{RIMOZIONE}}{= \text{RIMOSSO}} : \frac{= \text{REPRESSIONE}}{= \text{REPRESSO}} : \frac{= \text{NEGAZIONI SIMBOLICHE}}{= \text{DESIDERIO REPRESSO}} \quad 224$$

Se ci si attiene al principio poc’anzi accennato, per cui l’elemento negatore esprimerà, seppure nel modo più indiretto possibile, il desiderio represso con forza direttamente proporzionale a quella del desiderio stesso, un punto di partenza potrebbe essere la testimonianza offerta dalle più esplicite affermazioni in cui il legame con la terra australiana – o con il suo negatore, la patria inglese – si presenta all’interno della riscrittura²²⁵. I passi a seguire possono pertanto offrirne un saggio:

²²² A questo proposito, l’analisi a seguire trascurerà l’insieme di significati che sul piano storico assume la riscrittura della storia del condannato da parte di Carey, per soffermarsi esclusivamente sulla relazione della storia narrata con la funzione destinatario.

²²³ Orlando 1990: 16.

²²⁴ Cfr. Orlando 1990: 17-29. In questo schema si sono voluti illustrare i passaggi mostrati da Orlando dal modello della negazione freudiana a quello delle negazioni simboliche interne al testo poetico.

²²⁵ La relazione tra elemento represso (l’identità australiana del forzato, la sua appartenenza alla colonia, negata con forza tale da lasciarne emergere uno spiraglio esclusivamente nelle due o tre pagine del capitolo conclusivo di JM) e l’elemento negatore (la patria inglese) trova conferma nelle simmetrie e nei parallelismi che Carey crea tra questi due mondi e che emergeranno con forza su tre piani: quello istituzionale, quello verbale e quello fisico in cui questi rapporti di negazione e repressione si esprimono.

“What are you doing in London?”

“It’s my home,” Jack said, raising his voice and revealing the fiercer character which the porter at the Golden Ox had briefly glimpsed. ‘That’s what I want. My home.’ (JM: 8)²²⁶

Sin dal primo incontro con Mary Britten al principio del romanzo Jack Maggs afferma con forza il proprio intento nella violazione del divieto impostogli dalla legge britannica: è tornato in patria per riappropriarsi di ciò che è *suo*, della sua terra, della sua *casa*. Affermazione reiterata nelle parole che lo stesso Carey sceglie di enfatizzare con l’uso del corsivo nel dialogo tenuto con Buckle qualche capitolo dopo:

“There are no cockroaches here”, said Peircy Buckle [...]. And we have concluded that if only you were to remove yourself again to New South Wales you would be, to all purposes ... well, no one would wish to hang you.”

“I *know*. God damn. I do know, Sir. But you see, I am a fucking *Englishman*, and I have English things to settle. I am not to live my life with all that vermin. I am here in London where I belong.” (JM: 140-141)²²⁷

Il rifiuto di Maggs di riconoscere qualsiasi legame con la terra australiana, che per lui corrisponderebbe alla vergogna della rassegnazione a una vita da “vermin”, da insetto nocivo, trova conferma in più occasioni nel corso del testo e fino all’acme nella metafora rivolta a Oates verso la fine della vicenda: «Sir, I’ll tell you the truth: I’d rather be a bad smell here than a frigging rose in New South Wales»²²⁸. In questa climax crescente di negazioni, Maggs arriva ad affermare che *preferirebbe* essere un cattivo odore in Inghilterra piuttosto che una rosa profumata in Australia: è in quest’espressione che il raffronto tra le due terre assume la forma più prossima a quella delle vere e proprie rimozioni proposte da Orlando, per cui questo “preferirei”

²²⁶ In riferimento a quanto Brooks ha osservato in merito al desiderio che si stabilisce sin dagli *incipit* delle storie (cfr. Id. 1995: 42: «Si potrebbero analizzare gli incipit di quasi tutti i romanzi e senza dubbio vi si potrebbe ravvisare un’immagine del desiderio che prende forma, comincia a individuare il suo oggetto e a sviluppare energie testuali») troviamo qui non solo un Jack Maggs privato della propria identità al suo ritorno a Londra, come dimostrano i numerosi appellativi attribuitigli, ma soprattutto vediamo espresso con forza sin da principio quel desiderio («that’s what I want. My home») che vedremo realizzarsi solo nel momento in cui lascerà quella che lui chiama “casa”.

²²⁷ Il corsivo è dell’autore.

²²⁸ JM: 250.

si fa chiaro corrispettivo di quel “mi piace” dietro cui si cela la rimozione di un’altra verità²²⁹.

Sebbene queste espressioni più esplicite di un legame con la terra inglese costituiscano una prima testimonianza di come la negazione dell’identità australiana agisca anche nelle forme più dirette, sarà tuttavia il sistema che esse creano attraverso una fitta serie di corrispondenze e opposizioni all’interno della riscrittura a offrirci una maggiore comprensione di come la rimozione operi e a gettare nuova luce sul finale, oltre che sul senso dell’atto di riscrittura stesso compiuto da Carey. Per mezzo del modello d’analisi di Orlando sulla *Phèdre*, la cui rete di negazioni è fondata sul principio di *coerenza simbolica* per cui «simboli assai diversi possono contenere rapporti di equivalenza o di opposizione difficili da portare immediatamente a coscienza, eppure sicuri da provare»²³⁰, ricercheremo il modo in cui questo sistema si organizza attraverso i tre ordini di discorso: fisico, verbale e istituzionale.

Sarà da quest’ultimo che avvieremo pertanto la nostra analisi, data la centralità che il ruolo della legge ricopre sin dall’ipotesto dickensiano non solo in relazione alla storia del protagonista Pip, ma in particolar modo nella rappresentazione del forzato: in *Great Expectations* entrambe le entrate in scena di Magwitch sono infatti seguite dall’azione repressiva della polizia che nel primo caso riporta l’evaso alle galere e lo destina alla deportazione a vita, nel secondo caso lo conduce in carcere e lo condanna a morte. A dare conferma del peso ricoperto dalle istituzioni è lo stesso Carey: tra le prime sensazioni del forzato all’arrivo a Londra l’enfasi è posta sul timore del protagonista e sulla forza repressiva del governo britannico.

²²⁹ Si ricordi che, nel lavoro della rimozione secondo il modello di Orlando, dietro ogni “mi piace” sarebbe celato l’elemento rimosso il “non...mi piace”. Per quanto un’espressione come “preferirei” – in cui culmina l’insieme di queste negazioni esplicite di ogni forma di legame con la terra australiana – possa far pensare che ci troviamo di fronte a una forma debole di rimozione, in realtà ciò che si è voluto dimostrare attraverso queste negazioni disseminate nel testo, è il modo in cui questa relazione con la colonia sia rifiutata reiteratamente e con una forza direttamente proporzionale al pericolo, alla vergogna che quel rimosso genererebbe se trovasse piena espressione.

²³⁰ Orlando 1990: 31.

Then Jack Maggs turned and caught her eye. It was not really a footman's face, or no footman she had ever seen. She stood at the parlour window, her duster in her hand, and shivered. Jack Maggs had not the least knowledge of Mercy Larkin, Mrs Halfstairs or the rest of Mr Buckle's chaotic household, but as he shut the area gate behind him he saw the maid was still staring at him. He saw her pale skin, her pretty ringlets spilling out from under her cap. Had you asked him his impression of her appearance, he would not have heard your question. He had been spotted. He felt the rough rope of Newgate round his neck. (JM: 10)

In posizione antitetica, in quanto nota anzitutto come destinazione dei trasgressori della legge e meta preposta alla loro punizione, troviamo invece la colonia australiana, emblema per questo della vergogna del crimine e della violazione della legge. Se da un lato, come il finale della vicenda di Jack Maggs dimostra, il presente e il passato "inglesi" di Maggs giocano un ruolo repressivo nei confronti della sua storia australiana²³¹, tuttavia la storia di Maggs può essere raccontata e può emergere agli occhi di un cittadino britannico come Oates/Dickens, solo perché il posto di quell'autorità repressiva, che è la legge inglese, per una breve parentesi di circa tre settimane risulta vacante dal momento che nessuno, per quell'arco di tempo si accorge dell'infrazione commessa da Maggs nel rimettere piede sul suolo nazionale.

Potremmo seguire perciò il modello di Orlando nel rappresentare con questo rapporto la prima delle negazioni simboliche cui assistiamo nel romanzo²³²:

<u>REPRESSIONE</u>	·	<u>(AUTORITÀ)</u>	·	<u>INGHILTERRA</u>	·	<u>(CONDANNA)</u>
REPRESSO	·	TRASGRESSIONE	·	AUSTRALIA	·	RITORNO

Anche in *Jack Maggs* come nella *Phèdre*, «il fatto che almeno una negazione simbolica nella serie che sto delineando risultasse vacante o a sua volta negata, era a

²³¹ Dal momento che l'Inghilterra le si contrappone assiologicamente e idealmente in quanto sede dell'integrità e della giustizia, in contrasto con il male e il crimine della colonia.

²³² L'ordine che si cercherà di seguire nelle corrispondenze tra negazioni simboliche è quello in cui si è scelto di esporre finora la lettura dicotomica della storia di Maggs, ovvero sia il passato – che emerge attraverso la scrittura di Jack Maggs e le sedute mesmeriche – e la linea del presente in cui si collocano gli altri eventi della diegesi della riscrittura.

ben rifletterci un presupposto indispensabile dell'azione tragica stessa»²³³: se nel caso dell'opera di Racine tuttavia è la momentanea assenza di Teseo a costituire il posto vacante, che permette al desiderio di Fedra di affiorare attraverso le confessioni e i dialoghi con Enone e Ippolito, nel caso di *Jack Maggs* a essere negato è il potere della legge inglese che l'azione trasgressiva di Maggs mette momentaneamente tra parentesi offrendo la possibilità a questa seconda versione della storia di emergere.

Esiste però un'altra negazione necessaria affinché il desiderio rimosso di Maggs possa venire alla luce ed è quella che effettivamente mette in moto l'intera trama e ha origine dalla ricerca del figlio putativo che ha lasciato la propria casa e a cui Maggs deve spiegare come stanno realmente le cose per conquistarne l'affetto e la fiducia:

Well, Henry Phipps, you will read a different type of story in the glass, by which I mean – mine own. You will forgive me for being too much the bull at the gate in my previous correspondence. It was written in a great rush in a Dover Inn, soon after landing. I dare say that my words were not as well chosen as they might have been and that I revealed things that made you fear a Criminal coming to harm you. [...] But what is done is done and you give me no choice but to put my life before you all at once, to make you privy to information that could, in the wrong hands, have me dancing the Newgate Jig. (JM: 82-83)

La sparizione del figlio Phipps diviene infatti punto di partenza non solo della *quête* del protagonista, ma anche della sua necessità di narrargli interamente la propria storia attraverso le lettere che intende affidare all'investigatore privato che presto Maggs ingaggerà per la sua ricerca.

La *detection* di Maggs implica necessariamente il coinvolgimento di almeno altri due personaggi con i quali ha modo di esprimersi il suo "desiderio": lo scrittore Tobias Oates, che gli promette di metterlo in contatto con il rinomato investigatore, il lacché Constable e la cameriera Mercy Larkin che diventano suoi parziali confidenti. Saranno tuttavia soprattutto le lettere, unitamente ai dialoghi, a funzionare da elementi attraverso cui la negazione si esprime, dal momento che essi risultano funzionali alla propugnazione dell'attaccamento al figlio Phipps e alla propria terra

²³³ Orlando 1990: 46.

d'origine, e di conseguenza all'emergere degli elementi che operano la negazione del vero desiderio.

Se ci atteniamo all'ordine verbale cui queste istanze repressive appartengono, va rilevato come la confessione di Maggs e la sua vera storia emergano attraverso differenti modalità. Se da una parte si ha l'atto di scrittura di Maggs, che volutamente sceglie di condividere in forma epistolare con Phipps il proprio segreto intorno alla sua identità, dall'altra in parallelo si trova il corrispettivo atto che Tobias Oates a insaputa del protagonista sta compiendo attraverso le sedute mesmeriche: l'estorsione di una confessione da cui ha origine *The Death of Maggs*, il romanzo volto a obliare la vera storia del condannato.

La relazione speculare ha luogo non solo nella contrapposizione tra ciò che Maggs compie consapevolmente e ciò che compie inconsapevolmente, ma anche nel duplice ruolo assunto dal motivo del segreto, su cui si fonda una nuova negazione simbolica²³⁴: da una parte si trova infatti il segreto che Maggs cerca di serbare sulla sua vera storia per sfuggire all'arresto e alla condanna a morte, e che intende condividere solo con il figlio putativo attraverso le lettere; dall'altra troviamo il segreto di Oates che, a sua insaputa, come un ladro, sta estorcendo a Maggs attraverso le sedute mesmeriche e sta trasponendo in un romanzo la cui funzione sarà quella di negare la vera storia del condannato²³⁵:

He was convinced that this was the last novel he would ever publish. He wrote full-steam, brazenly, daring Jack Maggs to turn around and snatch his book again. At the crossroads at Wallingford he wrote the famous line with which, thirty years later, *The Death of Maggs* would finally begin: [...]

²³⁴ Ancora una volta, seguendo il modello proposto da Orlando, possiamo osservare come l'atmosfera stessa in cui si svolge la vicenda di Maggs a Londra venga investita dal valore simbolico di sede del ritorno del represso dal momento che al buio della notte e alla stanza chiusa della casa di Phipps, in cui Maggs scrive la propria storia, e che metaforicamente rappresenta il segreto dietro cui si cela la sua seconda identità, si contrappongono invece la luce e la vita all'aria aperta australiana (cfr. JM: 93: «'What would you watch instead?' 'The sea, the river. [...] hatfuls of birds.' 'Pelicans, no doubt.' 'Pelican, Sir. Oh yes'»).

²³⁵ Proprio da questa funzione di rimozione e di repressione della "vera" storia, svolta dal corrispettivo metatestuale di *The Death of Maggs* – ovverosia GE – prenderà avvio l'analisi di JM come confutazione della narrazione dickensiana.

“Penny for your thoughts, Jack Maggs.”

“Well, you already got my thoughts, mate, [...] How am I to get those thoughts back out?”

“[...] You never took the time to read the minutes of our meetings. But when we return to London I’ll give you the tin box and all my notes. [...]”

“Your notes are lies, mate. Your notes say nothing about me taking off my shirt. The truth is: you have had me reveal secret information in my sleep.” (JM: 253)

Al contempo la necessità nel presente di narrare la propria storia a Phipps, ha come presupposto un carteggio – di cui il lettore solo indirettamente ha testimonianza – che Maggs e il figlio putativo si sono scambiati nel corso della sua permanenza in Australia. Entrambi attraverso queste prime lettere hanno negato la propria identità: Maggs fingendo di essere un ricco possidente e obliando la verità sulla propria condanna, e Phipps fingendosi un figlio affettuoso e amorevole, per puro interesse verso il suo denaro.

Possiamo ancora una volta ricorrere alla medesima formula per rappresentare la seconda negazione simbolica emersa da queste constatazioni:

$$\frac{\text{REPRESSIONE}}{\text{REPRESSO}} : \frac{\text{SEGRETO}}{\text{CONFESSIONE}} : \frac{\text{LETTERE DALL'AUSTRALIA}}{\text{VERA STORIA}} : \frac{\text{THE DEATH OF MAGGS}}{\text{LETTERE}}$$

Inoltre, dal momento che la scissione di cui è vittima il personaggio si concretizza in una doppia vita in termini geografici e fisici prima che nella coscienza del protagonista, non è difficile intuire come sia proprio su questo piano che risulti reperibile l’ultima negazione simbolica che ancora una volta si manifesta nella relazione in parallelo tra il passato di Maggs, narrato nelle lettere, e il suo presente londinese.

L’acme narrativa con cui si interrompono le due linee cronologiche del passato e del presente, che abbiamo visto scorrere in parallelo, è rappresentata da due forme simmetriche di eliminazione fisica. Il presente londinese si interrompe con il tentato omicidio da parte del figlio putativo Phipps: esso risulta decisivo ai fini della disillusione di Maggs e della sua presa di coscienza della rottura definitiva con il

passato inglese e costituisce una svolta che inevitabilmente comporta il definitivo scarto dell'unica trama che fino a quel momento Maggs aveva contemplato, ovvero una vita in Inghilterra. L'attentato subito figura perciò come il momento in cui viene definitivamente alla luce il *plot* represso che fino a quel momento Maggs aveva rifiutato di seguire²³⁶: la sua vita in Australia.

Il corrispettivo simmetrico di questa tappa nel passato di Maggs è narrato invece nell'ultima delle lettere destinate a Phipps. Si tratta del momento in cui nel corso della sua unione con Sophina, Ma' Britten, la sua "benefattrice", scopre la gravidanza della ragazza, una gravidanza indesiderata agli occhi della donna dal momento che sarebbe presto divenuta un ostacolo ai loro furti:

- Out! Ma cried at Tom, who now was standing at the doorway, staring at her nakedness.
- Out! She cried again. Tom had gone, but I pretended not to know what she meant.
- Get out, idjeet! She cried, never once taking her eyes off poor Sophina.
[...]
- Five months! She cried. You stupid little bitch.
She had discovered, so I imagined, the length of time we had been man and wife. (JM: 239)

Non è difficile inoltre ritrovare in senso figurato un chiaro parallelismo, come il nome stesso della donna ci invita a fare, tra quella cacciata che lo stesso Maggs con l'attentato contro di lui per la seconda volta sta sperimentando da parte della madre patria inglese – dove l'unica forma di riscatto e di appartenenza era rappresentata dal legame con lo stesso Phipps – e ciò che Ma' Britten ha compiuto contro il figlio indesiderato, espulso e gettato via come uno scarto.

²³⁶ Cfr. JM: 355: «[...] it may not matter that Tobias never witnessed the final act of the real convict's search: never observed Henry Phipps raise that pistol with the trembling hand, never heard the deafening explosion, nor smelled the dark and murderous scent of gunpowder. [...] But the forces that made that famously "abhorrent" face inside the fire were different from those that drove the real Jack Maggs, who escaped London with Mercy Larkin that very night on the Portsmouth Mail. There is no character like Mercy Larkin in *The Death of Maggs*, no young woman to help the convict recognize the claims of Richard and John to have a father kiss them good night».

Questa è la simmetria che ci conduce alla realizzazione dell'ultima delle negazioni simboliche presenti nel testo:

REPRESSIONE · ABORTO (MA' BRITTEN) · ATTENTATO (PHIPPS)
REPRESSO · PATERNITÀ DI MAGGS · VITA IN AUSTRALIA

È a partire dall'attentato compiuto da Phipps – che conduce alla definitiva disillusione di Maggs, al crollo delle false speranze riposte nel legame con “il figlio” – che possiamo giungere a una più piena comprensione dello spazio dilatorio della riscrittura, quello di ripetizione e di riproduzione della scena traumatica. Il lettore solo nel momento in cui assiste a questa scena, infatti, può comprendere come il ritorno nella terra natia fosse un passaggio indispensabile perché il condannato potesse reperire la propria trama maestra. Il fatto che questa trama lo riconduca al luogo da cui apparentemente doveva avere origine il trauma – l'Australia – tuttavia, ci permette di rileggere i numerosi segnali disseminati nel testo in relazione alla reale origine del Fantasma da cui il protagonista si doveva liberare per arrivare alla quiete finale. Se è vero che attraverso Ma' Britten e Phipps si esprime a livello figurale il rapporto con la madre patria inglese, è necessario ripercorrere alcuni momenti della ripetizione della scena traumatica per comprenderne appieno il senso:

Outside the house, there was a great wind storm. In the dim drawing room of Jack Maggs's dream, a man in uniform was sitting in the shadows.

Is it you?

It is I, answered the Phantom. [...]

It was a uniform to protect the King himself. The jacket was ultramarine, the trousers black, and underneath his arm he held a bell-topped shako.

I am in the 15th Hussie, said the Phantom [...] opening a great-coat to reveal a naked female form, a soft bush of hair and such sweet little breasts with soft rosy nipples. [...] His hair was fair. He was much younger. But the uniform was the 57th Foot Regiment and the bridle was not a bridle. [...]

One hundred lashes, cried Captain Logan, and lay them on until I see the bone. [...] Ahead, at the archway of the prisoners' barracks where the cursed triangle stood, Rudder, the flogger, was standing at attention. (JM: 122-123)

Questa la descrizione del fantasma da cui ha origine il male di Maggs: la sua uniforme, unita a quel corpo nudo femminile che sotto si cela, si fanno sin da questa prima apparizione sintesi, a livello visivo, delle due reali cause del trauma di Maggs, nonché emblemi della terra inglese nella sua storia – Phipps e Mary Britten – e anticipano ciò che solo nel finale Maggs potrà apprendere al momento dell’attentato compiuto dal figlio adottivo²³⁷. Una conferma di chi si celi dietro questi mali giunge qualche capitolo dopo, quando il Fantasma, un ragazzo biondo, tiene in braccio il bambino che Maggs ha perduto:

“Is he [the Phantom] dark then, Jack? Asked Tobias [...] “Is he a black man?”
“Ah no,” the convicted sighed. “He is fair. Very fair.”
“His skin is white?”
“He has my babe.”
“Then take back the babe,” said he. “Walk towards the Phantom.” [...]
“My *babe*. My babe is dead.”
“[...] Tell me again: how does he look?”
“Oh he is a soldier of the King. [...] He is a regular frigging beetle, but my poor dear little boy is laying in a ditch²³⁸.” (JM: 221-222)

Quest’insieme di indizi e di corrispondenze lasciati emergere solo implicitamente e in forma allusiva nel corso della narrazione trovano perfetta sintesi nell’immagine di Phipps con la pistola puntata su Maggs. I capelli biondi, il naso aquilino, l’uniforme trasformano il peggior incubo del forzato in realtà e confermano

²³⁷ Un’importante tappa dell’agnizione per il lettore è invece collocabile nel momento in cui Maggs mostra la foto in uniforme inviatagli da Phipps all’investigatore ingaggiato per ritrovarlo (cfr. JM: 271-272: «Now he revealed to the company an exceedingly well-bred young man in a blue coat, a white cravat [...] “That’s my son,” said Jack Maggs proudly. “Mr Henry Phipps, Esquire”»). A riprova di come anche Maggs effettui un percorso di agnizione, va inoltre sottolineato che anche il forzato giungerà a un riconoscimento finale non solo ritrovando nell’immagine di Phipps quella del fantasma da tempo causa delle sue persecuzioni, ma ancor prima nel prendere coscienza della malafede di quel figlio che ha scambiato la propria foto con quella del re Giorgio IV nelle lettere inviate al padre, un altro chiaro richiamo allo stretto nesso tra ciò che Phipps rappresenta per Maggs e i mali subiti per volontà della patria inglese.

²³⁸ Si ricordi come il giorno stesso in cui Maggs narra per lettera a Phipps la storia dell’aborto di Sophina il fantasma si faccia presente nei sogni del condannato (cfr. JM: 263: «“See, said Tom, it looks like a toad.” There lay our son – the poor dead mite was such a tiny thing. I could have held him in my hand. And on his queerly familiar little face, a cruel and dreadful cut. Cannot write more at this time. P.S. Went to sleep and woke [...] the Phantom above-mentioned had appeared to me. I saw It sitting opposite to me in the coach. Yellow air, long side whiskers, blue frock coat with gold button»).

la natura delle immagini più volte vissute durante le sedute mesmeriche di strumenti di *ripetizione*, di *legatura* che tappa dopo tappa dovevano condurre alla rielaborazione e al superamento dei traumi subiti per volontà della madre patria:

There, in the firelight, he held his nightmare: long straight nose, fair hair, brutal dreadful uniform of the 57th Foot Regiment. The Phantom had broken the locks and entered his life. The apparition held a heavy pistol. [...] For Henry Phipps, everything in this present nightmare seemed to be happening very slow. He had all the time he required to look at the man who had written to him for most of his young life. (JM: 351; 353)

La piena coincidenza tra i due momenti di agnizione per Maggs – Ma' Britten come responsabile dell'aborto di Sophina e Phipps come suo attentatore – conferma come l'intento di questa riscrittura fosse la *transvalorizzazione* del ritorno dell'ex forzato in terra natia: attraverso la *devalorizzazione* del legame con il figlio putativo e con il suo passato inglese l'opera di Carey lascia gradualmente affiorare l'appartenenza dell'identità del forzato alla terra australiana. La fase del ritorno si presenta pertanto come momento in cui la ripetizione diviene strumento di *legatura* necessario per l'evoluzione del personaggio verso il *dénouement* finale. Le varie forme di ripetizione del passato si realizzano attraverso la scrittura, le sedute mesmeriche, il continuo rivivere la scena traumatica della fustigazione nelle colonie, le immagini ossessive del fantasma. Lo spazio dilatorio della riscrittura in cui il *ritorno a e del* rimosso ha luogo nelle varie forme illustrate fin qui, dimostra come più che al reale ricongiungimento con la terra natia e con il figlio putativo che di quella terra è emblema, il ritorno in Inghilterra fosse finalizzato alla liberazione del forzato dai traumi di cui quello stesso legame si era fatto portatore sia nell'infanzia sia nella colonia e dei quali l'attentato di Phipps non risulta altro che ultima «ripetizione traumatica»²³⁹.

Per comprendere appieno come la riscrittura si relazioni a *Great Expectations* in termini di negazione simbolica, esiste un'ultima negazione che, in questo rapporto

²³⁹ Lacan 1979: 52. Si ricordi l'accezione che la ripetizione assume per Lacan come riproduzione *in atto*.

passato/presente, include e sovrasta tutte le altre: la storia di Magwitch/Jack Maggs che, estromessa dal testo dickensiano, trova la sua prima negazione proprio nell'ipotesto. Il modello delle negazioni simboliche ci permette di attribuire un nuovo significato alle lacune del testo dickensiano che si fanno così il primo fattore di rimozione, il primo elemento negatore, che riduceva al silenzio la storia che *Jack Maggs* narra.

Prima di considerare i personaggi rimasti in secondo piano rispetto all'evolversi in parallelo di queste trame, possiamo ricapitolare le relazioni in cui si trovano le negazioni simboliche emerse sui differenti piani presi in esame:



Il reperimento della trama maestra che figura solo nella sesta e ultima delle negazioni simboliche dello schema – e che per la sua posizione anche in questo caso, come era già avvenuto per le trame represse di *Estella*, ci permette di rimarcare la disposizione degli strati materiali rimossi secondo il modello archeologico freudiano

– è rappresentabile come il centro di una serie di anelli concentrici che la rinserrano sulla scorta del modello proposto da Orlando:



Prima di concludere va messo in evidenza come la vita australiana cui Maggs approda sia quella che trova un'anticipazione nelle parole di uno dei personaggi rimasti esclusi da questa analisi, ma che merita tuttavia un certo rilievo in quanto emblema della volontà di Carey di revisione della storia del forzato: Mercy Larkin, la cameriera di Buckle²⁴⁰.

La figura di questo personaggio è definibile soprattutto attraverso una serie di rapporti di somiglianza e opposizione rispetto a Jack Maggs. La base della somiglianza tra lei e il protagonista è la trasgressione: lei, amante segreta del suo padrone, Buckle, ha trascorso la vita sottomessa a quest'uomo per il timore di ritornare sulla strada da cui lui l'ha raccolta. È scesa a compromessi con la possibilità di costruirsi una vera famiglia nell'accettare la protezione di un uomo molto più grande di lei solo per la garanzia offerta dalla sua posizione sociale. Con l'infatuazione per Jack Maggs e con il desiderio di unirsi a lui, anche lei trasgredisce perciò un patto di fedeltà alla persona che per lei ha rappresentato sin dall'infanzia

²⁴⁰ Cfr. JM: 340: «You have babies in the place where you have come from.” “[...] “My son is an Englishman”. “I meant your real children.” “I am not of that race.” “What race?” “The Australian race,” he said. “The race of Australians.” “But what of your babes?” “Damn you, don’t look at me like that. I am an Englishman”».

un benefattore. In parallelo perciò alla trasgressione commessa da Maggs – che ha violato il divieto di ritornare sul suolo natio – Mercy scavalca l'autorità rappresentata da Buckle e mette in discussione l'ordine stabilito al fine di seguire il suo desiderio.

Al contempo da questa simmetria scaturisce l'opposizione derivante dalla qualità e dalla misura delle due trasgressioni. Se da una parte quella di Mercy risulta perdonabile in quanto recuperabile entro l'ordine costituito – perché non ha gravi conseguenze se non la messa in discussione dell'autorità dell'individuo che in quel momento detiene il potere su di lei, ovvero Buckle, che vede in Maggs il solo capro espiatorio da punire²⁴¹ – dall'altra l'infrazione di Maggs risulta invece imperdonabile per il fatto che trasgredisce uno dei fondamenti dell'ordine costituito, l'ideologia dell'*unicuique suum* da cui ha origine anche la scelta del finale della vicenda di Magwitch in *Great Expectations*, come dimostra la sua cattura e la conseguente condanna a morte.

Tuttavia, è proprio l'ordine istituzionale presente al centro di questo parallelismo tra le due storie di Maggs e Mercy a permetterci di rilevare una negazione simbolica che a livello macrostrutturale include quelle sottostanti identificate finora: la trasgressione commessa dai due personaggi, come si è evidenziato inizialmente, implica necessariamente il superamento di un'autorità che viene momentaneamente messa tra parentesi, superamento senza il quale la vicenda del forzato Maggs non avrebbe trovato uno spiraglio d'apertura attraverso cui realizzarsi²⁴².

Quella di natura ideologica e quella commessa nei confronti dell'autorità britannica, ciononostante, non è la sola trasgressione che l'opera di Carey metta in scena. L'atto di riscrittura stesso ci riporta inevitabilmente a una violazione in scala

²⁴¹ Cfr. JM: 295: «“May I ask, Mr Buckle, what is your interest in Mr Maggs?” “It is a matter of the heart, Sir.” “Jack Maggs is your rival? Asked the other incredulously. “He is. [...] He betrayed my trust, which was very foolish of him. [...] And if I am to be humiliated in my own home, well then, that person will be punished”».

²⁴² Come si è evidenziato nella prima delle negazioni simboliche esaminate, è la trasgressione del divieto di tornare in Inghilterra a permettere alla sua storia di emergere a livello fittizio attraverso l'incontro con un autore londinese.

maggiore, dal momento che a sua volta la riscrittura di Carey implicherebbe una definitiva messa tra parentesi dell'autorità primaria da cui ha origine la storia di questo personaggio. Per questa ragione possiamo definire il prototesto dickensiano, come si accennava inizialmente, in una posizione paradossale all'interno della prima negazione simbolica sovrastante tutte le altre, perché essa costituisce l'elemento repressivo rispetto alla vera storia di Magwitch/Maggs, che può emergere solo attraverso la riscrittura, ma rappresenta al contempo l'elemento negato e messo tra parentesi. Se da un lato non sarebbe stato possibile riscrivere la storia del forzato senza prima valicare l'*auctoritas* del prototesto, dall'altro anche il gesto del superamento stesso è a sua volta negato, celato dietro la scelta di un titolo enigmatico per la riscrittura che non vuole apertamente dichiarare la violazione commessa²⁴³. Per questa ragione, in conclusione, sulla scorta di quanto proposto da Orlando per la lettura della *Phèdre*, è possibile anche qui modificare la prima delle negazioni simboliche, quella che sovrasta e include tutte le altre, secondo questa nuova proporzione volta a trasporre l'operazione di riscrittura compiuta da Carey nei medesimi termini delle precedenti:

$$\frac{\text{REPRESSIONE}}{\text{REPRESSO}} : \frac{\text{(Great Expectations)}}{\text{Jack Maggs}}$$

Solo una volta messa tra parentesi l'autorità dickensiana, la revisione della storia di Magwitch può avere luogo all'interno di questa continuazione. Il modo in cui la riscrittura porterà alle estreme conseguenze le sue finalità correttive nei confronti dell'originale dickensiano sarà l'oggetto di una sezione a sé.

²⁴³ Possiamo ipotizzare a questo punto che anche la relazione tra il titolo della riscrittura e il nome del personaggio originale cui allude risulti a sua volta traducibile attraverso il medesimo rapporto tra repressione e represso adottato finora per le altre negazioni simboliche: $\frac{\text{REPRESSIONE}}{\text{REPRESSO}} : \frac{\text{Jack Maggs}}{\text{MAGWITCH (Great Expectations)}}$

V. IL TEMA DELL'ASCESA SOCIALE DI KIPPS E LA SATIRA DI WELLS

V.1 La satira parodica: definizione e origine

L'analisi dei meccanismi di riscrittura messi in atto da *Kipps* di Herbert George Wells, ci consente di introdurre alcune questioni di centrale interesse anche all'interno delle due riscritture a seguire: *Mister Pip* di Lloyd Jones e *Jack Maggs* Peter Carey.

Attraverso gli studi di Linda Hutcheon sull'uso e sulla funzione dell'ironia all'interno dei due "generi" della parodia e della satira¹, si cercherà di mettere in luce la peculiare relazione che il romanzo di Wells instaura con l'ipotesto dickensiano ai fini di realizzare quella satira sociale cui mira il racconto dell'ascesa di Kipps.

Le problematiche prese in esame dalla studiosa canadese si fondano pertanto su due presupposti. Da una parte il suo lavoro prende le mosse dall'intento di definire la funzione dell'ironia accostando all'approccio puramente semantico una prospettiva pragmatica, volta cioè a mettere in luce gli effetti dell'ironia e il processo interpretativo del lettore; dall'altra intende esaminarne le differenti funzioni in relazione all'«*ethos*»², un concetto distante da quello aristotelico, seppur legato alla sua definizione di *pathos*, in quanto avente origine da quella sovrapposizione tra l'effetto codificato dall'autore e quello decodificato dal lettore.

Un indispensabile punto di partenza per poter delimitare i confini tra le definizioni di parodia e satira è mettere in evidenza anzitutto la centralità del ruolo dell'ironia in relazione a entrambi questi generi, obiettivo per il quale si rende necessario un approfondimento delle sue funzioni e l'adozione di un approccio pragmatico a essa.

¹ Linda Hutcheon, "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, XLVI (1981): 140-155; Id., "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, XXXVI (1978): 367-377; Id. 1985.

² Hutcheon 1985: 50.

Come sottolinea Linda Hutcheon, dal momento che «la pragmatique se distingue des autres orientations sémiotiques (sémantique, syntaxique) par sa concentration sur l'effet pratique des signes»³, essa ha una fondamentale importanza nella comprensione del ruolo svolto dall'ironia all'interno dei differenti generi proprio perché «la présence du trope souligne la postulation nécessaire à la fois de l'intention de l'auteur-encodeur et de la reconnaissance du lecteur-récepteur afin de pouvoir affirmer même l'existence de la parodie ou de la satire»⁴. La funzione valutativa dell'ironia spinge infatti l'atto di lettura al di là del puro piano sintattico o semantico dell'opera così da rendere inadeguato un approccio statico come quello strutturalista o più precisamente jakobsoniano. Tra le conseguenze principali cui la lunga tradizione di studi puramente semantici intorno all'ironia ha condotto, figurano pertanto non solo la limitazione di questo tropo a semplice segnalazione di un contrasto, «comme opposition entre ce que l'on dit et ce que l'on veut faire entendre, voire comme marque de contraste»⁵, ma soprattutto lo svilimento della sua funzione pragmatica di «signalisation d'évaluation, presque toujours péjorative»⁶. Come la sua etimologia richiama, l'*eirōneia* implica pertanto dissimulazione e interrogazione⁷, messa in discussione e giudizio.

Proprio in quanto strategia valutativa, essa chiama in causa al contempo sia l'azione di un «*encoding agent*» sia quella valutativa e interpretativa di un «*decoder*»⁸: per questa ragione – suggerisce Linda Hutcheon – si può asserire che anche l'ironia costituisca uno dei cammini inferenziali di cui parla Umberto Eco, un atto interpretativo controllato e provocato dal testo stesso⁹.

Per procedere all'esame della funzione dell'ironia all'interno della parodia e della satira, tracciare delle distinzioni e, al contempo, dei punti d'intersezione tra

³ Hutcheon 1981: 141.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ivi*: 142.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ Hutcheon 1985: 53.

⁹ *Ibidem.*

queste pratiche, Linda Hutcheon evidenzia come la principale differenza tra i due generi risieda anzitutto nel differente bersaglio cui mirano:

La satire est la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant. Les inepties ainsi visées sont généralement considérées comme extratextuelles dans le sens où elles sont presque toujours morales ou sociales et non pas littéraires¹⁰.

Se il genere satirico in sé ha come obiettivo anzitutto quello di correggere, attaccare e di valutare negativamente, la studiosa rimarca l'esistenza di pratiche ibride come quella di parodia satirica e satira parodica che richiedono da un lato l'approfondimento anche del genere parodico stesso e dall'altro la comprensione della funzione pragmatica dell'ironia all'interno delle singole forme.

Se partiamo dal primo dei punti enunciati e riprendiamo la definizione di parodia, in evidenza troviamo la sua natura di sintesi formale, di incorporazione del testo di fondo all'interno di quello derivato e al contempo il suo effetto di ridicolizzazione e di complicità verso il testo in oggetto¹¹. Mentre la sua natura intertestuale diviene pertanto il primo punto di distacco rispetto al bersaglio «*extramural*»¹² della satira, al contempo a marcare un'ulteriore differenza tra i due generi è indubbiamente l'assenza di un intento correttivo della parodia che, come vedremo meglio nel capitolo seguente, opera attraverso uno sdoppiamento testuale con lo scopo di mettere in evidenza la *differenza*, la *distanza* dal testo parodiato¹³.

È per mezzo del concetto di *ethos* che Linda Hutcheon osserva la demarcazione esistente dapprima tra le funzioni dell'ironia, della parodia e della satira, e dopo tra quelle forme ibride che dall'intersezione di parodia e satira hanno origine. Per *ethos*, in accordo con la definizione adoperata dal Gruppo μ , la studiosa intende pertanto

¹⁰ Hutcheon 1981: 144.

¹¹ Cfr. Hutcheon 1985: 54-64. A un approfondimento della pratica parodica si dedica l'introduzione al prossimo capitolo. In questa sede la parodia verrà trattata esclusivamente in relazione alla satira.

¹² Hutcheon 1985: 54.

¹³ Cfr. Hutcheon 1985: 53: «but the textual doubling of parody (unlike pastiche, allusion, quotation, and so on) functions to mark difference».

«une réponse dominante qui est voulue et ultimement réalisée par le texte littéraire»¹⁴, ovverosia, l'intenzione inferita dal testo al ricevente, la sovrapposizione tra l'effetto codificato (voluto dal produttore del testo) e l'effetto decodificato (realizzato dal ricevente)¹⁵.

Per questa ragione non è possibile parlare dell'*ethos* parodico e di quello satirico senza includere quello ironico poiché il primo punto di intersezione presente tra i due generi è, come si è più volte evidenziato, proprio il comune utilizzo dell'ironia come *indizio* ai fini di questa inferenza.

Se l'ironia e la satira possiedono un *ethos* marcato negativamente – il primo in senso peggiorativo con una gamma di gradazioni che va dal risolino canzonatorio all'amara ironia, il secondo in senso sprezzante o sdegnoso – la parodia, al contrario, cui tradizionalmente si è attribuito un *ethos* marcato (il ridicolo) non può essere rigidamente ricondotta a un senso negativo: come si vedrà meglio in seguito, a essa infatti, con la sua funzione metaletteraria, è attribuibile al contempo un *ethos* ridicolizzante e un «*éthos marqué comme respectueux ou même déferent*»¹⁶ verso il testo parodiato.

Se a generare forme ibride è l'impossibilità di ritrovare questo *ethos* allo stato puro all'interno delle opere letterarie, varie saranno le gamme pragmatiche di *ethos* che si otterranno nell'intersezione o nel passaggio dalla sua forma beffarda a quella sprezzante fino all'*ethos* non marcato che si è attribuito alla parodia¹⁷.

Un caso particolare di intersezione è rappresentato dall'incontro tra satira e parodia, il cui risultato si biforca in base al bersaglio dominante che i singoli testi esprimeranno. A questo proposito Linda Hutcheon distingue pertanto

¹⁴ Hutcheon 1981: 146.

¹⁵ Cfr. Hutcheon 1985: 55.

¹⁶ Hutcheon 1981: 146.

¹⁷ Per mostrare i vari risultati ottenibili da questa intersezione Linda Hutcheon si serve di un diagramma che ha come oggetto le varie tipologie di *ethos* e tutte le loro gradazioni dal riso sdegnoso, al sorriso ammiccante al riconoscimento demistificante che si biforca per dare origine appunto alla parodia satirica – derivante dall'*ethos* contestatore della parodia – e alla satira parodica, più vicina all'*ethos* sprezzante della satira. Non verrà riportato interamente questo schema né la sua analisi poiché in questa sede ci focalizzeremo solo su quest'ultimo aspetto con pochi accenni ad altre forme di ironia che riprenderemo nel capitolo successivo.

un «type» du «genre» parodie qui est satirique mais qui vise toujours une «cible» intertextuelle; de l'autre, la satire parodique (un «type» du «genre» satire) laquelle vise un objet hors du texte mais utilise la parodie en tant que dispositif structurel pour réaliser son but correctif¹⁸.

A quest'ultima definizione, quella di satira parodica, risponde la complessa relazione che la riscrittura di Wells intrattiene con l'ipotesto dickensiano. Come a breve vedremo, infatti, se da un lato *Kipps* nasce come parodia del tema dell'ascesa sociale presente all'origine del romanzo dickensiano, al contempo il suo bersaglio dominante non è quello di natura intertestuale, che troveremo invece nelle opere in esame nel capitolo seguente. La parodia si fa per Wells semplice strumento, dispositivo strutturale attraverso cui realizzare il proprio fine correttivo di natura extratestuale.

Non entreremo tuttavia nel merito delle implicazioni che sul piano delle competenze del lettore genera la complessa relazione che questa riscrittura instaura con il proprio ipotesto, cui si accennerà brevemente nell'introduzione sulle strategie di riscrittura in cui verranno considerati alcuni dei segnali e dei dispositivi di cui si serve Wells. Ciò che in questa sede si intendeva mettere in luce era il perché della scelta di ascrivere *Kipps* a una categoria differente rispetto a quelle che verranno prese in esame all'interno del capitolo successivo. A esso sarà destinata infatti l'analisi di riscritture in cui la funzione dell'ironia non arriva a intersecarsi con l'*ethos* sprezzante della satira se non marginalmente: mentre la riscrittura di Lloyd Jones mostrerà un effetto decodificabile tra l'*ethos* beffardo e quello non marcato, ovverosia il "sorriso ammiccante", quella di Carey rivelerà un uso più assimilabile alla gamma presente tra il sorriso ammiccante e la parodia satirica. Ciò che, per concludere, accomunerà questi due testi e che ci permette di parlare di una maggiore focalizzazione sulla letterarietà della loro genesi, è l'uso della parodia come «forme

¹⁸ Hutcheon 1981: 148.

de critique littéraire» capace di farsi «à la fois récréation et création [...], une critique qui est aussi une forme d'exploration active»¹⁹ del testo che parodiano.

¹⁹ Hutcheon 1974: 474.

V.2 Da *The Wealth of Mr Waddy* a *Kipps*

Ai fini di una più completa valutazione delle relazioni intertestuali che legano *Great Expectations* e *Kipps* di H.G. Wells, risulta necessario soffermarsi sulla peculiare genesi di questa riscrittura, la prima opera in cui dichiaratamente lo stesso autore afferma di volersi rifare a un modello dickensiano per complessità dell'intreccio e vastità dello schema di lavoro²⁰.

Nella sua forma definitiva *Kipps*, infatti, costituisce solo una sezione del ben più ampio progetto che doveva includere la storia di questo protagonista nell'originario *The Wealth of Mr Waddy*²¹. Sarà solo a partire dall'aprile del 1900 che Wells inizierà a riferirsi a questo romanzo – pubblicato poi nel 1905 – con il titolo di *Kipps*²²: nei due anni precedenti, quelli che decorrono dalla prima lettera in cui annuncia la nuova idea cui sta iniziando a lavorare, si trovano riferimenti esclusivamente al primo titolo. Le ragioni di questa scelta, come spiegherà lo scrittore vent'anni dopo, risultano imputabili principalmente a questioni editoriali e di mercato:

A whole introductory book was written before *Kipps* himself came upon the scene ... But it became to the writer by the time he brought *Kipps* and Chitterlow together that he had planned his task upon too colossal a scale. There was no way of serializing so vast a book as he had in hand and no way of publishing it that held out any hope of fair payment for the work that remained for him to do. Now books are meant to be read, and there is no interest in writing them unless you believe they will get to readers. So *Kipps* was clipped off short to the dimension of a practicable book²³.

La riduzione della versione definitiva alla sola storia del protagonista *Kipps* non ha comportato tuttavia un semplice processo di selezione in termini di

²⁰ Come riporta Harry Wilson, è in una lettera dei primi di ottobre del 1898 al suo editore J. B. Pinkers che lo stesso Wells parla dei suoi «plans for the great novel on Dickens' plan». La lettera al momento dell'edizione di *The Wealth of Mr Waddy* (da questo momento MW) era presente in fotocopia presso il Wells Archive nell'Università dell'Illinois (cfr. Harry Wilson, "Introduzione", *The Wealth of Mr Waddy*, 1969: XV).

²⁰ H.G. Wells, *Works*, VIII, ix in Wilson 1969: XIII.

²¹ All'opera che doveva riportare questo titolo Wells si dedica infatti negli anni dal 1898 al 1900.

²² Cfr. H.G. Wells, "lettera a Pinkers 23 aprile 1900", Wilson 1969: XV.

²³ H.G. Wells, *Works*, VIII, ix, Wilson 1969: XV.

espunzione dei *subplot* scartati. La motivazione per cui il piano di lavoro originario riguarda da vicino quest'analisi sulle relazioni con l'ipotesto dickensiano nasce dal fatto che le operazioni effettuate sui primi manoscritti hanno comportato, insieme alla soppressione dei capitoli riguardanti il personaggio centrale della prima parte dell'opera – ovverosia Mr Waddy, l'eccentrico benefattore di Kipps – anche il mutamento dei tratti e delle funzioni di altri personaggi: il commediante Chitterlow, sua moglie Muriel. A questi cambiamenti si aggiunga l'eliminazione di un episodio piuttosto significativo come la morte di Masterman²⁴, portavoce della riflessione socialista all'interno di *Kipps*, nonché motore dell'importante svolta narrativa nella storia del protagonista sia a livello intratestuale sia a livello intertestuale. Sarà infatti l'incontro con questo personaggio a determinare una definitiva presa delle distanze dall'ipotesto dickensiano.

Prendere in considerazione questa prima versione, che lo stesso Wells aveva dichiarato ormai irrecuperabile in quanto convinto di averne distrutto i manoscritti²⁵, ma resaci disponibile nell'edizione curata da Harry T. Moore nel 1969²⁶, risulta perciò indispensabile ai fini di una più completa panoramica intorno all'insieme di parallelismi che la vicenda nella sua interezza avrebbe potuto istituire con *Great Expectations* ma anche ai fini di una riflessione su quel discostamento dal modello dickensiano a partire proprio dalle modifiche operate nell'arco dei sette anni intercorsi tra l'origine del progetto e la pubblicazione finale. Il raffronto con il progetto originario unito all'allontanamento dal modello nella terza parte di *Kipps*, offriranno conferma dell'intento di utilizzare quell'insieme di parallelismi con l'ipotesto ai fini della *valorizzazione* di una critica sociale che lo schema dell'opera dickensiana lasciava tra le righe del testo²⁷.

²⁴ Cfr. Harry Wilson, "The Death of Masterman: A Repressed Episode in H.G. Wells's *Kipps*", *PMLA. Publications of The Modern Language Association of America*, LXXXVI.1 (1971): 63-69.

²⁵ È quanto afferma lo stesso Wells nella prefazione all'Atlantic Edition del 1925 del romanzo (cfr. Wilson 1969: XI).

²⁶ I manoscritti sono stati infatti conservati presso il Wells Archive dell'Università dell'Illinois.

²⁷ L'acuirsi della critica sociale risponde a un mutamento che ha investito l'intera produzione wellsiana, particolarmente prolifica in quegli anni e al radicarsi sempre più profondo di una

Va perciò tenuto presente come il progetto iniziale, prima della comparsa del protagonista Kipps, dedicasse ampio spazio al ritratto del benefattore, Mr Waddy, e a quello di alcuni personaggi presenti intorno a lui. Una rapida scorsa su alcuni elementi macrostrutturali delle due versioni ci permette di fare cenno alle principali costanti e varianti per osservare in seguito più da vicino le implicazioni che queste differenze richiamano ai fini dell'analisi della riscrittura.

In entrambe le versioni Kipps è, infatti, l'erede di una fortuna improvvisa proveniente dal ricco Mr Waddy. In quella definitiva, tuttavia, esiste una ragione legale all'origine dell'improvvisa fortuna del protagonista: il ragazzo è un figlio illegittimo proprio a causa dell'opposizione di Mr Waddy – suo nonno paterno – al matrimonio tra i suoi genitori. Sin dall'inizio della vicenda inoltre Kipps è orfano in quanto anche il padre, che non l'ha mai riconosciuto, è morto nel frattempo in Australia²⁸. In *Kipps* sarà proprio la consapevolezza dell'esistenza di un solo possibile erede ancora in vita e il rammarico in punto di morte per la difficile sorte cui ha destinato questo nipote e sua madre a fare sì che Waddy decida di lasciare tutti i suoi beni al ragazzo, proprio nel momento in cui fortuitamente il giovane ha perso il suo lavoro presso un commerciante di stoffe di Folkstone, dove ha iniziato il suo apprendistato dopo le scuole professionali. Il tema della fortuna particolarmente caro a Dickens è presente, seppur in minor misura rispetto alla prima versione, anche in *Kipps* dal momento che il protagonista apprende la notizia tramite un nuovo conoscente, Chitterlow, uno scrittore di commedie senza successo, incontrato in seguito a un incidente in bici qualche notte prima. È quest'uomo a comunicare a Kipps l'esistenza di un annuncio su un giornale in cui l'anziano Waddy va alla

concezione del romanzo come strumento di riflessione politica che proprio in quest'opera vede una delle sue massime rappresentazioni (cfr. J.R. Hammond, *H.G. Wells and the Modern Novel*, London, Macmillan, 1988: 30). Una conferma è offerta dalle stesse parole di Wells che nella lettera del Marzo 1903 aveva definito *Kipps* «a complete study of a life in relation to England's social condition» (Wilson 1971: 69).

²⁸ Nella scelta di questo luogo John Batchelor vede un chiaro richiamo al legame tra l'origine della fortuna di Kipps e quella proveniente dal personaggio di Magwitch in GE di Dickens (cfr. John Batchelor, *H.G. Wells*, New York, Cambridge UP, 1985: 46).

ricerca del suo erede²⁹ e sarà il legale dell'uomo, Mr. Bean, a confermare a Kipps la reale portata della sua eredità: una villa e una ricca rendita annuale per un totale di centinaia di migliaia di sterline.

L'incontro con il suo futuro benefattore in *The Wealth of Mr Waddy*, invece, gioca molto più sul motivo del caso – peraltro particolarmente insistito nell'intera storia di Mr Waddy³⁰ – e al contempo richiama più da vicino l'ipotesto dickensiano dal momento che Kipps è il ragazzo che per caso durante una passeggiata vicino alle scogliere di Folkstone assiste all'incidente di questo vecchio e gli salva la vita dopo la sua caduta con la sedia a rotelle. Come già accadeva nel testo di partenza, è la gratitudine verso la sola persona che dopo vent'anni ha fatto qualcosa per lui disinteressatamente a muovere la sua scelta verso Kipps come unico erede:

So it came about that he witnessed Mr Waddy's painful exhibition of temper on the Leas. And at the very time when Mr. Waddy was on the cliff of the Leas resolving to leave all his property to Charities, it was decreed by Destiny that Mr. Kipps should be marching along the lower Sandgate Road far below, with a brown paper parcel under one arm and a yard measure in his hand, on his way to show certain figured sateens to an invalid lady at Radnoir Cliff. [...] An as he descended there came a shouting and a creaking whirr of wheels! He turned a corner, perplexed, and beheld Mr. Waddy rushing down upon him and already near. (MW: 80)

²⁹ Anche le modalità in cui Chitterlow scopre l'esistenza di annuncio sono del tutto fortuite, dal momento che Kipps non si spiega la presenza del proprio nome nella commedia di questo nuovo amico e lo scrittore – con una strizzata d'occhio al lettore del testo dickensiano – gli porta quell'annuncio per dimostrarli come l'ispirazione per la scelta dei nomi per le sue commedie avesse origine proprio da frammenti e notizie sui giornali. (cfr. *Kipps*: 83: «Talk about coincidence! [...] he extracted a caressly torn piece of paper. [...] Kipps attempted to read. 'WADDY or KIPPS. If Arthur Waddy or Arthur Kipps, the son of Margaret Euphemia Kipps, who -'»). Va anticipato sin da ora come questa revisione del personaggio di Chitterlow nel passaggio da *Mr Waddy* a *Kipps* crei numerose eco alla storia dello stesso Dickens. Per citare solo alcuni dei riferimenti biografici, anche Chitterlow vive inizialmente in miseria, è un attore di teatro e avrà successo grazie a un'opera comica. È solito, inoltre, come si è già accennato ricavare dai quotidiani spunti e idee per le proprie opere e le dichiarazioni in merito ai propri ritmi di lavoro, su cui in seguito torneremo, richiamano chiaramente quel ritratto di Dickens che il suo biografo e amico Forster negli anni settanta aveva diffuso.

³⁰ Cfr. MW: 7: «He inclined to a theory if luck, a scornful pessimism. Putting it crudely the luck was against him and this was a Perfect Ass of a World» e ancora dopo l'incontro con Kipps: «"God knows", he said. "God must know. It wasn't as though I had meant to waste it all. The Luck has been against me. The Luck." [...] How the time goes! An action in a hurry. Youth – manhood. Who's going to have adventure? Who's going to marry? Going. Going. [...] Luck. It's all Luck."» (MW: 85).

La differenza principale tra la prima versione e *Kipps* è perciò la marginalità del benefattore rispetto al rilievo conferitogli in *Mr Waddy*, dove con la sua storia occupava ben otto capitoli e dove il motivo della gratitudine all'origine della scelta del vecchio creava una maggiore eco al modello di riferimento.

Prima di procedere nell'esame della vicenda di Kipps più da vicino, visto che il solo elemento mantenutosi costante è proprio il ritratto e la storia del protagonista, può essere utile osservare le altre discrepanze esistenti tra le due versioni per comprendere in che modo l'intera impostazione dell'opera sia mutata nel corso di quegli anni.

I primi otto capitoli del manoscritto sono quelli in cui vengono delineati con maggiore profondità anche altri due personaggi che in *Kipps* svolgeranno un ruolo ben più marginale, ovverosia Chitterlow e sua moglie Muriel. La ragione dell'importanza di questo dettaglio è data dal fatto che l'intera storia di questo ricco benefattore, insieme ai personaggi che vi orbitano intorno, sembra richiamare una chiara ripresa di una fetta della costellazione agenziale presente in *Great Expectations*: la personalità eccentrica di questo tipico personaggio dickensiano, un ricco anziano privo di legami affettivi, costretto in sedia a rotelle e circondato da persone che lo accudiscono per semplice interesse personale, sembra infatti suggerire un richiamo a Miss Havisham, come conferma anche la presenza presso la sua abitazione dell'orfana Muriel, una lontanissima parente dell'uomo che, tuttavia, mossa dal suo unico interesse per l'eredità del vecchio, rappresenta uno dei primi segnali di una declinazione satirica del modello dickensiano³¹.

During the first decade of Mr Waddy infirmity and while he was at Eastbourne – nine years it was and more before that lamentable outbreak on the

³¹ Le analogie presenti tra i tratti di Miss Havisham e il ruolo di Magwitch nell'originale dickensiano fanno sì che nel personaggio di Waddy venissero condensati due ruoli indispensabili a una più completa sovrapposizione all'ipotesto ma del tutto assenti nella versione definitiva in seguito alla soppressione del personaggio di Waddy. Se il parallelismo con Magwitch nasce dal fatto di essere la reale fonte della fortuna di Kipps, una chiara allusione al personaggio di Miss Havisham è invece dato dalle parole pronunciate da Mr Waddy in punto di morte: «What have I done with my life? What have I done with my life? Nothing. Nothing» (MW: 85).

Folkstone Leas – there was for a time an addition to this peripatetic household, named Muriel. She was a girl of one and twenty and she had a romantic turn of mind, nourished to excess on an exclusive dietary of novels. She had been brought up in genteel poverty by a similarly addicted mother, who had christened her Muriel out of a well-known book; she was an orphan and she had spent two or three years in an unsuccessful governess. [...] She was remotely related to Waddy's benefactor and her frequent meditations upon this score led at last to a letter. (MW: 14)

Come è possibile evincere da questo primo ritratto della ragazza, la realizzazione della sua figura è anche quella volta a creare i più marcati richiami letterari: si tratta del personaggio che più ostentatamente manifesta la sua natura cartacea, in quanto intriso di letteratura al punto da figurarsi la realtà attraverso i libri piuttosto che sui dati attuali. Il continuo rimando ai testi di cui la giovane nutre le sue giornate e le vane speranze di ricchezza e felicità, costituisce una delle perdite di cui si fa portatrice la riduzione del personaggio di Muriel nella versione finale ad accessoria moglie di Chitterlow.

Se, come nota anche Harry Wilson, la principale funzione assolta da questa figura con i suoi numerosi riferimenti alla *fiction* contemporanea, è quella di portare in primo piano la riflessione satirica di Wells sulla narrativa e sui lettori del suo tempo³², dall'altra è anche vero che la soppressione di questi rimandi nella versione definitiva verrà sostituita da più diffusi riferimenti alla condizione degli intellettuali e allo scadimento della produzione letteraria della propria epoca.

Un altro degli elementi che muta radicalmente rispetto al ruolo ricoperto in *Mr Waddy*, inoltre, è Chitterlow: in *Kipps* assistiamo alla sua ascesa da commediante in miseria e senza speranze ad artista affermato nel finale quando – dopo aver ricevuto da Kipps un finanziamento per il cinquanta per cento di una nuova opera – riesce a riscuotere successo con la sua messa in scena facendosi portatore di ricche rendite per il benefattore stesso che, nel frattempo, perse tutte le proprie ricchezze, vive dei

³² Cfr. Wilson 1969: XX.

proventi di un negozio di libri³³. In *Mr Waddy*, al contrario, Chitterlow entrava in scena esclusivamente in quanto compagno di Muriel interessato all'eredità di Waddy al punto tale da tentare di contraffare il testamento di Mr Waddy dopo la sua morte:

[...] but soon the fresh south western cleared his head from the fumes of Mr Waddy cellar, and he began to think with greater clarity than he had done since he destroyed the two latest wills in Mr Waddy's room. He faced now a fact he had hitherto deliberately ignored, the practical fact that a legacy to Muriel was really money for him to spend. At this thought matured in his mind his walk became more elastic. He began to draw pictures, delightful pictures, of himself spending money. (MW: 97)

A questo riguardo, come lo stesso Harry Wilson ha sottolineato, e come lo stesso Wells nelle sue lettere dichiarava³⁴, se da un lato *Mr Waddy* presenta una più spiccata vena comica rispetto alla versione finale, dall'altra gli accenni al materialismo e all'ipocrisia della società del suo tempo che personaggi come Muriel e Chitterlow incarnavano nei manoscritti dell'opera, nell'edizione definitiva sembrano condensarsi interamente nella sola vicenda sentimentale di Kipps e nei personaggi che orbitano intorno a lui, confermando una radicalizzazione di questo aspetto in direzione di una più marcata critica alla borghesia del proprio tempo.

Infine, la storia di Chitterlow, in quanto unico artista del romanzo di cui il lettore può assistere a un'ascesa e a un evolversi della carriera – tra i tanti di cui viene fatta menzione nel corso dell'opera – diviene uno dei tasselli indispensabili proprio nella riflessione intorno all'arte e alla formazione dell'artista che fa da sottofondo all'intera opera.

³³ In questo, come è chiaro dal rapido sunto, Chitterlow ricalca la funzione già ricoperta da Herbert nel finale dell'ipotesto dickensiano, sebbene, come si vedrà meglio in seguito, un parallelismo con il personaggio di Herbert Pocket sia presente anche nella scena del primo incontro con Sid Pornick, con il quale Kipps stringe amicizia in seguito a una zuffa. È significativo ai fini della satira realizzata da Wells che i due personaggi più umili della costellazione agenziale di *Kipps* creino i maggiori parallelismi con Herbert, rappresentante, insieme a Joe Gargery, del "polo positivo" nel testo di partenza.

³⁴ Cfr. Wilson 1969: XIX: «[...] if Wells had finished *Mr. Waddy* according to his original conception, it would still have been a comic novel – more a comic novel, in fact, in the Dickensian sense, than *Kipps*».

Questa rapida panoramica su alcuni dei punti di contatto tra la prima versione della riscrittura di Wells e l'ipotesto dickensiano è stata necessaria al fine di mettere in luce un più profondo legame con alcuni nodi focali del testo di partenza che la versione definitiva ha escluso, attenuando così la relazione con il testo dickensiano. Si è visto come il nucleo diegetico intorno a Miss Havisham e alcuni richiami alla funzione di Magwitch fossero infatti concentrati nel ruolo di Mr Waddy, ridotto a personaggio liminare della versione definitiva.

L'importanza attribuita a quest'insieme di parallelismi con l'ipotesto – che verrà approfondita maggiormente nel paragrafo seguente in relazione alle strategie di riscrittura adottate dal testo di Wells – è infatti strettamente legata all'assenza di un richiamo a un patto esplicito con il lettore a livello paratestuale che rende perciò indispensabile l'approfondimento delle modalità in cui la creazione di un mondo parallelo a quello dickensiano si esplica³⁵.

V.3 Le strategie di riscrittura

Descrivere il processo di appropriazione messo in atto dalla riscrittura di Wells nei confronti del testo dickensiano significa anzitutto rilevare le implicazioni intensionali della trasposizione di alcuni punti focali dell'ipotesto nel nuovo contesto.

Un dato che ci permette di parlare della riscrittura di Wells in termini di *trasposizione* – secondo le tipologie d'analisi di cui ci siamo serviti finora – è anzitutto quello di tipo cronologico e ha origine dalla scelta di Wells di trasferire la storia della formazione di questo *gentleman* dall'Inghilterra vittoriana a quella di fine Ottocento: il suo protagonista nasce, infatti, come l'autore stesso, nel 1868³⁶ e attraverso le varie tappe e gli ambienti con cui entra in contatto nel suo percorso d'ascesa fino all'età

³⁵ Come nota anche Wiesenfart il solo segnale presente a livello paratestuale è il fatto che «the name “Kipps” itself contains “Pip” within it» (Joseph J. Wiesenfart, “Philip Pirrip’s Afterlife, or *Great Expectations* again ... and again”, *George Eliot – George Henry Lewes Studies*, XXXVI-XXXVII (1999): 73).

³⁶ Cfr. *Kipps*: 84: «I certainly was born there [...] in September the first, eighteen hundred and seventy-eight». La vicenda ha perciò luogo orientativamente più di quarant'anni dopo quella in cui si suole collocare la storia di Pip.

adulta ci offre un vivido spaccato della società del proprio tempo, che ben presto si rivela essere il vero oggetto d'attenzione della narrazione.

L'intento di questa riscrittura di realizzare un mondo parallelo a quello creato da *Great Expectations* – intento che la accomuna all'opera di Lloyd Jones – ci permette di introdurre il principale dispositivo letterario chiamato in causa ai fini dell'attivazione dei necessari parallelismi tra la propria storia e quella dickensiana: l'allusione.

Come suggerisce lo stesso Bernardelli in merito al suo utilizzo, essa si fa strategia testuale indispensabile ai fini

di mantenere il più possibile attivo il *parallelismo* tra le due situazioni narrative [...], per potere poi meglio introdurre e porre in risalto lo scarto [...]. Nelle relazioni intertestuali di tipo allusivo [infatti] sono più spesso le *divergenze* piuttosto che le corrispondenze con gli intertesti di riferimento a determinare meccanismi di elaborazione aggiuntiva e profonda del senso testuale³⁷.

Se evidenziare i punti di convergenza sarà perciò indispensabile nel corso di quest'analisi ai fini di rimarcare gli indizi di cui le allusioni si servono e i parallelismi da esse generati, al contempo sarà dall'osservazione dello scarto che emergeranno le implicazioni intensionali di entrambi questi atti di riscrittura.

Il riferimento alla questione degli indizi discorsivi volti a rendere riconoscibile l'allusione ci permette di introdurre tuttavia una prima differenza riguardante le modalità in cui la trasposizione di Wells opera rispetto a quella a seguire: mentre, come vedremo, la relazione attivata dagli indicatori testuali all'interno della riscrittura di Lloyd Jones sarà più esplicita, più diretta, dal momento che egli fa *letteralmente* riferimento al testo dickensiano come oggetto di lettura, avviando perciò da un «*contatto o confronto* [tra] i due testi senza integrazione»³⁸ l'insieme di allusioni e di parallelismi che la macrostruttura genera, quella di Wells invece sarà solo

³⁷ Bernardelli 2000: 44.

³⁸ Ivi: 41.

mediante «un semplice *accumulo* di indizi testuali»³⁹ che in maniera implicita e mai letterale rinvierà all'intertesto di riferimento.

La ragione per cui l'opera di Wells, che richiama l'ipotesto dickensiano esclusivamente in forma indiretta⁴⁰, tuttavia precede quella di Lloyd Jones nella concatenazione di testi all'interno del *corpus*, la cui disposizione segnala un crescente venir meno della dipendenza referenziale dall'ipotesto al loro interno, è data dal fatto che tuttavia, rispetto ai meccanismi di trasposizione adottati da Lloyd Jones in *Mister Pip* – in cui la materia dell'originale ha subito un processo di smembramento e di metamorfosi tale da lasciare riconoscibile solo l'impalcatura dello schema presente nell'ipotesto – con *Kipps* proprio la costanza di una serie di elementi inerenti anzitutto all'ambientazione e all'epoca in cui ha luogo la riscrittura, fanno sì che il processo di attualizzazione messo in atto prenda avvio da una struttura diegetica e tematica molto più prossima a quella dickensiana e renda più riconoscibile la sua dipendenza dal modello.

Per queste ragioni partiremo dall'insieme di elementi invariati sul piano strutturale per mettere in luce le operazioni compiute sull'originale e per comprendere le implicazioni generate dalla terza parte del romanzo di Wells, quella in cui l'opera crea lo scarto maggiore rispetto allo schema dell'ipotesto.

V.4 I temi e l'intreccio

L'aspetto preponderante della riscrittura di Wells che da subito suggerisce la presenza di un parallelismo con il testo di partenza, è la sua ripartizione in tre

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ A darci conferma del carattere indiretto di questi rimandi è il titolo stesso di quest'opera eponima e la scelta del nome *Kipps* per il protagonista che, come si è detto, evoca e include il nome del predecessore senza farvi menzione esplicita. Un parziale riferimento all'intento di giocare con i nomi all'interno del testo, si trova nella ricorrente presenza dei "the anagramma" come occasione di scambio e di conoscenza tra gli abitanti del paese in cui si svolge buona parte della vicenda, che può offrire una spiegazione alla scelta di questo titolo. Sempre in merito alla costellazione agenziale, il solo personaggio che creerà un rimando attraverso il proprio nome al suo corrispettivo dickensiano sarà quello della futura fidanzata di *Kipps*: Helen Walshingham, che in parte evoca quello di Estella Havisham.

sezioni: il primo libro, "The Making of Kipps", affronta gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza del protagonista, inizialmente a New Romney presso la casa degli zii dove incontra anche il primo amore, Ann Pornick, poi a Folkstone, dove compie l'apprendistato presso un negozio di stoffe, per concludersi – sulla falsariga di *Great Expectations* – con la notizia di un'improvvisa fortuna. Il secondo libro, "Mr Coote the Chaperon", prende invece il nome dal personaggio Chester Coote, che si offre di istruire Kipps come *gentleman* e illustra i tentativi del protagonista di inserirsi negli ambienti della piccola borghesia di Folkstone in seguito al suo fidanzamento con Helen Walshingham. È nel corso di questa sezione che Kipps, contrariamente al suo predecessore dickensiano, raggiunge la consapevolezza della propria insofferenza verso l'ipocrisia di quel mondo soprattutto grazie all'incontro londinese con Masterman, uno scrittore socialista che vive in miseria a casa del loro comune amico Sid Pornick. In questo libro il romanzo si diparte definitivamente dal testo dickensiano, dal momento che si chiude con la scelta di Kipps di abbandonare la fidanzata Helen per tornare da Ann Pornick, sorella di Sid, che nel frattempo è divenuta una domestica. Il terzo libro, "Kippses", vede il protagonista e Ann marito e moglie, alle prese con il tentativo di trovare una casa che si confaccia al loro *status* sociale "ibrido" e le prime difficoltà della donna ad adeguarsi al nuovo stile di vita accanto a Kipps. L'epilogo ci mostra il pieno raggiungimento della felicità quando, dopo la nascita del primogenito, non solo i due scoprono come l'avvocato avesse investito e perso tutto il denaro di Kipps, permettendo loro di vivere solo attraverso l'attività commerciale di una piccola libreria, ma anche dalla scoperta che la commedia dell'amico Chitterlow – che Kipps anni prima aveva finanziato – ha finalmente riscosso successo e offrirà loro ricche rendite.

Sin da questa prima panoramica sull'intreccio è possibile evincere come il punto focale da cui la trasposizione prende le mosse, tanto sul piano estensionale quanto tematico, sia indubbiamente il triangolo amoroso che nell'ipotesto – seppur a livello di possibile narrativo non attualizzato – era costituito da Pip, Bidy ed Estella e che

all'interno della riscrittura trova il suo corrispettivo nella dicotomia di Kipps tra l'amore di infanzia Ann Pornick, e la fidanzata, Helen Walshingham.

Esaminare il processo di *valorizzazione* di questo triangolo amoroso che la riscrittura mette in atto nei confronti di un tema lasciato inespresso dal testo dickensiano significa anche soffermarsi sulle numerose implicazioni che questo possibile narrativo non attualizzato nell'ipotesto avrebbe generato sia in relazione alla collocazione testuale che Dickens intendeva conferirgli – ossia verso il finale, nel momento in cui Pip aveva ormai perso la sua fortuna – sia in base ai temi cui l'esistenza di questo triangolo si lega. Come più volte è stato evidenziato fino a questo momento, la tematica amorosa per Pip non solo si collocava all'origine del suo desiderio d'ascesa e di elevazione allo *status* di *gentleman*, ma costituiva anche l'esclusivo punto di partenza per la vergogna e il rifiuto verso le proprie origini. Il *topos* della divisione tra la bella ma algida Estella e la pura e semplice Biddy – seppur implicito per buona parte della narrazione di Dickens, e lasciato trasparire solo nel LVIII capitolo, quando Pip, persi tutti i suoi beni, è intenzionato a tornare alla fucina e chiedere in sposa l'amica d'infanzia – si fa in *Great Expectations* corrispettivo metonimico della divisione di Pip tra due differenti collocazioni sociali: quella più elevata di cui Estella è emblema, e quella d'origine, da cui proviene anche Biddy. Tramite la ripresa del motivo del triangolo amoroso, la riscrittura di Wells ottiene l'effetto non solo di esplicitare ciò che Dickens aveva lasciato tra le righe del proprio testo, ma soprattutto se ne serve come uno dei motivi cardine nella critica sociale fino a cui il testo dickensiano non si era spinto. Sebbene la purezza e l'onestà di Joe e Biddy nell'ipotesto siano tasselli indispensabili nella riflessione intorno alla nobiltà di fatto e di maniera su cui si incardina la storia di Pip, tuttavia questa valutazione non arriva mai a porre in discussione le rigide convenzioni sociali cui Pip dovrà sottostare fino alla fine della propria storia: un'unione tra lui ed Estella non trova infatti piena espressione nel testo se si esclude quell'ipotesi allusa nel finale. Non solo perciò, contrariamente all'ipotesto, la riscrittura di Wells testimonia una concezione più flessibile della società – segno del definitivo declino dei titoli di classe e di una

sempre maggiore centralità del denaro ai fini di una maggiore mobilità sociale⁴¹ – ma soprattutto esclude quella rigidità degli schemi sociali che Dickens non arrivava a confutare. Mentre Pip aveva bisogno di perdere ogni bene per prendere in considerazione un ritorno a Bidley, Kipps si trova invece al culmine della ricchezza e della scalata sociale quando sceglie di liberarsi dell'ambiente claustrofobico della piccola borghesia di Folkstone per ricercare un equilibrio tra il suo nuovo *status* economico e il sentimento per Ann, sottraendosi ai conformismi del proprio tempo.

Il riferimento al ritorno a Bidley e alla vita del villaggio implicitamente richiamata, introduce un ulteriore punto di congiunzione in cui la dicotomia esistenziale che accomuna la storia di Pip e quella di Kipps trova espressione, ovvero sia le due città, New Romney e Folkstone, dove partenze e ritorni scandiscono le tappe della formazione del protagonista. Anche New Romney, come il villaggio di Pip, si colloca nei pressi di una palude del Kent che si fa emblema dell'immobilità e dell'isolamento che caratterizza lo stesso ambiente familiare di provenienza dei due ragazzi. La medesima fissità che contrassegnava il ritratto di Joe, il personaggio più radicato nell'ambiente del villaggio, i cui tic verbali e le cui ingenuità divengono ben presto i due tratti principali dell'immutabilità del personaggio, viene riproposta da Wells nella rappresentazione degli zii che hanno cresciuto Kipps e che, parallelamente a Joe, sono riconoscibili come gli elementi dotati di maggiore carica comica nella loro rappresentazione:

His aunt and uncle were, as it were, the immediate gods of this world, and like the gods of the world of old, occasionally descended right into it, with arbitrary injunctions and disproportionate punishment. And, unhappily, one rose to their Olympian level at meals. Then one had to say one's 'grace', hold one's spoon and fork in mad, unnatural ways called 'properly', and refrain from eating even nice sweet things 'too fast'. [...] Sometimes, however, these gods gave him broken toys out of the shop, and then one loved them better – for the shop they kept was, among other things, a toy-shop. [...] Once his aunt gave him a trumpet if he

⁴¹ Lo testimonia l'immediato fidanzamento tra Kipps e Helen.

would *promise* faithfully not to blow it, and afterwards took it away again. (*Kipps*: 4-5)⁴²

Anche nella riscrittura il motivo delle partenze e dei ritorni è il termometro su cui si misura la sempre maggior presa delle distanze di Kipps dalle proprie origini al momento dell'acquisizione della sua fortuna. Se tuttavia il motivo del ritorno in buona parte ricalca l'ipotesto dickensiano, nella sua funzione di banco di prova del potere deleterio del denaro, sarà proprio uno dei ritorni a New Romney a farsi momento rivelatore della sempre più profonda dicotomia interiore del protagonista.

Il primo rientro al paese d'origine è per Kipps corrispettivo più prossimo a quelli di Pip al villaggio dal momento che, assuefatto all'ideologia borghese di Folkstone, in cui i fidanzamenti si stabiliscono sulla base della classe sociale e dove il matrimonio ha senso solo ai fini di un'acquisizione di prestigio, Kipps cade nei medesimi errori del suo predecessore e durante l'incontro con il vecchio amico Sid Pornick non si accorge dell'«exasperating boastfulness»⁴³ esibita nei suoi confronti:

S'pose you ain't married, Kipps?
Kipps shook his head. 'I – ' he began.
'I am,' said Sid, 'Married these two years, and got a nipper. Proper little chap.'
Kipps got his word in at last. 'I got engaged a day before yesterday,' he said.
'Ah!' said Sid, airily. 'That's all right. Who's the fortunate, lady?'
Kipps tried to speak in an offhand way. He stuck his hands in his pockets as he spoke. 'She's a solicitor's daughter,' he said, 'in Folkstone. Rather'r nice set. County family. Related Earl of Beauprés –'.
'Steady on!' cried Sid.
'You see, I've 'had a bit of luck, Sid. Been lef' money.' (*Kipps*: 160)

Come questo dialogo dimostra, e come era avvenuto nella storia di Pip, anche in questo caso uno dei principali temi su cui si fonda la contrapposizione tra il protagonista e il polo positivo di personaggi maschili – nell'ipotesto rappresentato da Joe ed Herbert e qui da Sid Pornick – è quello della famiglia. Tassello indispensabile

⁴² Si noti come la descrizione dei pasti e in generale le dure maniere con cui è stato educato Kipps rinviino sia esplicitamente all'episodio del pranzo di Pip, in cui per il timore che avesse mangiato in fretta il pasto destinato a Magwitch viene sottoposto a una purga, sia al ritratto della personalità della sorella Joe Gargery.

⁴³ *Kipps*: 181.

nell'affermazione sociale dei personaggi dickensiani e generalmente considerata tappa fondamentale per il pieno compimento della maturazione etica e morale dell'individuo nel romanzo di formazione, vediamo come anche nel caso della riscrittura questo aspetto divenga punto di partenza indispensabile nella comprensione del percorso di Kipps.

In contrasto con l'ormai anacronistica ossessione sentimentale di Pip per Estella, Wells riscrive la storia di questo personaggio sotto il profilo amoroso attraverso uno schema circolare – in quanto volto a riportarlo al punto di partenza – al fine di riconfermare, in parallelo con l'*erranza* sentimentale del protagonista, il ruolo deleterio del denaro proprio attraverso il confronto con le due figure che contrariamente a lui non hanno fatto fortuna e sono rimaste ancorate a sentimenti più autentici: Sid Pornick e la sorella Ann⁴⁴.

Dopo il fidanzamento con quest'ultima nell'infanzia – legame simboleggiato dalla divisione di una moneta e contrassegnato da una purezza più volte rimarcata nel primo libro attraverso l'assenza di un contatto fisico tra i due – Kipps con l'inizio del suo apprendistato a Folkstone sente venir meno il legame alla ragazza proporzionalmente ai suoi avanzamenti nella carriera professionale:

In due course Kipps went to a tailor, and his short jacket was replaced by a morning coat with tails. [...] So equipped, he found himself fit company even for this fashionable apprentice, who had now succeeded Minton in his seniority. Most potent help of all in the business of forgetting his cosmic disaster was this, that so soon as he was in tail-coats, the young ladies of the establishment began to discover that he was no longer a 'horrid little boy'. [...] it is painful to record that his fidelity to Ann failed at their first onset. (*Kipps*: 37)

All'insistenza con cui la voce narrante evidenziava la castità del rapporto con Ann, corrisponde in queste pagine quella con cui descrive la leggerezza e la vacuità dei rapporti con i nuovi amori, fatti di apparenza e di convenzioni. L'insoddisfazione generata da queste relazioni sembra tuttavia potersi placare attraverso l'incontro con

⁴⁴ A queste si potrebbe aggiungere l'integrità sul piano morale anche di Chitterlow che tuttavia svolge una funzione di maggiore rilievo in relazione ad altri temi dell'opera e del quale il legame con la moglie viene lasciato costantemente in secondo piano.

Helen, donna d'intelletto e di elevate aspirazioni artistiche, sebbene anche questo nuovo legame sia destinato a risolversi nella medesima vacuità dei precedenti: il loro fidanzamento si ridurrà a un puro affare di interesse dal momento che la famiglia di lei possiede i titoli ma non il denaro e Kipps, a sua volta, necessita di quel titolo per legittimare pienamente la propria acquisizione di un nuovo *status*⁴⁵:

Coote began to praise Helen, and her mother and brother; he talked of when 'it' might be; he presented the thing as concrete and credible. 'It's a county family, you know,' he said. 'She is connected, you know, with the Beauprés family – You know Lord Beauprés. (*Kipps*: 148)

La tematizzazione della funzione deleteria del denaro, ben scandita dai costanti ritorni a casa di Kipps, trova espressione anche in un altro motivo di estrazione dickensiana, quello della presa di distanza dal proprio nucleo familiare di appartenenza e della vergogna per le proprie origini. L'importanza di tali questioni è sottolineata dalla scelta di Wells di riscrivere uno dei momenti più emblematici della vergogna di Pip e della sua ingratitudine verso le persone che l'hanno cresciuto: l'arrivo a Londra di Joe.

Il primo ritorno a casa di Kipps dopo il fidanzamento, infatti, non sancisce il solo allontanamento dall'amico d'infanzia ma si fa testimonianza anche dell'avvenuto distacco dalla famiglia: il ragazzo oltre a non riuscire a comunicare agli zii la notizia del suo fidanzamento, per la loro incapacità di comprendere la sua nuova vita⁴⁶, farà il possibile per impedire un incontro tra la famiglia ed Helen, al

⁴⁵ La vacuità e l'inacidimento di ogni sentimento dietro le rigide convenzioni di classe trova chiara espressione nell'ironia con cui viene riportato il dialogo tra Kipps e Coote sul modo in cui presentare a Helen la sua proposta di matrimonio: «'Ought I to send 'er flowers?' he speculated. 'Not necessarily,' said Coote. [...] when you see her [...] you'll have to ask her to name the day'. 'I say!' he said at last, and in an altererd voice, 'you'll 'ave to 'elp me about the wedding. [...] Coote,' he asked, 'wot's a "tate-ch-tate"?' [...] "'A tate-ah-tay" is a conversation alone together,' 'Lor!' said Kipps, 'but I thought – It says *strictly* we oughtn't to enjoy a tater-tay, not sit together, walk together, ride together, or meet during any part of the day. That don't leave much time for meeting, does it?'» (*Kipps*: 151).

⁴⁶ Cfr. *Kipps*: 165: «He had felt without understanding the incongruity between the announcement he had failed to make and the circle of ideas of his Aunt and Uncle. It was this rather than the want of a specific intention that had silenced him, the perception that when he travelled from Folkstone to New Romney he travelled from an atmosphere where it was only to be regarded with incredulous suspicion».

punto di ricorrere alla fuga a Londra alla notizia dell'imminente visita degli zii a Folkstone⁴⁷:

He had felt, without understanding the incongruity between the announcement he had failed to make and the circle of ideas of his Aunt and Uncle. It was this rather than the want of a specific intention that had silenced him, the perception that when he travelled from Folkstone to New Romney he travelled from an atmosphere where his engagement to Helen was sane and excellent to an atmosphere where it was only to be regarded with incredulous suspicion. Coupled and associated with this jar was his sense of the altered behavior of Sid Pornick, the evident shock to that ancient alliance caused by the fact of his enrichment, the touch of hostility in his 'You'll soon be swelled too big to speak to a poor mechanic like me.' Kipps was unprepared for the unpleasant truth – that the path of social advancement is, and must be, strewn with broken friendship. (*Kipps*: 165)

Non è necessario tuttavia arrivare al momento dell'ingresso nell'alta società di Kipps per trovare i primi accenni a quella vergogna per le proprie origini che lo accomunano al suo predecessore.

Un episodio analogo a quello dei primi incontri con Helen ha infatti luogo sin dall'inizio della nuova vita a Folkstone, al momento della conoscenza con Chitterlow, personalità che per il suo estro artistico ha inizialmente un grande ascendente su Kipps, costantemente ritratto come debole e smarrito, alla continua ricerca di modelli di riferimento:

[...] he had always represented his father as being a 'gentleman farmer'. [...] 'I'm a Norfan, both sides,' he would explain, with the air of one who had seen trouble. He said he lived with his uncle and his aunt, but he did not say that they kept a toy-shop, and to tell any one that his uncle had been a butler – *a servant!* – would have seemed the maddest of discretions. Almost all the assistants of the Emporium were equally reticent and vague, so great is their horror of 'Lowness' of any sort. To ask about this 'Waddy or Kipps' would upset all these little fictions. He was not, as a matter of fact, perfectly clear about his real status in the

⁴⁷ Cfr. *Kipps*: 195: «Comin' over to day,' said Kipps, standing helplessly with the letter in his hand. [...] A terrible anticipation of that gathering framed itself in his mind, a hideous impossible disaster. 'I can't even face 'er –!' His voice went up to a note of despair. 'And it's too late to telegraph and stop 'em!'». Si ricordi come una delle maggiori preoccupazioni di Pip fosse appunto che Drummle o qualcuno di vicino a Estella potesse riferirle della presenza del fabbro a Londra.

real world (he was not, as a matter of fact, perfectly clear about anything), but he knew that there was a quality about his status that was – detrimental. (*Kipps*: 86)

Se il motivo della vergogna per le proprie origini, che questi accenni al percorso del protagonista rivelano, non si lega nella riscrittura al tema del senso di colpa come avveniva nell'ipotesto⁴⁸, notiamo sin da questi interventi della voce narrante, particolarmente insistiti nel primo libro, che la fase antecedente all'arrivo dell'eredità vede congiunto il percorso di Kipps a quello del predecessore dickensiano proprio nella comune ricerca di un' *auctoritas* di riferimento.

Un primo parallelismo con la condizione dell'orfano di *Great Expectations* è rinvenibile infatti sin dall'*incipit* di Wells:

Until he was nearly arrived at manhood, it did not become clear to Kipps how it was that he had come into care of an aunt and an uncle instead of having a father and a mother like other little boys. He had vague memories of a somewhere else, a dim room, a window looking down on white buildings, and of a somewhere else who talked to forgotten people and who was his mother. He could not recall her features very distinctly, but he remembered with extreme definition a white dress she wore, with a pattern of little springs of flowers and little bows upon it, and a girdle of straight-ribbed white ribbon about the waist. (*Kipps*: 3)

Lo scenario è mutato e all'ambientazione gotica dell'attacco di Dickens si è sostituita l'atmosfera domestica nella villa degli zii che lo hanno cresciuto, ma il richiamo a quell'assenza che la memoria cerca di colmare resta immutata.

Costante, come si accennava, è anche la pervasività delle scelte di autorità "altre", in balia delle quali Kipps compie buona parte del proprio percorso: i primi capitoli mostrano il bambino subordinato alle disposizioni lasciate dalla madre in fatto di istruzione e a quelle degli zii in merito all'attività professionale. Secondo

⁴⁸ La riduzione dello zio – emblema del nucleo familiare d'origine – a semplice macchietta che non subisce alcuna evoluzione nel corso della narrazione, è uno dei fattori che contribuisce all'impedimento del sorgere di un senso di colpa nella presa delle distanze del nipote. Al contempo la modalità tutta comica con cui avviene anche l'incontro con Chitterlow e con l'avvocato Mr Bean – che si faranno corrispettivi di Magwitch e Jiggers nella rivelazione della fortuna di Kipps – slega totalmente la storia del protagonista non solo dal tema della *detection* ma anche della colpa intrinseca all'origine di quel denaro, nell'ipotesto frutto del lavoro di un ex forzato nelle colonie.

quanto stabilito dalla donna Kipps viene mandato a frequentare la Cavendish Academy⁴⁹ e, in parallelo a quanto era già avvenuto per Pip, dà inizio al proprio apprendistato per avviarsi alla medesima attività degli zii, il commercio.

L'assenza di un qualsiasi arbitrio per il protagonista e la totale soggezione a volontà altrui si traducono ben presto anche per Kipps in un forte senso di claustrofobia e di insoddisfazione, come dimostrano le sue prime riflessioni nel corso dell'apprendistato a Folkstone:

Dimly he perceived the thing that had happened to him, how the great stupid machine of retail trade had caught his life into his wheels, a vast, irresistible force which he had neither strength of will nor knowledge to escape. This was to be his life until his days should end. No adventures, no glory, no change, no freedom.
(*Kipps*: 35)

Come Pip presso la fucina, anche il protagonista della riscrittura si sente oppresso, schiacciato nei meccanismi di quella macchina del commercio in cui piano piano sta venendo intrappolato. A questo punto, nonostante i dubbi e l'insoddisfazione⁵⁰, Kipps non è capace di dare una nuova direzione alla propria esistenza e, come per Pip, sarà solo l'intervento della fortuna a procurargli – almeno apparentemente – quella svolta di cui andava in cerca: l'eredità si fa per lui punto di partenza per il fidanzamento e per quel nuovo percorso anche formativo volto a scacciare definitivamente il senso di inferiorità che, in particolare l'incontro con Helen Walshigham, aveva fatto emergere.

⁴⁹ Cfr. *Kipps*: 4: «It is clear she handed him over to his aunt and uncle at New Romney with explicit directions and a certain endowment. One gathers she had something of that fine sense of social distinctions that subsequently played so large a part in Kipps' career. He was not to go to a 'common' school, she provided, but to a certain seminary in Hastings, that was not only a 'middle-class academy' with mortar-boards and every evidence of a higher social tone, but also remarkably cheap».

⁵⁰ Cfr. *Kipps*: 42: «The ripening self-consciousness of adolescence developed this into a clearly felt insufficiency. It was all very well to carry gloves, open doors, never say 'Miss? To a girl, and walk 'outside', but were there not other thing was attained? For example, certain matters of knowledge. He perceived great bogs of ignorance about him, fumbling traps, where other people, it was alleged, *real* gentleman and ladies, for example, and the clergy, had knowledge and assurance, bogs which it was something difficult to elude».

Queste continua sovrapposizione al testo dickensiano illustra in che modo anche nella riscrittura di Wells l'assenza di orientamento e la continua ricerca di autorità di riferimento per il protagonista, insieme al tema dell'eredità improvvisa, siano premessa indispensabile per un fondamentale punto di intersezione tra la riscrittura e il suo intertesto, ovverosia la ripresa dello schema tematico del Pigmalione, che fa di Kipps un soggetto facilmente flessibile alle volontà e alle istruzioni altrui per buona parte del testo: saranno pertanto un Herbert Pocket più cinico e meno fraterno e la fidanzata Helen a prendersi cura rispettivamente della sua formazione "intellettuale" e del suo inserimento nella buona società di Folkstone.

For that night Kipps wallowed in self-abandonment, and Coote behaved as one who had received a great trust. The sinister passion for pedagogy to which the Good-Intentioned are so fatally liable, that passion of infinite presumption that permits one weak human being arrogate the direction of another weak human being's affair, had Coote in its grip. He was to be a sort of confessor and director of Kipps; he was to help Kipps in a thousand ways; he was in fact to chaperon Kipps into the higher and better sort of English life. He was to tell him his faults, advise him about the right thing to do – 'It's all these things I don't know', said Kipps. I don't know, for instance, what's the right sort of dress to wear – I don't even know if I'm dressed right now –'. (Kipps: 119)

Se il richiamo al *mythos* di Pigmalione costituisce solo il punto d'arrivo di una serie di parallelismi tra la riscrittura di Wells e l'ipotesto dickensiano, tanto sul piano macrostrutturale quanto tematico, sarà sulla scia delle operazioni messe in atto da Kipps che seguiremo quel processo di *valorizzazione* del tema della formazione del protagonista per osservare in che modo Wells se ne serva per renderlo presupposto necessario della satira sociale cui mira.

V.5 L'ascesa sociale di Kipps

Contrariamente alla marginalità conferita alla formazione di Pip come *gentleman* nell'originale dickensiano – lasciata sullo sfondo degli episodi londinesi – possiamo osservare come la maggiore enfasi destinata dalla riscrittura a questa sezione del romanzo faccia del testo di Wells uno strumento di critica sociale che

avrà come obiettivo non solo l'illustrazione dello scadimento della società contemporanea ma, insieme a essa, il declino del mondo dell'arte e soprattutto delle lettere, particolarmente caro alla riflessione dell'autore in quegli anni.

Anche in questa sezione dedicata all'ascesa del protagonista – corrispondente alla parte centrale della riscrittura come dell'ipotesto – non mancano le allusioni all'opera dickensiana: ne sono un esempio la proposta di Coote di cambiare la pronuncia del suo cognome per renderla più adatta al suo nuovo *status*⁵¹ – chiaro parallelismo con l'attribuzione del nome Handel da parte di Herbert durante la permanenza a Londra – o il gran numero di manuali suggeriti a Kipps per affinare le proprie maniere⁵², in cui riecheggiano i vari suggerimenti correttivi rivolti a Pip dall'amico Herbert

Il principale mutamento attraverso cui il tema dell'ascesa sociale viene tuttavia declinato a una lettura satirica è dato anzitutto dalla presenza di un narratore onnisciente capace di offrire un punto di vista distaccato sull'intera vicenda: attraverso l'amara ironia e i suoi interventi di commento, la presenza di questa istanza narrante enfatizza la distanza da quanto il protagonista sta vivendo, in contrapposizione con il coinvolgimento e lo sguardo ingenuo che il romanzo dickensiano proponeva⁵³. Al contempo, il modo in cui il narratore lascia emergere contraddizioni e storture delle figure che originariamente intendevano guidare Kipps verso un percorso di affinamento intellettuale – radicalizzando le scelte dickensiane nella rappresentazione sia del mentore che della fidanzata⁵⁴ – fa sì che il lettore possa

⁵¹ Cfr. *Kipps*: 172: «Kipps gathered that with the marriage and the movement to London they were to undergo that subtle change of name Coote had first adumbers. They were to become 'Cuyps', Mr and Mrs Cuyps. Or was it Cuyp?».

⁵² Cfr. *Kipps*: 127: «He had been going to read through a precious little volume called *Don't* that Coote had sent round for him – a book of invaluable hints, a summary of British deportment, that had only the one effect of being at points a little out of date».

⁵³ Uno dei numerosissimi esempi lo offre il modo in cui la voce narrante arriva a schernire il protagonista: «He did not attend very much to the duets, and even forgot at the end of them to say how perfectly lovely it was» (*Kipps*: 176).

⁵⁴ Vedremo in seguito come a portare alle estreme conseguenze la trasposizione della figura di Estella in Helen sia anzitutto il loro fidanzamento che, creando uno scarto rispetto all'ipotesto, pone in risalto all'interno della riscrittura la resa dell'influsso negativo della donna nell'allontanamento dal nucleo familiare e dalle amicizie (cfr. *Kipps*: 167: «"That [...] was Chitterlow" "Is he – a friend of

assistere a un graduale rovesciamento dell'iniziale ascendente che avevano su di lui e possa ribaltare non solo la funzione di queste figure all'interno della vicenda ma l'intero senso della porzione testuale dedicata all'ascesa del protagonista.

Se l'incontro con il nuovo mentore, Coote, sarà portatore della carica satirica con cui la riscrittura rappresenta buona parte della borghesia e degli intellettuali che entrano in scena nell'opera, non è necessario tuttavia arrivare al momento della formazione di Kipps come *gentleman* per osservare come la storia di questo personaggio sia strumento di riflessione sul tema dell'educazione nella società del proprio tempo.

È attraverso le tappe percorse da Kipps che il lettore ha infatti la possibilità di seguire passo per passo il percorso di formazione del cittadino medio inglese di fine Ottocento: in un brano ancora una volta di chiara eco dickensiana, l'educazione del ragazzo nel primo libro ha avvio con l'ironico ritratto dell'istituto e del direttore della Cavendish Academy, la scuola in cui Kipps riceve gli insegnamenti con cui si preparerà all'attività professionale, dove non è difficile tra le righe scorgere la descrizione ingenua che Pip aveva offerto delle lezioni presso la prozia di Wopsle:

'Cavendish Academy', the school that had won the limited choice of Kipps' vanished mother, was established in a battered private house in the part of Hastings remotest from the sea; it was called an Academy for Young Gentleman, and many of the gentleman had parents in 'India' and other unverifiable places. [...] Its 'principal' was a lean long creature of different digestion and temper, who proclaimed himself on a gilt-lettered board in his front area, George Garden Woodrow, F.S.Sc., letters indicating that he had paid certain guineas for a bogus diploma. [...] The solid work varied, according to the prevailing mood of Mr Woodrow. Sometimes that was a despondent lethargy, copy-books were distributed or sums were 'set', or the great mystery of book-keeping was declared in being, and beneath these superficial activities lengthy conversations and interminable guessing games with murbles went on, while Mr Woodrow sat inanimate at his desk heedless of school affairs, staring in front of him at unseen things. (*Kipps*: 8-10)

yours?" [...] Helen looked over her shoulder to catch a view of Chitterlow's retreating aspect. It did not compel her complete confidence. [...] "Promise me," she said in conclusion, "you won't do anything without consulting me." [...] "One can't know everybody"».

L'esame dello scadimento culturale di questa società fondata sulle sole apparenze, non si limita tuttavia a illustrare il declino dell'istruzione celato dietro falsi programmi di studio della scuola e dietro vacui esercizi mnemonici.

La medesima funzione di facciata dell'arte e dell'impegno culturale si rivelerà filo conduttore anche nella creazione di peculiari rapporti di corrispondenza e specularità tra le principali figure con cui Kipps entrerà in contatto nel corso della sua formazione: il mentore Coote, la fidanzata Helen, lo scrittore Masterman e l'amico Chitterlow.

Se si avvia quest'analisi dai due maggiori rappresentanti della borghesia di Folkestone che nel corso del secondo libro costituiranno il massimo modello per Kipps, nel suo tentativo di elevazione sociale, può essere interessante osservare come il motivo dell'impegno artistico costituisca un tassello chiave nella presentazione che di questi personaggi e delle loro origini viene offerta ai lettori.

È indicativo il fatto che le poche informazioni che possediamo sulla famiglia d'origine di Coote mirino esclusivamente a legittimare la sua figura di mentore proprio attraverso il peso che l'estro artistico ha rivestito tra i suoi parenti più prossimi: «Coote said his sister was a painter, and Kipps received this intimation with respect. Coote sometimes wished he could find time to paint himself, but one couldn't do everything, and Kipps said that was 'jest it»⁵⁵.

Nel momento di maggiore smarrimento nel percorso di Kipps, quando la sua identità sociale si fa più indefinita che mai con l'arrivo improvviso dell'eredità, non è difficile rinvenire nella facilità con cui si lascia affascinare dall'"impegno" della

⁵⁵ *Kipps*: 111. Oltre l'ironia presente nell'ultima frase di Coote, la cui motivazione del non poter dipingere è la mancanza di tempo, a fronte delle sue giornate interamente libere, non manca un'ulteriore punta di ironia nel riferimento anche all'attività di scrittore del nonno: «'This,' said Kipps, in something near an undertone, 'was the o' gentleman's study – my grandfather that was. 'E used to sit at that desk and write.' 'Books?' 'No. Letters at the Times and things like that. 'E's got 'em all cut out – stuck in a book ... Lastways he 'ad. It's in that bookcase'» (*Kipps*: 112-113).

famiglia di Coote l'intento ironico della voce narrante che mette in luce l'ipocrisia di una classe sociale al fine di smascherarne gradualmente i reali interessi⁵⁶.

A dare un senso della funzione che l'impegno artistico e intellettuale in genere rivestono nel primo ritratto di questa figura emblematica della piccola borghesia di Folkstone, sarà il momento dell'incontro con la famiglia di Helen, corrispettivo femminile della figura di Coote, nella formazione di Kipps.

La prima visita presso la famiglia di Helen è portatrice infatti di numerosi punti di contatto con il primo accesso a casa di Coote, enfatizzando così gli intenti della sua presentazione:

She spoke of her daughter's literary ambitions. 'She will do something, I feel sure. You know, Mr Kipps, it is a great responsibility to a mother to feel her daughter is – exceptionally clever.' 'I dessay it is,' said Kipps. 'There's no mistake about that.' She spoke, too, of her son – almost like Helen's twin – alike yet different. [...] They are so quick, so artistic,' she said, 'so full of ideas. Almost they frighten me. One feels they need opportunities – as other people need air.' (Kipps: 146)

L'ingresso a casa Walshingham, tuttavia, ricopre un'ulteriore funzione oltre quella di accentuazione del sottile filo conduttore che si sta creando tra i rappresentanti della nuova classe sociale cui Kipps ambisce. Il ritratto del padre ormai defunto, il cui impegno artistico viene rimarcato con tono sprezzante dalla moglie, è non solo prolessi di uno dei possibili narrativi che il lettore di *Kipps* non sta contemplando e che troverà realizzazione nell'epilogo del romanzo⁵⁷, ma soprattutto anticipa l'inconciliabilità di una reale inclinazione artistica con gli interessi della classe borghese di appartenenza:

'They are so quick, so artistic,' she said, 'so full of ideas. Almost they frighten me. One feels they need opportunities – as other people need air. [...] Her father

⁵⁶ Cfr. *Kipps*: 113: «The rug, the fender, the mantel and the mirror, conspired with great success to make him look a trivial and intrusive little creature amidst their commonplace hauteur, and his own shadow on the opposite wall seemed to think everything a great lark, and mocked and made tremendous fun of him...».

⁵⁷ I riferimenti di Mrs Walshingham alla rovina di suo marito costituiscono un'anticipazione del momento in cui Kipps nel finale perderà ogni bene, truffato dal suo avvocato nonché fratello di Helen.

had just the same tastes – ‘Mrs Walshingham turned a little beam of half-pathetic reminiscence on the past. ‘He was more artist than business man. That was the trouble ... He was misled by his partner, and when the crash came every one blamed him. (Kipps: 146)

A fare da cornice a questi ritratti di personalità dal rimarcato interesse letterario, sono pertanto gli ambienti che circondano la vita di queste due figure: la cura stessa della voce narrante nella descrizione dello studio di Coote diviene indicativa per il valore che i richiami generati dalle sue collezioni intendono suggerire.

You must figure Coote’s study, a little bedroom put to studious uses, and over a mantel an array of things he had been led to believe indicative of culture and refinement – an autotype of Rossetti’s ‘Annunciation’, an autotype of Watts’ ‘Minotaur’, a Swiss carved pipe with many joints and a photograph of Amiens Cathedral (these two the spoils of travel), a phrenological bust, and some broken fossils from the Warren. A rotating bookshelf carried the *Encyclopaedia Britannica* (tenth edition), and on the top of it a large official-looking, age-grubby envelope, bearing the mystic word, ‘On his Majesty’s Service’, a number or so of the *Bookman*, and a box of cigarettes were lying. [...] an almost haphazard accumulation of obsolete classics, contemporary successes, the Hundred Best Books (including Samule Warren’s *Ten Thousand a Year*), old school-books, directories, the Times Atlas, Ruskin in bulk, Tennyson complete in one volume, Longfellow, Charles Kingsley, Smiles, a guide-book or so, several medical pamphlets, odd magazine numbers, and much indescribable rubbish – in fact, a compendium of the contemporary British mind. (Kipps: 130)

Torneremo in seguito sul pieno senso di questi incontri nella formazione di Kipps. Un primo dato di rilievo, sin da questa fase di accesso al nuovo mondo per il protagonista, è il modo in cui, esattamente come era avvenuto per *Great Expectations*, sia proprio sul piano del sapere e dal confronto con una ragazza di fascino – non a caso la sua insegnante di scultura – che prende piede il desiderio di ascesa e di acquisizione di nuove conoscenze per il protagonista.

Il modo in cui tuttavia la riscrittura si volge verso un processo di potenzializzazione semantica rispetto a quanto l’ipotesto lasciava tra le righe, si esprime attraverso la maggiore attenzione verso l’insieme di contraddizioni di cui si

fa portatrice questa donna, insieme a Chester Coote, l'altro portavoce dei valori della sua classe d'appartenenza.

Ai primi dialoghi in cui entrambe queste figure tentano di iniziare Kipps a un percorso di elevazione culturale⁵⁸, si sostituiscono ben presto pratiche miranti esclusivamente alla semplice esibizione di *status*: dalle maniere⁵⁹ agli abiti⁶⁰ agli inviti presso raduni in realtà privi di quell'apparente impegno intellettuale⁶¹.

Ad accentuare il modo in cui alle iniziali speranze di elevazione di Kipps si sostituisca ben presto una consapevolezza dell'incoerenza celata dietro la facciata iniziale di Helen e della sua famiglia è il progetto che la ragazza ha in serbo per sé e per il fidanzato al momento del loro trasferimento a Londra, subito dopo il matrimonio, ovverosia la creazione di una nuova cerchia di amici:

Already it seemed that they had the nucleus of a set. Brudderkins was a member of the Theatrical Judges, an excellent and influential little club of journalists and literary people, and he knew Shimer and Stargate and Whiffle of 'The Red Dragons', and beside these were the Revels. They knew the Revels quite well. Sidney Revel before his rapid rise to prominence as a writer of epigrammatic essays that were quite above the ordinary public, had been an assistant master at one of the best Folkstone schools. Brudderkins had brought him home to tea several times, and it was he had first suggested Helen should try and write. 'It's perfectly easy,' Sidney had said [...] He had been writing occasional things for the evening papers and for the weekly reviews even at that time. Then he had gone up to London, and had almost unavoidably become a dramatic critic. Those brilliant essays had followed, and then *Red Hearts a Beating*, the romance that had made him. It was a tale of spirited adventure, full of youth and beauty and naïve passion and generous devotion [...]. He had met and married an American widow eith quite a lot of money, and they had made a very

⁵⁸ Cfr. *Kipps*: 131: «'Nothing enlarges the mind,' said Coote, 'like Travel and Books ... and they're both so easy nowadays, and so cheap! [...] You'd hardly believe, Coote said, 'How much you can get out of books. Provided you avoid trashy reading, that is'».

⁵⁹ Cfr. *Kipps*: 127: «He had been going to read through a precious little volume called *Don't* that Coote had sent round for him – a book of invaluable hints, a summary of British deportment, that had only the one defect of being at points a little out of date». O ancora cfr. *Kipps*: 133: «The former was called, as its cover witnessed, *Manners and Rules of Good Society, by a Member of the Aristocracy* [...]. The second was that admirable classic, *The Art of Covering*».

⁶⁰ Cfr. *Kipps*: 133: «Doubts about the precise effect of the grey flannel suit began to trouble him. He turned to the mirror over the mantel, and then got into a chair to study the hang of the trousers. It looked all right. Luckily she had not seen the Panama hat».

⁶¹ Ne sono un esempio i numerosi "the anagramma" cui il protagonista è costretto a partecipare per volontà della fidanzata.

distinct place to themselves, Kipps learnt, in the literary and artistic society of London. (*Kipps*: 172)

Se dietro l'idea di questo circolo si rivela ancora una volta il semplice intento di creazione di una catena di personalità influenti, è interessante osservare come anche nell'ambiente londinese, che dovrebbe rappresentare il luogo di apertura rispetto all'ambiente asfittico e claustrofobico della piccola borghesia di Folkstone, si riflettano i medesimi meccanismi sociali caratterizzanti la classe media locale. La scelta dell'inserimento di questo primo possibile narrativo per il futuro di Kipps – e soprattutto la scelta di proporre un ulteriore mondo in termini fisici e geografici – si fa strumento di fondamentale importanza nella realizzazione della satira di Wells. Se si osserva più da vicino il significato che gli spazi del privato e sociali assumono all'interno della vicenda di Kipps, è possibile notare come quelli in cui sono avvenuti i primi incontri e si sono svolte le prime tappe della formazione del protagonista, siano non a caso spazi emblematici della chiusura sociale e intellettuale che caratterizza la piccola borghesia che queste figure rappresentano⁶²: la classe di scultura, lo studio di Coote, il salone di Helen e quelli delle ville delle sue amiche sono infatti i luoghi che meglio rappresentano lo scarso contatto di questa casta sociale con il resto della comunità del posto, che ben presto si traduce in sterilità dei loro stessi incontri e in un costante ripiegamento nella difesa dei propri interessi. La scelta della creazione di un "circolo" nella città che dovrebbe farsi emblema di un'apertura e di una libertà superiore rispetto a quella del loro paesino di provenienza, offre infatti il senso di come certi meccanismi siano intrinseci alla classe sociale d'appartenenza e si ripropongano trasversalmente in qualsiasi realtà

⁶² A costituire una parziale eccezione è il momento del fidanzamento di Kipps ed Helen, che avviene in cima al monte su cui si colloca il castello di Lympne, luogo in cui si figurativizza anche l'acme raggiunta dal protagonista sia in termini sentimentali – quello dell'amore per Helen destinato subito dopo al declino – sia in termini di speranze di un'ascesa e di un'affermazione all'interno della nuova classe sociale. (Cfr. *Kipps*: 141-142: «Every one who stays in Folkstone goes sooner or later to Lympne. [...] One climbs on the Keep, up a tortuous spiral of stone, worn now to the pitch of perforation, and there one is lifted to the centre of far more than a hemisphere of view. Away below one's feet, almost at the bottom of the hill, the Marsh begins and spreads and spreads in a mighty crescent that sweeps about the sea [...]. And here it was, high out of the world of every day, and in the presence of spacious beauty, that Kipps and Helen found themselves agreeably alone»).

geografica dell'Inghilterra del tempo, offrendo così il senso di una certa estendibilità della rappresentazione dei personaggi di Helen e Coote a buona parte della borghesia inglese dell'epoca.

A gettare nuova luce sulla descrizione del circolo effettuata da Helen – e in particolar modo sul personaggio emblematico di Sidney Ravel, da lei proposto come modello da imitare – sarà inoltre, nel gioco di contrapposizioni e specularità che Wells sta realizzando, la figura di un altro giornalista e scrittore londinese: Masterman. Lo scrittore socialista è infatti il primo personaggio nell'esperienza di Kipps a contrapporsi come modello positivo rispetto a quel compromesso per cui ha optato Ravel – sposare una ricca vedova e compiere il salto di qualità nella società della capitale – cui ha preferito anteporre il rigore morale e la coerenza verso una concezione della scrittura in linea con i propri ideali politici.

Un dato di interesse per comprendere la rete di opposizioni e somiglianze generata da Wells nella rappresentazione delle figure intorno a Kipps è il modo in cui l'autore sceglie di offrirci, come aveva già fatto per le figure precedenti, una presentazione di questo personaggio prima di mostrarne il suo ingresso in scena, soluzione chiaramente volta a demolire, per mezzo del gioco di parallelismi, il credito che fino a quel momento Kipps aveva conferito ai personaggi precedenti.

Properly he's a sort of journalist. He's written a lot of things, but he's been to ill lately to do very much. Poetry he's written, all sorts. He writes for the Commonwealth sometimes, and sometimes he reviews books. 'E's got 'eaps of books – 'eaps. Beside selling a lot. (*Kipps*: 201)

A giocare un ruolo fondamentale nella creazione dell'antitesi tra Masterman e gli intellettuali che l'hanno preceduto non sono tuttavia le sole parole con cui Sid Pornick lo introduce. A generare un momento di svolta e di abbattimento di quelle false speranze che Kipps si era creato fino a quel momento, è l'integrità del personaggio di Masterman che, a quella vacuità di un sapere fine a se stesso, o di un impegno intellettuale inteso come semplice etichetta, come convenzione da rispettare per ragioni di *status*, contrappone una nuova concezione del sapere:

What have I had? I found myself at thirteen being forced into a factory like a rabbit into a chloroformed box. Thirteen! – when their children are babies. But even a child of that age could see what it meant, that Hell of a factory! Monotony and toil and contempt and dishonor! And then death. So I fought – at thirteen! [...] ‘I got out at last – somehow,’ he said quietly, suddenly plumping back in his chair. He went on after a pause. ‘For a bit. Some of us get out by luck, some by cunning, and crawl on to the grass, exhausted and crippled, to die. That’s a poor man’s success, Kipps. Most of us don’t get out at all. I worked all day, and studied half night, and there I am with the common consequences. Beaten! And never once have I had a fair chance, never once!’ [...] By time I’d learnt something the doors were locked. I thought knowledge would do it – I did think that! I’ve fought for knowledge as other men fight for bread. I’ve starved for knowledge. I’ve turned my back on women, I’ve done even that. I’ve bursted my accursed lung...’ (*Kipps*: 210-211)

Le ragioni della delusione di Masterman mostrano più da vicino il chiaro contrasto con la figura di Sidney Ravel: come poco oltre lo scrittore afferma, e come sotto si riporta, infatti, il tempo speso per lo studio e per la sua formazione a nulla è valso nel mondo dominato dal denaro in cui la sua esperienza si inserisce, dove ad essere premiati, come lui stesso sottolinea, sono coloro che si sono dedicati a studiare i modi per ingannare il prossimo:

And I’m beaten and wasted. I’ve been crushed, trampled, and defiled by a drove of hogs. I’m no use to myself too good for use in this hucksters’ scramble. If I had gone in for business, if I had gone in for plotting to cheat my fellow-men ... Ah, well! It’s too late for anything now! And I couldn’t have done it ... (*Kipps*: 211)

La funzione focale svolta da Masterman è comprensibile soprattutto se contestualizzata all’interno dell’episodio londinese in cui si iscrive. A ospitare nella propria dimora lo scrittore socialista è infatti Sid Pornick, emblema, insieme alla sua famiglia con cui Kipps trascorre le ore del pranzo, di un piano di rappresentazione differente da quello della borghesia con cui il protagonista è stato in contatto fino a quel momento nel suo percorso di formazione: la classe popolare. In contrasto con il sistema di valori di cui si è fatta portatrice la classe borghese cui Kipps sta cercando di accedere, si pone pertanto la vita operosa e semplice di questi personaggi, fondata sul lavoro e sul valore della famiglia, che la borghesia, come ci è stata ritratta fino a

quel momento, stravolge o strumentalizza a fini puramente economici e ancora una volta di facciata.

Any sense of superior fortune had long vanished from Kipps' mind, and he found himself looking at host and hostess with enormous respect. Really old Sid was a wonderful chap, here in his own house at two and twenty, carving his own mutton and lording it over wife and child. No legacies needed by him! And Mrs Sid, so kind and bright and hearty! And the child, old Sid's child! Old Sid had jumped round a bit. (*Kipps*: 203-204)

Il confronto con gli elevati valori su cui si impernia la vita dall'amico Sid, unitamente a quell'impegno sociale rappresentato dalla sua attività politica, apre un ulteriore piano di rappresentazione all'interno della narrazione: alla dicotomia tra classe borghese e classe popolare che quest'episodio rimarca, si accosta una nuova frattura che il lettore aveva potuto scorgere *in limine* fino a questo momento dell'opera, ovverosia quella tra l'individualismo borghese e l'interesse della collettività di cui Masterman diverrà poco dopo il massimo portavoce.

'I'm talking of happiness,' said Masterman. 'You can do all sorts of things with a load of gun in the Hammersmith Broadway, but nothing – practically – that will make you or any one else very happy. Nothing. Power's different matter altogether. As for happiness, you want a world in order before money or property or any of those things have any real value, and this world, I tell you, is hopelessly out of joint. Man is a social animal with a mind nowadays that goes round the globe, and a community cannot be happy in one part and unhappy in another. It's all or nothing, no patching any more for ever. It is the standing mistake of the world not to understand that. (*Kipps*: 207)

Ad accentuare il peso di questa dicotomia è il discorso speculare all'invettiva di Masterman da parte del mentore Coote che qualche pagina prima aveva illustrato a Kipps le modalità con cui i "veri signori" sono tenuti a relazionarsi a grandi questioni quali la politica, la religione, l'etica:

But you must not imagine that the national ideal of a gentleman, as Coote developed it, was all a matter of deportment and selectness, a mere isolation from debasing associations. There is a Serious Side, a deeper aspect of the True Gentleman. But it is not vocal. The True Gentleman does not wear his heart on his sleeve. For example, he is deeply religious, as Coote was, as Mrs

Walshingham was; but outside the walls of a church it never appears, except perhaps now and then in a pause, in a profound look, in a sudden avoidance. [...] For the rest, Religion, Nationality, Passion, Finance, Politics, much more so these cardinal issues Birth and Death, the True Gentleman skirted about, and became facially rigid towards, and ceased to speak, and panted and blew. 'One doesn't talk of that sort of thing, 'Coote would say, with a gesture of the knuckly hand. [...] Profundities. Deep, as it were, blowing to deep. (*Kipps*: 177)

Se la figura di Masterman svolge un ruolo peculiare ai fini del definitivo smascheramento di tutte le contraddizioni presenti nel ritratto della classe borghese delineata fino a quel momento, al contempo egli è determinante ai fini di quella presa di distanza dal modello dickensiano che a partire da questo episodio della riscrittura ha luogo. L'incontro londinese ha pertanto non solo la funzione di gettare retrospettivamente nuova luce sulla prima parte della formazione di Kipps, ma soprattutto di far emergere la peculiare relazione che la riscrittura di Wells instaura con il suo ipotesto.

V.6 Lo scarto dall'ipotesto

La principale svolta cui dà luogo l'episodio londinese è quella che culmina nella differente configurazione che il triangolo amoroso acquisisce rispetto all'originale dickensiano e da cui si è avviata quest'analisi: la scelta del protagonista di chiudere il fidanzamento con Helen per sposare Ann costituisce infatti il maggiore segnale testuale del legame semantico che la riscrittura crea con il protomondo dickensiano in quanto volta a definire la differente macrostrutturazione modale dei due mondi⁶³.

Se da un lato la storia di Pip ci mostrava un mondo di restrizioni *aletiche*⁶⁴, ancora interamente subordinato a limiti immutabili per l'esistenza umana e per

⁶³ Cfr. Doležel 1999: 119-123. Gli operatori modali su cui Doležel fonda la sua analisi sono quello aletico, deontico, assiologico ed epistemico. Quelli che noi qui prenderemo in considerazione saranno solo i primi due.

⁶⁴ Cfr. Doležel 1999: 120: «Le modalità aletiche della possibilità, impossibilità e necessità determinano le condizioni fondamentali dei mondi finzionali, in particolare la causalità, i parametri spazio-temporali e la capacità di azione delle persone». All'origine della storia di Pip si colloca il desiderio di ascesa del protagonista, traducibile in termini modali in un *volere* e *potere* essere, un

queste ragioni soggetta al fato e a determinismi di varia natura, *Kipps* invece pone al centro della sua narrazione un mondo finzionale fondato su «restrizioni *deontiche*, imposte dalle esigenze totalitarie di conformità sociale»⁶⁵. Mentre a farsi espressione di queste restrizioni sono per buona parte dell'opera le convenzioni cui viene costretto a sottostare il protagonista per conformarsi al nuovo *status* sociale, dall'altra è l'ingresso sulla scena del personaggio di Masterman a introdurre la rottura rispetto a quel mondo e a fare di Kipps, almeno in parte, un anticonformista nella scelta di lasciare la donna di prestigio che gli era destinata in sposa per preferirle una semplice governante.

Nonostante questa constatazione, non è possibile fare di Kipps l'emblema dell'*homo faber* in totale contrasto con l'ipotesto. L'insistenza sui motivi dickensiani della fortuna e del caso adottati per risolvere le contraddizioni di un'esistenza che, come quella del suo predecessore Pip, non si rivela in grado di prendere da sé una direzione definitiva – se non nell'epilogo – ritorna anche nella terza parte della riscrittura rafforzando il proprio legame con il romanzo di Dickens.

Non solo, infatti, Kipps nonostante l'incontro con Masterman e la condivisione dei suoi ideali socialisti, sembra ricascare nella trama dei conformismi e delle convenzioni borghesi anche nel nuovo legame con Ann⁶⁶, ma soprattutto continua a vivere nell'insoddisfazione di una vita improduttiva, e per questa ragione, in relazione alla logica trasmessagli dallo scrittore, priva di senso. L'intervento della sorte, a questo punto dell'opera, ha luogo in una duplice direzione, in parallelo a

desiderio perciò di scavalcare le ancora rigide distinzioni di classe e di determinismo della propria società da cui dipende questa possibilità.

⁶⁵ Doležel 1999: 212. Per la definizione di restrizioni deontiche cfr. Doležel 1999: 126: «Le modalità del sistema deontico [...] interessano la configurazione del mondo finzionale principalmente sotto forma di norme proscrittive o prescrittive; le norme determinano quali azioni siano vietate, obbligatorie o permesse nel mondo. [...] Le norme deontiche sono vincolanti sia come convenzioni tacitamente accettate (quali i costumi di una cultura) sia come norme, regolamenti e leggi prolungate esplicitamente». La storia di Kipps pertanto pone molto più l'accento sul tema della formazione e dei tentativi di adeguamento del protagonista rispetto alle convenzioni che il nuovo *status* di appartenenza impone rispetto a quanto non faccia GE.

⁶⁶ Le sue contraddizioni sono ben rappresentate nella ricerca di una casa che si confaccia al suo *status* di ricco ereditiere, o nei suoi tentativi di trasmettere ad Ann, al pari di quanto era stato fatto con lui, le corrette maniere durante le visite dei vicini.

quanto il modello già proponeva: da un lato la scorretta gestione del suo patrimonio da parte del fratello di Helen, l'avvocato Walshingham, che ha investito in un affare fallimentare tutto il denaro di Kipps, costringe lui e la moglie Ann a vendere la villa e ad aprire una piccola attività commerciale. A questo punto della storia, in termini intertestuali, sembra realizzarsi appieno quel possibile narrativo che l'ipotesto aveva scartato, attraverso la sovrapposizione della sua storia con quanto Joe Gargery aveva realizzato nell'originale dickensiano⁶⁷. A confermare il raggiungimento di un approdo definitivo per il protagonista sul piano sociale e la sua piena maturazione come individuo è infatti la nascita di un bambino, tappa della formazione che la voce narrante presenta con il medesimo tono ironico destinato alle precedenti fasi ma qui indicativa della piena coincidenza con la sorte di Joe:

Kipps was coming to manhood swiftly now. [...] He came suddenly upon the master thing in life – birth. He passed through hours of listening, hours of impotent fear in the night and in the dawn, and then there was put into his arms something most wonderful, a weak and wailing creature, incredibly, heart-stirringly soft and pitiful, with minute appealing hands that it wrung his heart to see. He held it in his arms and touched its tender cheek as if he feared his lips might injure it. And this marvel was his Son! And there was Ann, with a greater strangeness and a greater familiarity in her quality than he had ever found before. (*Kipps*: 293)

A offrire conferma di questa sovrapposizione è il ritratto d'insieme della nuova vita che lo mostra sposato con Ann – corrispettivo di Bidy nello schema agenziale dell'ipotesto – con un figlio e un'umile attività interamente creata e gestita da lui.

Il secondo intervento della fortuna, cui si accennava, tuttavia è quello volto a riportare potenzialmente Kipps nell'agiata condizione di partenza, per mezzo della grossa rendita procurata dalla commedia cui l'amico Chitterlow si era dedicato per anni e che lui aveva finanziato al culmine della sua fortuna⁶⁸.

⁶⁷ Con l'apertura della libreria non solo Kipps ritorna all'attività commerciale cui era stato destinato dal tipo di studi scelti per lui, e per la quale inizialmente si era trasferito a Folkstone, ma segue le orme degli zii che l'hanno cresciuto.

⁶⁸ Si noti come se da un lato l'arrivo di questa fortuna istituisce un parallelismo con la vicenda di Herbert, dall'altra essa sia volta a riportare Kipps a una condizione di maggiore felicità rispetto a

That was two years ago, and, as the whole world knows, the 'Pestered Butterfly' is running still. It *was* true. It has made the fortune of a once declining little theatre in the Strand; night after night the great beetle scene draws happy tears from a house packed to repletion, and Kipps – for all that Chitterlow is not what might call a business man – is almost as rich ad he was in the beginning. (*Kipps*: 298)

Al contempo, una conferma del più profondo legame con l'opera dickensiana a questo punto del romanzo si trova se si va oltre il piano macrostrutturale dell'analisi e ci si sposta su quello metatestuale. Il gioco parodico in parte generato da questa riscrittura non si esime infatti dal rendere riconoscibile un omaggio reverenziale nei confronti del modello attraverso un riferimento diretto allo stesso autore dell'intertesto, Dickens, e per mezzo della figura di Chitterlow.

La storia a lieto fine di questo personaggio è infatti volta a offrire una terza via a quel panorama del mondo delle arti che fino a questo punto della narrazione sembrava risolversi nella sola dicotomia tra il mondo borghese frivolo e disimpegnato e una classe di intellettuali "impegnati", ormai in declino e lasciata ai margini della società, rappresentata per sineddoche dalla figura di Masterman⁶⁹.

A offrire un primo suggerimento della funzione di Chitterlow nella lunga riflessione sulla letteratura e sulla condizione dello scrittore nella propria epoca, ma anche sul legame tra la riscrittura e il proprio modello, è ancora una volta un gioco di contrapposizioni speculari che la voce narrante lascia emergere nel corso della prima sezione dell'opera.

Il solo richiamo diretto a Dickens e ai grandi autori che hanno segnato la storia della letteratura inglese è presente infatti nel dialogo che all'inizio del romanzo

quella del suo predecessore. Anche in questo caso l'intento correttivo sul piano morale della satira di Wells si manifesta nel lungo commento intorno all'eccessiva instabilità della fortuna che porta il protagonista wellsiano a scegliere di non sottomettersi a un ulteriore stravolgimento della sorte e preferire la sua stabile condizione di commerciante (cfr. *Kipps*: 299: «You got a shop,' said Kipps, 'and you come along in a year's time and there it is. But money – look 'ow it comes and goes! There's no sense in money. You may kill yourself trying to geti t, the nit comes when you aren't looking. There's my original money»).

⁶⁹ Masterman, destinato a morire nella prima versione di *Kipps* (cfr. Wilson 1971), viene ritratto come un uomo in miseria e gravemente malato (cfr. *Kipps*: 211: «I've bursted my accursed lung...»).

Kipps intrattiene con i nuovi colleghi del negozio di stoffe a Folkstone durante il suo apprendistato:

And one day at dinner happened that Carshot and Buggins fell talking of 'these here writers', and how Dickens had been a labelled of blacking, and Thackeray 'an artist' who couldn't sell a drawing', and how Samuel Johnson had walked to London without any boots, having thrown away his only pair 'out of pride'. 'It's Luck,' said Buggins, 'to a very large extent. They just happen to hit on something that catches on, and there you are!' 'Nice easy life they have of it, too,' said Miss Mergle. 'Write just an hour or so, and done for the day! Almost like gentlefolks.'

'There's more work in it than you'd think,' said Carshot, stooping to mouthful.

'I wouldn't mind changing for all that,' said Buggins. 'I'd like to see one of these here authors marking off with Jimmy.'

'I think they copy from each other a good deal,' said Miss Mergle.

'Even then (chup, chup, chup)' said carshot, there's writing it out in their own hands.' (*Kipps*: 53)

Se a enfatizzare l'importanza di un dialogo e di un riferimento apparentemente marginale sarà pertanto l'episodio conclusivo del successo di Chitterlow, notiamo come i valori di cui sin dalle sue prime apparizioni si fa portavoce questo personaggio costituiscano il punto di partenza per una *rilettura* di quel dialogo e del significato che esso assume nella comprensione della riscrittura tutta.

Mentre a fare da eco alle considerazioni di Buggins e a confermare che la vita di un artista si può stravolgere da un giorno all'altro è l'improvvisa fortuna di Chitterlow⁷⁰, dall'altra, il percorso di questo stesso personaggio ottiene l'effetto di rovesciare il senso di quella "fortuna" come era stata interpretata nel dialogo e di illustrare ciò che realmente il suo successo cela, come le parole dello stesso artista al momento della sua conoscenza con Kipps rivelano: «It would seem they failed to

⁷⁰ Le pagine finali in cui si descrive la notorietà raggiunta in tutto il mondo dall'opera di Chitterlow costituiscono un chiaro richiamo alla risonanza mondiale dei grandi scrittori citati inizialmente: «This was two years ago, and, as the whole world knows, the 'Pestered Butterfly' is running still. It *was* true. [...] People in Australia, people in Lancashire, Scotland, Ireland, in New Orleans, in Jamaica, in New York and Montreal, have crowded through doorways to Kipps' enrichment, lured by the hitherto unsuspected humours of the entomological drama. Wealth rises like an exhalation all over our little planet, and condenses, or at least some of it does, in the pockets of Kipps» (*Kipps*: 298).

appreciate his playwriting, regarding it as an unremunerative pursuit, whereas, as he and Kipps knew, wealth beyond the dreams of avarice would presently accrue. Only patience and persistence were needful»⁷¹.

In parallelo all'improvvisa fortuna e ascesa dei rinomati scrittori inizialmente menzionati, Chitterlow si fa testimonianza della perseveranza, della pazienza e del costante sforzo al miglioramento presenti dietro quella apparente volontà del caso⁷². Una prima funzione metatestuale di questa figura si palesa perciò nell'intento di rendere omaggio attraverso alcuni parallelismi e attraverso il richiamo intratestuale alla carriera dell'autore dell'ipotesto noto per la sua rapida scalata sociale grazie alla propria arte.

Al contempo, un'ulteriore funzione metatestuale del personaggio risulta essere quella di sottrarre il testo di Wells alla contraddizione in cui incapperebbe stando alla dicotomia da lui inizialmente presentata tra i letterati del proprio tempo. Chitterlow sembra infatti costituire un'alternativa alla scissione del mondo letterario in due grandi blocchi che il romanzo ci aveva illustrato: seppur assimilabile a Masterman in quanto *bohémien* che non può certo aspirare ad inserirsi nell'alta società di cui Coote ed Helen sono emblema, Chitterlow se ne discosta tuttavia per il modo in cui la sua

⁷¹ *Kipps*: 71. Un parallelismo tra quanto accade a Chitterlow e quanto era stato della vita di Dickens risulta qui lampante, soprattutto dal momento che la prima attività di Chitterlow è quella di attore cui lo stesso Dickens si era dedicato nei primi anni della sua carriera. Il parallelismo è reso ancora più lampante dal momento che anche Chitterlow dichiara di aver svolto l'attività di commesso a Sheffield prima di trovare la propria strada (cfr. *Kipps*: 69: «assured him that when he himself had been a clerk in Sheffield before he took to acting had been locked out sometimes [...]»), oltre al già evidenziato riferimento al modo di scegliere i nomi dei personaggi attraverso i giornali (cfr. *Kipps*: 74: «'Look 'ere Chit'low,' he said. 'You haven't no business putting my name into play. You mustn't do thing like that. You'd lose me my crib, right away.' [...] Chitterlow entered upon a general explanation of how he got his names. These he had, for the most part, got out of a newspaper that was still, he believed, 'lying about.'») e alla sua fede nelle coincidenze (cfr. *Kipps*: 127: «[...] he seemed on the verge of explaining that it was his certainly of Kipps being the right sort had led him to confer his great Fortune upon him. He left that impression. He threw out a number of long sentences and material for sentences of a highly philosophical and incoherent character about Coincidences»). Un ulteriore richiamo istituito tra l'opera cui sta lavorando Chitterlow e l'ipotesto dickensiano è dato inoltre dai pochi accenni alla trama dell'opera in cui il personaggio di Poppledowdle viene presto abbreviato nella forma Pop, evidente riferimento a Pip (cfr. *Kipps*: 123-123).

⁷² *Kipps*: 125: «but mostly he talked of his great obsession of plays and playwriting, and that empty absurdity that is so serious to his kind, his Art. That was a thing that needed a monstrous lot of explaining».

poetica mostra la funzione che il passato e la tradizione rivestono nella sua scrittura. A differenza di Masterman, le cui idee, come sottolinea Robbins, «sono permeate di un'evidente nostalgia per il tempo che fu»⁷³ e incentrate sul noto *topos* della «scomparsa della tradizione»⁷⁴, l'opera di Chitterlow guarda invece al futuro e si impone di rivoluzionare il presente lamentevole stato del dramma inglese⁷⁵ pur senza obliare la tradizione con cui gioca e che rende accessibile al gusto del più vasto pubblico inglese:

He became interested in telling Kipps [...] exactly where he thought Ibsen fell short, point where it happened that Ibsen was defective just where it changed that he, Chitterlow, was strong. Of course, he had no desire to place himself in any way on an equality with Ibsen; still, the fact remained that his own experience in England and America and the colonies was altogether more extensive than Ibsen would have had. Ibsen had probably never seen 'one decent bar scrap' in his life. That, of course, was not Ibsen's fault, or his own merit, but there the thing was. Genius, he knew, was supposed to be able to do anything or to do without anything; still, he was now inclined to doubt that; he had a play in hand that might perhaps not please William Archer – whose opinion but which, he thought, was, at any rate, as well constructed as anything Ibsen ever did. (*Kipps*: 72)⁷⁶

Alla luce di questi segnali che il testo wellsiano dissemina nel corso della riscrittura per mezzo di questa rete di scrittori e intellettuali rappresentativi della propria epoca, la fortuna di Chitterlow si fa pertanto non solo il perno su cui si fonda un seppur celato omaggio al modello dickensiano, ma anche il mezzo attraverso cui

⁷³ Bruce Robbins, "Arte, mobilità sociale, romanzo", *Il Romanzo. Temi. Luoghi. Eroi*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003: 592, IV.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cfr. *Kipps*: 126: «Then there was some doubt, after all, whether that farcical comedy was in itself sufficient to revolutionize the present lamentable state of the British Drama».

⁷⁶ Si noti come dopo i diversi riferimenti a Ibsen, il titolo della sua opera di Chitterlow sarà non a caso «The Pestered Butterfly» (cfr. *Kipps*: 124) chiaro richiamo a *Breaking a Butterfly* dell'autore norvegese. Un'ulteriore conferma della funzione dell'opera di Chitterlow all'interno della riscrittura e dei suoi parallelismi con l'opera di Wells lo offre il riferimento di questo personaggio alla successiva tragedia, incentrata su un «Russian nobleman embodying the fundamental Chitterlow personality» (*Kipps*: 126) evidente allusione all'aspetto autobiografico in cui più a fondo si intersecano l'opera di Wells e quella di Dickens, dal momento che entrambi hanno strutturato le rispettive opere intorno all'ascesa di un orfano dalla condizione di miseria a uno *status* più elevato al pari di quanto loro stessi avevano esperito.

Wells illustra un'alternativa a quel vicolo cieco cui era giunto Masterman nella ricerca di un compromesso tra passato e presente: sul piano sociale, Chitterlow «includes an alternative, meritocratic social mobility and self-improvement»⁷⁷ in contrasto con la nostalgia per il venire meno dei vecchi valori e il vecchio ruolo della classe dirigente lamentato dallo scrittore socialista. Sul piano artistico, al contempo, egli rinvia a quella alternativa che la stessa opera di Wells intende incarnare nel tentativo di «reconcile narrative and ideology»⁷⁸: il suo lavoro, seppur lucido riflesso della società della propria epoca, non cessa infatti di dialogare con il passato e con la tradizione, come testimoniato dalla ripresa parodica del proprio modello⁷⁹.

⁷⁷ Barbara Nathan Hardy, *Dickens and Creativity*, London, Continuum, 2008: 160.

⁷⁸ Wilson 1971: 69.

⁷⁹ Cfr. Hammond 1988: 30: «What Wells sought to achieve in his novels was a discussion of *ideas*, a discussion of the problems of human conduct, of the forces which had moulded the society of his time. In this he was profoundly influenced by Dickens. His admiration for Dickens and for the literary tradition he embodied found expression in his own novels – novels in which he criticized the institutions and conventions of his day».

VI. LETTORI E (RI)SCRITTORI:

QUANDO IL *FOCUS* È SULLA SCRITTURA

Si è già avuto modo di mettere in evidenza il fatto che tra i romanzi di Charles Dickens, *Great Expectations* risulti essere uno dei più “letti” e citati all’interno di numerose opere letterarie uscite nel secolo e mezzo dalla sua pubblicazione¹. Per questa ragione, come si può intuire, nel dedicare un capitolo a lettori e riscrittori di questo classico, non si intende fare menzione di tutte quelle opere i cui personaggi si sono relazionati a questo testo semplicemente come lettori fittizi². Quelli che qui prenderemo in esame, infatti, saranno due testi le cui voci narranti ci rendono testimoni del percorso produttivo messo in moto dall’atto di lettura del testo dickensiano fino a quello di riscrittura di quest’opera, illustrandoci o la formazione del protagonista-riscrittore o la genesi della riscrittura stessa.

Tuttavia, prima di procedere all’esame di queste due opere – *Mister Pip* e *Jack Maggs* – risulta indispensabile soffermarsi sulle ragioni che stanno alla base della scelta di rendere la *mise en abyme* della realizzazione di queste riscritture l’asse portante della narrazione.

Le motivazioni che in questa introduzione verranno prese in considerazione hanno origine da due diverse premesse. La prima è riconducibile a quel concetto di riscrittura come atto di risemantizzazione del testo di partenza esposto nel primo capitolo: l’importanza che la formazione dell’artista, prima lettore poi scrittore, ricopriva già all’interno dell’originale dickensiano ha indubbiamente fatto sì che questo filone tematico si sia tradotto sotto varie forme all’interno dei numerosi ipertesti che da esso hanno avuto avvio.

¹ Cfr. par. II.1.

² Alcuni esempi, tra i vari cui solitamente si fa riferimento quando si parla di lettori fittizi di GE, sono offerti da *Sixty Lights* (2004) di Gail Jones o da *A Handful of Dust* (1934) di Evelyn Waugh, o *El juego del Ángel* (2008) di Carlos Ruiz Zafón, opere la cui relazione intertestuale con il testo dickensiano non è definibile nei termini di una riscrittura nella valenza che qui stiamo conferendo al termine.

La seconda premessa ha invece origine dall'idea che anche la riscrittura – come altre forme di «letteratura di secondo grado»³ – postuli un elevato livello di consapevolezza della propria natura di artificio letterario che, soprattutto dalla seconda metà del Novecento, ma non solo, ha spesso trovato espressione in forme di produzione metanarrative⁴. Se da una parte la presenza di un piano di lettura metatestuale all'interno dello stesso romanzo dickensiano ci illustra la non esclusività di queste forme di consapevolezza letteraria nell'epoca contemporanea e all'interno delle riscritture⁵, tuttavia non è possibile trascurare come le opere in esame siano testimonianza di un certo acuirsi di queste forme di riflessione testuale. Per tale motivo, l'esame delle riscritture ci riconduce inevitabilmente a una ben più ampia produzione e a un ben più folto dibattito che soprattutto dagli anni Sessanta del Novecento si è fatto piuttosto ricco e variegato.

Come può essere chiaro da quanto affermato, infatti, non solo il discorso sulla tendenza della più recente produzione letteraria verso forme metanarrative⁶ rende imprescindibile il ricorso a lavori d'analisi sulla narrativa postmoderna⁷, in cui l'utilizzo di queste strategie di rappresentazione si è intensificato, ma soprattutto è a

³ Genette 1997.

⁴ Una panoramica su differenti forme di letteratura di secondo grado ci è offerta dal lavoro di Margaret Rose che, nel passare in rassegna un *corpus* piuttosto eterogeneo sia per codice – dal teatro alla narrativa – che per contesto storico-culturale di provenienza – dall'*Odissea* al Novecento – mette in evidenza non solo la costanza di questo fenomeno come intrinseco alla produzione letteraria tutta, ma soprattutto le diverse valenze che l'utilizzo della letteratura nella letteratura può acquisire (cfr. Margaret A. Rose, *Parody//Meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Croom Helm London, 1979).

⁵ Si accoglie in questo caso la duplice definizione di Umberto Eco di metanarratività intesa come «riflessione che il testo fa sopra se stesso e la propria natura, o intrusione della voce autoriale che riflette su quanto sta raccontando, e magari appella il lettore a condividere le sue riflessioni» (Id. 2002: 228).

⁶ La proposta di fare riferimento a una tendenza più che a un sottogenere della narrativa si trova in Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and the Practice of Self-Conscious Fiction* [1984], London-New York, Routledge, 1988: 14.

⁷ Gli studi dedicati all'approfondimento della sola *metafiction*, infatti, risulterebbero piuttosto esigui se si escludesse la produzione sulla letteratura postmoderna. Va inoltre evidenziato come i lavori di riferimento di cui si serve quest'analisi hanno origine dal ricco dibattito intorno a queste forme letterarie che ha avuto luogo in ambito anglosassone a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso (tra gli altri si vedano McHale 1987; Thomas Docherty, *Postmodernism. A Reader*, Hertfordshire, Harvester Wheatsheaf, 1993; Hutcheon 1988).

questo ampio panorama letterario che i testi in esame risultano essere, per tematiche e per strategie narrative, particolarmente affini⁸.

Per comprendere cosa si intenda più nello specifico quando si parla di metanarrativa, comincerei col dire che quello di

metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text⁹.

Prima di introdurre le diverse modalità con cui queste forme di riflessione testuale si esplicano, è necessario tenere presenti alcune delle ragioni esistenti all'origine del rafforzamento di queste strategie narrative negli ultimi decenni. Se da un lato, infatti, come si è già rimarcato, un'analogha tendenza emerge attraverso la produzione letteraria di tutte le epoche¹⁰, è evidente come in realtà

⁸ Un aspetto che va sottolineato sin da ora è l'indissolubilità che si registra all'interno dei testi che prenderemo in esame tra strategie di rappresentazione metanarrative e tematiche strettamente connesse al dibattito che fa da sfondo a questa produzione: il riferimento va cioè alla riflessione intorno a concetti come quelli di verità e menzogna, realtà e finzione, strettamente legati a loro volta all'indagine intorno al ruolo dell'autore – con tutte le ipostasi che già Barthes gli aveva attribuito nella sua concezione teologica dello scrittore – chiamato costantemente in causa da un atto contro-teologico come quello della riscrittura. Questi temi – di cui in questa sede ci limiteremo a fare rapidamente menzione al fine di offrire una breve panoramica intorno a tale dibattito – emergeranno, in alcuni casi semplicemente *attraverseranno*, «*passeranno*», per citare ancora Barthes (1985: 185), l'analisi delle riscritture in oggetto.

⁹ Waugh 1988: 2. Non è necessario sottolineare come l'acuirsi di questa consapevolezza del proprio statuto all'interno della produzione letteraria ponga le sue basi negli assunti rivoluzionari che da Saussure ai formalisti hanno sancito l'arbitrarietà e la convenzionalità del legame tra significante e significato e tra segno e referente, che hanno definitivamente minato il nesso tra linguaggio e realtà indiscusso prima del secolo scorso.

¹⁰ La tesi che, infatti, Waugh mira a dimostrare è che la metanarrativa sia una tendenza insita, seppur a livelli differenti, nella produzione letteraria di tutti i tempi. Lo stesso fa Ceserani, che nel sottolineare come il territorio della produzione letteraria sia ricco di resistenze e persistenze, e pur passando in rassegna i differenti tentativi di reperire sul piano stilistico e retorico una dominante propria del postmodernismo, sottolinea come nessuna di queste forme, che a breve vedremo più da vicino, possa definirsi caratterizzante l'intera produzione di quest'epoca, a meno che non le si trasformi da semplici procedimenti retorici a strategie conoscitive. Come egli afferma «quel che si tratta di accertare [...] è la funzionalità delle strategie rappresentative impiegate, il rapporto che esse intrattengono con le tematiche prevalenti e privilegiate, oppure il particolare tipo di rapporto che di volta in volta viene instaurato fra sistemi semantici e strategie retoriche e rappresentative» (Ceserani

quest'enfatizzazione risulti strettamente legata a una riflessione di ben più ampia portata di cui tutta la fase cosiddetta postmoderna ci ha reso testimoni¹¹.

L'esplorazione e il disvelamento in ambito letterario e artistico *tout court* delle varie soglie esistenti tra concetti come quelli di realtà e finzione, verità e menzogna, infatti, non è altro se non uno dei riflessi che a livello letterario produce quell'insieme di svolte di carattere epistemologico cui nel corso del Novecento si è assistito.

Come suggeriscono Limnatis e Pastore¹², che come altri studiosi si sono cimentati nella ricerca di alcuni tratti comuni all'interno del postmodernismo, tra i fattori reperibili all'origine di questo mutamento si colloca la demolizione di alcuni pilastri epistemici – quali l'idea di progresso, ragione e conoscenza scientifica – che dal secolo dei lumi all'epoca positivista avevano costituito le fondamenta di rigide categorie concettuali come quelle di identità, verità e realtà strettamente interconnesse all'indiscussa fiducia nella ragione umana¹³.

Il graduale declino di quella fede nella possibilità di cogliere il reale nella sua totalità, di porre la ragione umana al centro di un tutto organizzato secondo una

1997: 140). Per tale motivo in questa sede si cercherà di offrire una panoramica dei due versanti – quello epistemologico e quello delle strategie rappresentative – per soffermarci in seguito, all'interno delle singole opere, sulla relazione e il funzionamento delle strategie retoriche in relazione alle tematiche affrontate dai testi.

¹¹ Come le oscillazioni terminologiche fin qui registrate testimoniano, non esiste accordo tra le ipotesi di definizione del postmodernismo: si trovano, infatti, talvolta riferimenti al postmodernismo come fase storica o come vero e proprio movimento, mentre in altri casi si preferisce parlare di un "atteggiamento postmoderno". Di certo l'eterogeneità intrinseca all'intera riflessione sul postmodernismo permetterebbe di escludere a priori la presenza di un vero e proprio movimento rispondente a quest'etichetta, mentre il provocatorio saggio di Luperini sulla "fine" del postmoderno, con i suoi riferimenti impliciti ad alcune datazioni convenzionali, sembra in parte suggerirci l'esistenza di una fase storica identificabile come postmoderna che si è estesa dagli anni cinquanta fino all'11 settembre 2001. Tuttavia, come lo stesso Luperini sottolinea, l'inesistenza di una reale autonomia del postmodernismo dall'epoca moderna (che il lavoro di Jameson sembrava già lasciar emergere dal momento che la sua stessa definizione del postmodernismo risultava strettamente dipendente da categorie proprie della modernità – quali quelle di logocentrismo, conscio e inconscio, razionalità e irrazionalità) impedirebbe invece di intendere il postmodernismo come una nuova epoca ma piuttosto come una fase estrema della modernità (cfr. Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005: 10-20; Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* [1991], trad. it. *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, *passim*).

¹² Nectarios G. Limnatis – Luigi Pastore (eds.), *Prospettive sul postmoderno. Profili epistemici*, Milano, Mimesis, 2005.

¹³ Concetti la cui solidità è provata dal loro parziale ancoraggio al pensiero aristotelico.

logica coerente e, di conseguenza, conoscibile per mezzo delle categorie rigidamente definite cui il pensiero moderno si era affidato, ha portato tra le sue maggiori conseguenze una crescente relativizzazione della conoscenza del reale. Come si può intuire, se uno degli effetti primari di questa relativizzazione è stata proprio la rimessa in discussione dell'esistenza di confini netti tra categorie epistemiche fino ad allora ben definite, una delle prime grandi frontiere che una simile opera di erosione ha colpito è stata proprio quella esistente tra reale e finzione fino all'approdo estremo ad una concezione puramente linguistica del reale¹⁴.

Non è difficile intuire come alcuni degli effetti di queste premesse abbiano trovato espressione in quei testi in cui questo scontro viene messo in campo sopra ogni altro: l'opera d'arte in genere, e quella letteraria in particolar modo.

Questa peculiare attenzione per le categorizzazioni, che tutta la riflessione postmoderna porta con sé, sembra, infatti, reificarsi nella continua focalizzazione della narrativa sul proprio *status* di artificio retorico, quasi nell'intento di superare, minandole alle fondamenta, le frontiere irriducibili che al contempo la teoria della letteratura si preoccupava di scandagliare: i confini tra l'autore e la propria opera, tra la scrittura e il mondo extratestuale, tra lettore e testo¹⁵.

¹⁴ Si tratta di una delle tesi più radicali che il postmodernismo abbia prodotto e non da tutti condivisa. Le premesse di quest'impossibilità di giungere a una forma unitaria e oggettiva di sapere si trovano nel primo grande saggio sul postmodernismo (cfr. Jean-François Lyotard, *La Condicion postmoderne* [1979], trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1994, in cui l'autore rigetta la possibilità di una spiegazione ad ampio spettro della natura e della storia). Va ribadito, tuttavia, come anche questa posizione non solo non sia capace di racchiudere in maniera univoca prospettive tanto eterogenee come quelle relative alla condizione postmoderna, ma soprattutto risulti essere la sola che ci limiteremo a mettere in evidenza ai fini di quest'introduzione in merito alla produzione metanarrativa. Si tenga presente, infatti, che in questa sede non verranno prese in considerazione le molteplici conseguenze che questo rifiuto delle premesse razionalistiche cui si è accennato poc'anzi ha comportato a livello politico, ideologico, sociale e artistico in genere, per le quali si rimanda alle panoramiche e ai lavori di raccolta realizzati da alcuni volumi pubblicati negli ultimi decenni (cfr. Docherty 1993; Ceserani 1997; Jameson 2007; Luperini 2005).

¹⁵ A questo proposito si veda Brian McHale che rinviene nelle questioni ontologiche la poetica dominante della produzione postmoderna rispetto a quella modernista: «this is essentially a one-idea book. [...] That idea is simply stated: postmodernist fiction differs from modernist fiction just as a poetics dominated by ontological issues differs from one dominated by epistemological issues» (McHale 1987: XII).

Le forme che questa consapevolezza testuale assume nel testo risultano molteplici. Tra i tratti più comuni che si ritrovano nei romanzi che andremo a esaminare spicca una particolare attenzione per il ruolo del lettore che va dall'esplicita *mise en abyme* dell'atto di lettura (in *Mister Pip* e *Jack Maggs*) fino alla dissoluzione del patto con il lettore (in *Estella, her Expectations*); si rileva inoltre una notevole attenzione verso l'atto di scrittura stesso – per il quale Waugh propone di adoperare l'etichetta di «self-begetting novel»¹⁶ – insieme a una certa enfasi sull'origine intertestuale e dialogica del romanzo, che si concretizza in un'ostentata frammentarietà e polifonia generate dall'accostamento di materiali provenienti da forme narrative differenti e da narratori che mettono in campo punti di vista anche contraddittori nella rappresentazione dei medesimi episodi; si assiste inoltre alla disumanizzazione di certi personaggi, l'utilizzo di doppi parodici e di immagini autoriflessive (per mezzo di specchi e giochi di duplicazione analoghi), cui si aggiunge lo “sdoppiamento” della storia stessa per mezzo della presenza di discussioni critiche sulla vicenda narrata all'interno dell'opera. Da questo si può evincere anche la presenza di infrazioni di alcune convenzioni narrative, tra cui il livellamento delle gerarchie tra voce narrante e personaggi, il cui effetto maggiore è quello di accentuare quella «dimensione relativistica del “racconto” – racconto che verte su storie il cui oggetto è il frammentario, il particolare, il singolare, il contingente: il tutto secondo una logica che si allontana sempre di più da qualsiasi forma di unificazione»¹⁷.

Prima di avviarcì all'analisi dei singoli testi, mi soffermerei su due strategie narrative cui si è indirettamente accennato – l'ironia e la parodia – in quanto forme di forte rilievo nelle due opere che esamineremo. Mettereì l'accento, in particolar modo,

¹⁶ Waugh 1988: 14.

¹⁷ Limnatis – Pastore 2005: 11. Il virgolettato nel discorso dei due autori ha origine dal loro riferimento al racconto inteso non in termini di produzione narrativa ma storica e ha l'effetto, ancora una volta, di confermare come le strategie di rappresentazione letteraria nella narrativa postmoderna affondino le proprie radici nei mutamenti epistemici che fanno da sfondo a questa produzione. Per una più completa panoramica delle forme metanarrative più diffuse si veda Waugh 1988: 21-22. In questa sede si è cercato di dare rilievo a quelle che è possibile reperire nei testi presi in esame.

sulla natura interdiscorsiva delle enunciazioni ironiche e parodiche proprio al fine di evidenziarne l'ambivalenza e il carattere paradossale da un punto di vista epistemico¹⁸: si tratta, infatti, di strategie testuali per mezzo delle quali gli autori in esame si trovano «a giocare con i limiti della comprensione»¹⁹, e l'utilizzo di questi strumenti è complice maggioritario in quella desolidificazione delle categorie conoscitive tradizionali cui l'insieme delle pratiche metatestuali mira²⁰.

Non è possibile, infatti, accostarsi all'opera di Lloyd Jones o a quella di Peter Carey senza tener conto di un ulteriore livello di *ventriloquismo* che questi testi creano, spingendosi oltre quell'implicito richiamo a un testo assente che il processo di riscrittura naturalmente presuppone. Il loro ventriloquismo ha, infatti, origine da quel «processo di *prospettivizzazione*»²¹ ironico che queste opere mettono in atto al fine di guidare il lettore attraverso un «rinnovamento nel modo di guardare gli eventi» che in entrambi i casi, come vedremo, avrà come bersaglio la legittimità dell'*auctoritas* dell'opera di partenza. Strettamente interrelato al parlare obliquo ironico, e per certi aspetti da esso dipendente²², anche la parodia si presenta come una forma testuale altrettanto paradossale. La sua paradossalità deriva, infatti, da molteplici fattori che operano su livelli differenti: essa si può considerare, infatti, una forma di «repetition with critical distance, which marks difference rather than

¹⁸ Presupposto indispensabile perché il gioco ironico sussista è infatti la creazione di un *doppio fondo* dell'enunciato originato dal necessario sdoppiamento dei punti di vista: quello dell'ironista – e dei suoi complici – e quello dell'oggetto dell'ironia. Il paradosso ha origine dalla «possibilità dei locutori di assumere per un attimo, in contemporaneità, tanto le assunzioni del momento, quanto quelle contrapposte» (Tommaso Russo Cardona, *Le peripezie dell'ironia. Sull'arte del rovesciamento discorsivo*, Roma, Meltemi, 2009: 49).

¹⁹ Limnatis – Pastore 2005: 31.

²⁰ A proposito del rilievo che la parodia riveste all'interno della tendenza metanarrativa, si ricordino i lavori di approfondimento della stretta relazione tra *metafiction* e parodia (Rose 1979, Hutcheon 1985 e ancora Hutcheon 1988: 22-36). In merito all'ironia si veda anche il contributo di Elizabeth Millán-Zaibert, «Romanticismo e postmoderno: variazioni incomprese sulla critica della modernità», Limnatis – Pastore 2005: 29-61.

²¹ Cardona 2009: 9.

²² Cfr. Hutcheon 1985: 31: «irony appears to be the main rhetorical mechanism for activating the reader's awareness of this dramatization. Irony participates in parodic discourse as a strategy».

similarity»²³ che la rende al contempo tanto una strategia di ripetizione quanto uno strumento di esautorazione dell'oggetto parodiato²⁴.

Da qui, come vedremo, il duplice effetto della parodia in quanto forma di rifiuto e deferenza, di "omaggio obliquo"²⁵, come la sua stessa etimologia suggerisce²⁶. Ciononostante è soprattutto sul piano ontologico che si rileva questa sua paradossalità: data la sua determinazione bitestuale la parodia è infatti parassita e originale al tempo stesso in quanto luogo di coesistenza tra due testi, aspetto che contribuisce a quel duplice effetto di continuità e rottura nei confronti della tradizione cui si riferisce²⁷.

In quanto strumento di critica, come altre forme di riflessione metatestuale, anche la parodia, «has the advantage of being both a re-creation and a creation, making criticism into a kind of active exploration of form»²⁸. Come Hutcheon, infatti, sottolinea, «the self-conscious novel today does what parody has always had the potential to do: that is, in one novelist's words, "to displace, energize, re-embody its criticism – to literally reunite it with our experience of the text"»²⁹.

Tornando al discorso sulla metanarrativa in genere dal quale siamo partiti per arrivare alla parodia, non è un caso, a questo proposito, che la Waugh identifichi un tratto accomunante tutti gli autori di metanarrativa nel fatto che «they all explore a

²³ Hutcheon 1985: 6.

²⁴ Ivi: 10.

²⁵ Si ricordi la duplice funzione che nella storia hanno svolto le parodie – aspetto che contribuisce a metterne in luce la sua paradossalità – in quanto strumenti di consacrazione della fama di certe opere e mezzi volti alla loro demitizzazione (su questi aspetti offre alcuni spunti di riflessione l'opera di Daniel Sangsue, *La parodie* [1994], trad. it. *La parodia*, Roma, Armando, 2006 in particolare al capitolo VIII, pp. 78-96). Come sottolinea lo stesso Sangsue, a partire dal Seicento «fino a tempi recenti la parodia era un elemento quasi obbligato del riconoscimento e del successo delle grandi opere. Lungi dallo sminuire il suo oggetto, la trasformazione parodica contribuiva al contrario alla sua risonanza, costituendo un aspetto della sua consacrazione» (Ivi: 82).

²⁶ Si ricordi, infatti, la duplice valenza del prefisso "parà", che significa sia "accanto" che "contro", e il significato di "ôdé", "canto".

²⁷ Cfr. Hutcheon 1985: 69-83.

²⁸ Ivi: 51.

²⁹ Ivi: 82. La citazione cui fa riferimento la Hutcheon è tratta da Ronald Sukenick, "Twelve Digressions Toward a Study of Composition", *New Literary History*, VI (1975): 430.

theory of fiction through the practice of writing fiction»³⁰ a dimostrazione di come, da un lato, la sempre maggiore consapevolezza degli stessi autori e il loro costante interrogarsi sullo statuto della loro arte implichi una necessaria crescente autoriflessività della loro scrittura e, dall'altro, di come la relativizzazione del sapere comporti una sempre maggiore sfiducia in teorie obbiettive e coerenti che possano portare a una piena comprensione dell'opera, tale per cui l'autore preferisce mettere a nudo gli attrezzi del mestiere e guidare il lettore nella comprensione del proprio testo³¹. Per mezzo delle pratiche metanarrative *fiction* e riflessione teorica vanno a costituire perciò un'unità inscindibile, proponendo una più ampia riformulazione di quel dialogismo caratterizzante ad ogni opera letteraria.

³⁰ Waugh 1988: 2.

³¹ Cfr. Rose 1979: 61-65. A questo proposito va messa in evidenza la necessaria consustanzialità di teoretica e produzione letteraria come premessa indispensabile affinché nell'insieme di testi che l'opera letteraria ha potuto riscrivere, fagocitare, o con i quali si è potuta mettere in dialogo, è stato possibile ascrivere la stessa produzione teorica che dalle questioni messe in evidenza dalla riflessione metanarrativa ha avuto origine. Seppur a ruoli invertiti – in quanto il suo oggetto d'analisi è il rapporto la teoretica e l'opera letteraria – su questo aspetto si sofferma anche Todorov nel suo saggio sul principio dialogico bachtiniano, quando afferma che «in effetti non c'è alcuna differenza di natura fra il discorso che si tratta di conoscere e il discorso conoscente: sono consustanziali (mentre ciò non accade nelle scienze della natura, evidentemente)» (Todorov 1981: 35).

VI.1 MORTE E (RI)NASCITA DELL'AUTORE IN *MISTER PIP* DI LLOYD JONES

VI.1.1 Introduzione a *Mister Pip* di Lloyd Jones

All'interno del *corpus* in esame, la riscrittura del 2007 dell'autore neozelandese Lloyd Jones³², costituisce il secondo nonché ultimo caso di *trasposizione* che prenderemo in esame dopo l'esempio di *Kipps* di H.G. Wells.

Se da un lato, come l'etichetta tipologica anticipa, *Mister Pip* intende creare un mondo *parallelo* a quello del suo modello, "conservandone" l'impianto e la storia principale seppur in una diversa ambientazione temporale e spaziale, questo romanzo, rispetto alla riscrittura di Wells conduce lo schema del suo modello a una metamorfosi tale da lasciare riconoscibile, come la stessa voce narrante suggerirà, solo l'*essenza*.

A partire da queste premesse, ciò che questo romanzo rappresenta anche per la sua collocazione nella concatenazione delle riscritture in oggetto, è anzitutto un nodo di svolta nel processo di *rarefazione* che il testo di Dickens ha subito attraverso questi rimaneggiamenti³³: rispetto ai riscrittori che ne hanno tratto spunto per colmarne le lacune narrative, l'opera di Lloyd Jones sembra prendere le mosse più da un fine di *miglioramento* drydianamente inteso³⁴. Stando alla definizione che Boitani ha voluto offrire di questo concetto

³² Lloyd Jones è nato nel 1955 in Nuova Zelanda, dove si è formato e dove si dedica da circa trent'anni alla sua attività di giornalista e scrittore. Ha pubblicato numerosi libri per bambini e *MP* rappresenta una delle opere di maggiore successo della sua produzione, consacrata dal Commonwealth Writers' Prize nel 2006.

³³ Il fatto che a seguire si ripresenti *JM*, già affrontato in un capitolo precedente, è dovuto al fatto che in quest'esame dell'opera di Carey come "antimondo polemico" se ne metteranno in risalto gli aspetti più innovativi rispetto al testo di partenza, quelli in cui si può constatare maggiormente l'affrancamento anche strutturale da *GE* di quanto il suo esame in termini di continuazione non facesse. Si ricordi infatti che, a differenza di *MP* in cui esistono diverse forme di richiamo esplicito all'ipotesto, in *JM* ogni legame risulta esclusivamente alluso.

³⁴ Il concetto di miglioramento elaborato da Dryden nella prefazione alle sue *Fables* è tratto da Boitani 1999.

«migliorare» vuol dire, se si usa il paradigma delle rivoluzioni scientifiche, apportare al modello quegli aggiustamenti che si rendono necessari per fargli «salvare le apparenze» (i «fenomeni»), cioè per farlo coincidere con i nuovi dati. Quando non è più conveniente – quando non è più «economico» – migliorare il modello, esso viene mutato radicalmente, rivoluzionato³⁵.

Se tuttavia spetterà a Peter Carey il compito di introdurre quel radicale processo di *rivoluzionamento* del modello, cui accenna Boitani, anche Lloyd Jones non si esime dal ritornare su aspetti focali dell'opera di partenza per prenderne le distanze e mettere in discussione ciò che essa rappresenta. Come accadrà in seguito anche per l'opera di Carey, la confutazione dell'*auctoritas* di questo classico assume una valenza che si estende sia a livello politico sia a livello di sistema letterario: mentre su quest'ultimo porrà maggiormente l'accento la nostra analisi, in merito al primo punto ci limiteremo ad accennare le implicazioni generate dalla scelta di Lloyd Jones, nel processo di *attualizzazione* e di confronto con quest'opera, di rendere *Great Expectations* oggetto di lettura per una classe di un'ex colonia inglese, in Papua Nuova Guinea.

Il momento in cui l'autore neozelandese pubblica *Mister Pip* si colloca a dieci anni di distanza dalla fine della guerra civile scoppiata sull'isola di Bougainville a causa all'insurrezione di un gruppo di ribelli contro l'inquinamento dei giacimenti minerari australiani. A fare da sfondo a questa riscrittura è perciò anzitutto uno scenario che lo stesso Lloyd Jones ha conosciuto da vicino: dall'esperienza di quegli anni come reporter sull'isola ha origine la storia di questo piccolo villaggio che vivrà a più riprese le ripercussioni della guerra, dall'embargo all'assedio dell'esercito australiano.

È in questo nuovo sfondo storico, politico e culturale che l'autore colloca la storia della protagonista di *Mister Pip*, Matilda, le cui esperienze – dalla separazione dal padre alla perdita della madre durante un attacco delle truppe governative – seguono in parallelo alcune tappe salienti della formazione di Pip. Un duplice confronto con il modello avrà origine dalla scelta di fare del classico dickensiano,

³⁵ Boitani 1999: 7-8.

Great Expectations, il principale strumento intorno a cui ruoteranno le lezioni del solo uomo bianco – nonché l'unica persona capace di leggere e scrivere – rimasto sull'isola: Mr Watts.

Questi pochi accenni sono sufficienti per introdurre le implicazioni che la scelta di questa lettura genera a livello intertestuale nella continua oscillazione dalla storia di Pip a quella di Matilda, il cui compito, in quanto voce narrante, diviene anche quello di esplicitare i parallelismi tra le due vicende che hanno avvio anzitutto sul piano macrostrutturale. Anche la vicenda di Matilda può essere infatti scandita in tre fasi principali: i primi due capitoli, in cui la bambina offre uno spaccato della sua vita familiare, i successivi diciannove capitoli, in cui vediamo la ragazza staccarsi dal nucleo familiare per avvicinarsi maggiormente alla figura di Watts, e gli ultimi cinque capitoli che mostrano il precipitare degli eventi che portano al ricongiungimento di Matilda con il padre in Australia e, infine, l'epilogo.

Come questa breve panoramica illustra, il confronto con il modello dickensiano si impernia principalmente intorno al tema della formazione della protagonista, le cui "speranze" si caricano di un nuovo senso rispetto all'ipotesto: la conoscenza, grazie agli insegnamenti di Mr Watts, diverrà per la bambina strumento di liberazione da dogmatismi e convenzioni che dal piano intratestuale si estenderanno ben presto a quello metatestuale. Il percorso di formazione della protagonista si rivelerà essere anche percorso di formazione del romanzo stesso, *Mister Pip*, in cui – complice l'ironia ammiccante che sta all'origine del suo stile – la confutazione delle convenzioni si spingerà fino alla dissacrazione del modello.

VI.1.2 Il rapporto con l'ipotesto e le strategie di riscrittura

All'interno del processo di *migrazione* e di metamorfosi che la storia di Pip ha compiuto nel secolo e mezzo trascorso dalla sua pubblicazione, un ruolo di rilievo è

stato indubbiamente giocato dai differenti contesti storici e culturali con cui quest'opera si è trovata ad entrare in contatto³⁶.

Nel caso di un'opera come quella di Lloyd Jones, non è possibile, ai fini della nostra analisi, non tenere conto di come il dato storico e cronologico risulti preminente nel lavoro di *attualizzazione* compiuto dall'autore con *Mister Pip*. Come si è già avuto modo di accennare, infatti, Jones con questa riscrittura, *fa proprio* e al contempo *attualizza* il classico dickensiano trasponendo la storia di Pip sull'isola di Bougainville, nell'Oceano Pacifico, all'interno della guerra civile che l'ha colpita negli anni Novanta, al fine di creare una storia parallela a quella esperita dal piccolo Pip nella Londra vittoriana.

Tuttavia, come nell'introduzione a questo capitolo abbiamo già avuto modo di evidenziare, il rapporto tra questa riscrittura e il protomondo dickensiano risulta essere molto più complesso di quanto non indichi quest'etichetta tipologica. Come si vedrà, infatti, il testo di Dickens entra nel mondo finzionale di *Mister Pip* come libro di lettura diventando dapprima parte della *texture* di Lloyd Jones nella forma più semplice ed esplicita di intertestualità, la citazione, per acquisire poi una nuova valenza quando la protagonista scopre di poter adoperare la storia di Pip come strumento di comprensione della propria esperienza³⁷.

Le operazioni che questa riscrittura esegue in relazione al testo dickensiano sono perciò da un lato di trasposizione sul piano diegetico, come la stessa voce narrante mette in evidenza nella sua ricerca dei parallelismi tra la propria vicenda e

³⁶ Un fattore di indubbio peso, come nota John O. Jordan, in questo processo di *migrazione* del romanzo è infatti rappresentato dal ruolo emblematico che la produzione dickensiana ha giocato nel momento in cui l'impero inglese si trovava al culmine del suo splendore. Come sottolinea Jordan, riprendendo quell'idea di Babha, dell'"English book" come emblema coloniale, «insofar as there is any English writer who embodies [...] the cultural authority and originary enunciative power that Babha describes in his essay – and who provokes the accompanying ambivalent colonial response – that writer is Charles Dickens» (Jordan 2000: 292-300).

³⁷ Si tenga presente che di riferimenti al percorso di trasposizione che questa riscrittura mette in atto è costellata l'intera narrazione di MP. Tuttavia, il momento in cui il completamento di questa trasposizione viene sancito definitivamente è il finale dell'opera di Jones quando la protagonista Matilda afferma: «Pip was my story, even if I was once a girl, and my face black as the shining night. Pip is my story, and in the next day I would try where Pip had failed. I would try to return home» (MP: 219).

quella di Pip e, dall'altra, di "espansione" sul piano tematico³⁸: a ricevere particolare enfasi, infatti, in relazione ai temi del testo di partenza, è proprio il percorso di formazione della (ri)scrittrice fittizia del romanzo che, per mezzo di riflessioni proprie e altrui elaborate nel corso della lettura di *Great Expectations*, ci permette di ripercorrere quell'insieme di operazioni di riscrittura presenti all'origine di *Mister Pip*. Un'espansione tematica, dunque, rispetto al testo di partenza che diviene al contempo strumento di riflessione metatestuale che, come si vedrà, pervade il testo in varie forme, anche al di là del riferimento esplicito all'opera dickensiana.

VI.1.3 I temi e l'intreccio

Se si cerca di ripercorrere per gradi le operazioni messe in atto da questa riscrittura e ci si sofferma sull'aspetto della trasposizione diegetica, è necessario partire dal momento in cui per la prima volta, al terzo capitolo, la narratrice Matilda e i suoi compagni fanno rientro a scuola dopo tre mesi dalla sua chiusura³⁹. La scoperta dell'opera dickensiana assume i medesimi toni ironici cui fino a quel

³⁸ Cfr. il par. I.3 in cui si è messo in evidenza il filone tematico dell'ipotesto dickensiano relativo alla formazione di Pip come autore della propria storia.

³⁹ Un accenno ai riferimenti storici che fanno da sfondo alla vicenda narrata risulta d'obbligo. I primi due capitoli del libro, infatti, offrono, tra le righe, una panoramica sulla storia della famiglia della protagonista e dell'isola, con particolare attenzione per le fasi di contatto con i colonizzatori bianchi: prima francesi, poi inglesi e infine australiani. Il romanzo si apre con le leggende intorno a quei primi incontri, per arrivare fino alla nascita di un governo australiano e concludere con l'inizio dell'embargo. In seguito alla ribellione da parte delle genti del posto, guidate da Francis Ona, contro l'inquinamento prodotto dallo sfruttamento minerario sull'isola, il governo australiano, infatti, nel 1991 ha imposto uno stato d'assedio volto a catturare e punire tutto il gruppo di ribelli. Nel corso del romanzo i riferimenti ai fatti storici saranno costanti ma si intensificheranno e interesseranno sempre più da vicino i protagonisti della storia narrata verso il finale, nel momento in cui l'azione dei "pellerossa" australiani coinvolgerà anche le genti del villaggio in cui il romanzo è ambientato. Lo stesso avvicinamento tra Mr Watts, l'unico bianco rimasto al villaggio, e i ragazzini, cui dal terzo capitolo assistiamo, ha le sue radici in un fatto strettamente legato alla condizione d'embargo: alla notizia della chiusura delle frontiere, tutti i bianchi dell'isola, compresi i maestri, hanno lasciato Bougainville per tornare in Australia o nelle altre isole d'origine e Mr Watts, in quanto l'unico nel luogo capace di leggere e scrivere, si presta a fare da maestro ai ragazzi. Si può evincere sin da questi pochi accenni il gran numero di implicazioni che questa riscrittura richiama in merito alla riflessione intorno alle relazioni coloniali e postcoloniali, continuamente alluse nel corso di tutta la narrazione. Tuttavia, anche nel caso del romanzo in esame, come per *Jack Maggs* – le due riscritture che più fra tutte si prestano a una lettura in chiave postcoloniale – verranno tralasciati questi aspetti per concentrarci esclusivamente sull'analisi delle operazioni di trasposizione.

momento si è attenuta la narrazione: «Who was Mr Dickens? And why, in a village population of less than sixty, had we not met him before? Some of the older kids tried to pretend they knew who he was. One even said he was a friend of his uncle's»⁴⁰.

È rilevante la costanza del tono con cui Matilda illustra per tutti i capitoli precedenti queste sue prime "letture" di quanto le stava accadendo intorno, non solo per mettere in evidenza un ulteriore punto di contatto con la narrazione di Pip a livello stilistico, ma anche per rimarcare come l'incontro con il nuovo maestro divenga anche la prima occasione di rovesciamento di quella prospettiva errata con cui Matilda stava leggendo gli avvenimenti intorno a sé:

Now we felt silly as bats for thinking we were going to be introduced to someone by the name of Mr Dickens. Perhaps Mr Watts had an idea of what was going in our heads, though. 'When you read the work of a great writer,' he told us, 'you are making the acquaintance of that person. So you can say you have met Mr Dickens on the page, so to speak. (MP: 20)

Oltre la valenza metatestuale che quest'incontro, come è intuibile, assume in termini di scoperta di nuovi mondi possibili e di nuove forme di conoscenza fino ad allora a lei ignote⁴¹, una delle funzioni di maggiore interesse che questa presentazione assolve ai fini della sovrapposizione diegetica che la riscrittura mette in atto è che da questo momento in poi Matilda potrà dare inizio alla ricerca dei punti di contatto tra la propria storia e quella dell'orfano dickensiano. Come leggiamo qualche riga dopo, infatti, Matilda osserva:

⁴⁰ MP: 16.

⁴¹ Assistiamo, infatti, ai primi passi mossi da questa lettrice che, più o meno velatamente, lascia emergere una serie di riflessioni sulle implicazioni dell'atto di lettura («Mr Watts had given us another world to spend the night in. We could escape to another place. It didn't matter that it was Victorian England. We found we could easily get there. [...] By the time Mr Watts reached the end of the chapter one I felt I had been spoken to by this boy Pip» (MP: 20)). Come si nota anche nell'esempio a seguire, Matilda, al pari di Pip, rappresenta in questa prima fase della sua storia il lettore ingenuo, incapace di cogliere l'ironia sottesa alle prime pagine del romanzo che il maestro sta leggendo in aula: «The shape of the letters on the headstones gave Pip the idea his father was 'square, stout, dark man with curly black hair'. Encouraged by Pip's example I tried to build a picture of my own dad» (MP: 22).

Pip in the graveyard surrounded by the headstones of his dead parents and five dead brothers ranked high. We knew about death – we had seen all those babies buried up on the hillside. Me and Pip had something else in common; I was eleven when my father left, so neither of us really knew our fathers. (MP: 21)

Il richiamo ai temi della morte e della paternità non è che il primo dei parallelismi che a livello esplicito Matilda lascia emergere. La vera e propria operazione di giustapposizione diegetica, infatti, è quella che ha luogo anzitutto a partire dalla costellazione agenziale e dalla ripetizione di alcuni nodi narrativi portanti nell'originale dickensiano⁴².

Anche in questo caso sono le considerazioni della stessa voce narrante a mostrare in che modo la sua posizione all'interno della diegesi dell'opera sia assimilabile a quella di Pip:

Now that I had met Miss Havisham, I knew more about her unhappy past, I had changed my mind about my mum being like Pip's sister. She had more in common with Miss Havisham – Miss Havisham who cannot move on from the day of her greatest disappointment. One the clock, the exact hour and minute that the bridegroom failed to show. The wedding feast untouched, left for the cobwebs to mark time.

Miss Havisham remains in her wedding gown for an event that has been and gone. I had an idea my mum was stuck in a similar moment. Only it had to do with an argument with my dad. Her frown gave her away. A frown that could be traced back to the original moment. I had an idea that whatever my dad had said still rang in her ears. (MP: 49)

Queste prime riflessioni inaugurano un chiaro parallelismo tra il ruolo di Dolores, la madre della narratrice, e una parte di quel blocco femminile che largo peso ha avuto nella condizione di immobilità di Pip. Prima di osservare in che modo

⁴² Prima di esaminare il processo di sovrapposizione dei due sistemi attanziali, che maggior peso riveste in quest'operazione di trasposizione, si tengano presenti alcuni dei nodi narrativi per cui la storia di Matilda costituisce un parallelo rispetto a quella di Pip: dalla condizione di isolamento iniziale in cui ampia parte riveste la figura materna repressiva, Matilda infatti intraprenderà un percorso di emancipazione e di scoperta di nuove realtà, ben distanti da quella della famiglia d'origine, grazie all'intervento del padre putativo Watts. Si aggiunga a queste prime due fasi della storia – assimilabili alle prime due della vicenda dell'orfano dickensiano – l'esperienza di quell'espatrio forzato che anche la protagonista di Jones esperirà dopo aver perso tutto, fino alla scelta conclusiva di prendere le distanze dalla storia dickensiana per ricongiungersi alla propria terra d'origine.

questo parallelismo prende forma, è necessario tuttavia fare un passo indietro e illustrare gli ultimi episodi che hanno visto coinvolta la madre perché questa simmetria tra i ruoli di Mrs Gargery e Miss Havisham risulti pienamente comprensibile.

Il riferimento a Miss Havisham ha origine dall'esperienza dell'allontanamento del marito di Dolores in seguito all'opportunità di lavorare presso un'azienda australiana: la condizione di sospensione in cui la donna si trova, l'attaccamento al ricordo che queste righe riferiscono, sono dovute soprattutto al divario che quel drastico mutamento di stile di vita aveva aperto per il marito tra la sua nuova vita e le sue origini. Il reiterato rimando nei primi capitoli del romanzo all'ostilità verso lo stile di vita dei bianchi, alla possibilità che il padre di Matilda avesse tradito le proprie radici e fosse divenuto "uno di loro", sono i principali dati che emergono con forza davanti all'immagine di questa novella Miss Havisham⁴³.

Per comprendere, invece, per quale ragione Matilda sovrapponga l'immagine di sua madre a quella di Mrs Joe, non è sufficiente ricordare come Dolores sia il membro della famiglia che sta crescendo Matilda al di fuori del nucleo familiare d'origine come la sorella ha fatto per Pip⁴⁴. Un segnale più esplicito di quello che sta

⁴³ Si noti la prolessi presente tra i riferimenti a Miss Havisham riportati sopra, in cui la voce narrante cela un'anticipazione di ciò che accadrà nelle pagine a venire. Matilda parla dell'attesa di un momento che non sarebbe mai arrivato come, infatti, il lettore avrà modo di scoprire visto che un ricongiungimento tra il padre e la madre non avverrà mai. Come si è detto, infatti, tra le due solo Matilda sopravvivrà all'ultima incursione degli australiani e solo lei avrà modo di raggiungere il padre in Australia.

⁴⁴ Una piena corrispondenza tra i tratti caratterizzanti Dolores e Mrs Joe si realizza anche nel ritratto delle due donne: i medesimi tratti distintivi appartenenti alla sorella di Pip, quali l'ottusità e la mascolinità, saranno più volte oggetto d'attenzione della narratrice e di contrasto soprattutto rispetto alla figura maschile più prossima alla ragazza, Mr Watts, contrasto che in qualche modo ripropone quel ribaltamento dei tratti antonimici uomo/donna che già Enrichetta Soccio aveva messo in evidenza nell'analisi di GE (cfr. Soccio 2006: 113). Alla durezza della donna – dalla fisionomia alla personalità aggressiva – corrispondono infatti la delicatezza e la mitezza del maestro, la nuova figura paterna nella vita della protagonista che sembra in qualche modo richiamare quell'interesse dickensiano per le *queer families* evidenziato da Furneaux (cfr. Id. 2009).

avvenendo lo offre la stessa voce narrante in seguito alla visita di sua madre durante le lezioni di Mr Watts⁴⁵:

As we progressed through the book something happened to me. At some point I felt myself enter the story. I hadn't been assigned a part – nothing like that; I wasn't identifiable on the page, but I was there, I was definitely there. I knew that orphaned white kid and that small, fragile place he squeezed into between his awful sister and loveable Joe Gargery because the same space came to exist between Mr Watts and my mum. And I knew I would have to choose between the two. (MP: 40)

Ancora una volta, è evidente come la riflessione metanarrativa del romanzo si faccia testimonianza del progredire non solo della formazione di questa lettrice che sul piano diegetico si sta compiendo, ma anche della sovrapposizione tra i due testi che nello stesso momento sta avendo luogo. È interessante osservare come questa fusione del prototesto e della riscrittura sia qui portata alle estreme conseguenze dal momento che il motivo di questa frattura tra la madre della protagonista e il maestro è creata esattamente dalla lettura di *Great Expectations*, che in seguito diventerà punto di partenza di un'ulteriore svolta nella storia dell'intero villaggio⁴⁶. È proprio il percorso di formazione di Matilda come lettrice, la sua emancipazione nella lettura e

⁴⁵ A questo proposito, va messo in evidenza uno dei discorsi che Mr Watts rivolge ai ragazzi il primo giorno di lezione: «I am not a teacher, but I will do my best. That's my promise to you children. I believe with your parents' help, we can make a difference to our lives» (MP: 15). È a partire da queste parole che verrà attuata la proposta di far procedere in parallelo nel corso delle lezioni la lettura di GE e i racconti dei genitori e dei parenti tutti dei ragazzi: rappresentanti di una cultura orale, fatta di miti e superstizioni, i parenti dei bambini sin dalle prime lezioni si dirigeranno nella classe a condividere con il maestro e con gli alunni quella saggezza che da generazioni si tramandano. Sarà necessario tenere presente quest'aspetto per comprendere una concezione totalmente antidogmatica dell'insegnamento di cui Mr Watts si fa portavoce. Ciò che naturalmente questo primo accenno ci fa intuire è, perciò, non solo il modo in cui nell'aula si assiste a un livellamento tra le due forme di cultura (quella scritta, "occidentale", rappresentata da GE, e quella orale delle genti indigene) ma anche a un abbattimento di quella gerarchia tra insegnante (portavoce del sapere "ufficiale") e il popolo, livellamento indispensabile perché la classe divenga il primo luogo di incontro e di *dialogo* tra lui e quelle genti.

⁴⁶ Da questo momento in poi Jones, grazie alla scelta della protagonista lettrice, mette in atto una duplice operazione di intima fusione tra le due opere generata dalla scelta di far svolgere una funzione performativa al testo dickensiano all'interno della sua riscrittura sia in quanto oggetto materiale, che si fa motore di diversi avvenimenti, sia in quanto seconda *texture* dell'opera (cfr. Doležel 1999: 211: «Il testo [di partenza] diventa uno strumento della costruzione del mondo finzionale [...] [della riscrittura]. L'intertesto performativo costituisce la fusione più intima dell'opera canonica con la sua riscrittura. Si creano così due mondi finzionali strettamente paralleli»).

conoscenza di un reale che va ben oltre i confini del villaggio a costituire uno dei maggiori motori della vicenda. Ed è a cominciare dalla scoperta di quel nuovo mondo “libresco” che Matilda esperisce il medesimo *allontanamento* dalle proprie origini che anche Pip aveva sperimentato prima con l’arrivo a Satis House, poi con il trasferimento a Londra⁴⁷.

Se fino a quel momento Matilda aveva costituito il principale riferimento per la madre che aveva già vissuto l’esperienza della perdita del marito in un mondo in cui a lei non era consentito l’accesso, ora l’avvicinamento della figlia agli insegnamenti di questo maestro, insieme alla sua emancipazione grazie alle acquisite competenze di lettrice – ostentate con fierezza al ritorno dalle lezioni – costituiscono per la donna una nuova minaccia⁴⁸.

È emblematico il fatto che nel romanzo di Jones lo scontro tra Mr Watts – rappresentante del blocco affine alla protagonista – e Dolores – emblema di un’autorità repressiva – venga combattuto “a suon di letture”. I due differenti punti di vista, i due diversi mondi tra i quali Matilda si trova a dover scegliere, come lei stessa suggerisce, trovano il loro più chiaro emblema in due testi: Mr Watts costituisce il lettore per antonomasia di quello che lui chiama «the greatest novel by the greatest English writer of the nineteenth century»⁴⁹ – ovverosia *Great Expectations*

⁴⁷ Ancora una volta è sufficiente ricordare le parole di Mrs Joe quando scopre che la sua presenza non è stata contemplata nell’invito di Miss Havisham a Satis House, per trovare un ulteriore parallelismo con il senso di esclusione che anche Dolores sta vivendo: «When I got home at night, and delivered this message for Joe, my sister “went on the Rampage”, in a more alarming degree than at any previous period. She asked me and Joe whether we supposed she was doormats under our feet, and how we dared to use her so, and what company we graciously thought she *was* fit for?» (GE: 106).

⁴⁸ Cfr. MP: 25 quando Matilda dice: «This was the first time I had been in a position to tell her anything about the world. But this was a place she did not know about and hadn’t heard of». Si noti come questo confronto sia giocato interamente sull’asse del sapere, della conoscenza e come la stessa Matilda indichi, all’origine di tutto, proprio il timore di sua madre di mostrare la propria debolezza: «Or else she didn’t want to appear dumb or backward. [...] But that was the last time she asked to hear an instalment from *Great Expectations*. [...] Although she didn’t say so I knew she thought I was showing off; and that I was biting off a bigger piece of the world than she could handle with language like ‘a rimy morning’. She didn’t want to encourage me by asking questions. She didn’t want me to go deeper into that other world. She worried she would lose her Matilda to Victorian England» (MP: 30).

⁴⁹ MP: 18.

– mentre la madre viene a più riprese descritta come colei che «didn't know anything outside of what she knew from the Bible»⁵⁰.

È proprio il discorso sulle due opposte visioni del mondo di questi personaggi a divenire uno dei motori principali dell'intera diegesi e uno dei temi centrali del romanzo, procurando per la protagonista, in parallelo a quanto era avvenuto nel prototesto dickensiano, il desiderio di accesso a un nuovo mondo, differente da quello che le sue origini le avevano imposto. Sin dal primo incontro in aula vediamo, infatti, Dolores farsi portavoce della cultura "ufficiale", quella cristiana, che sin dall'arrivo dei missionari sull'isola era stata loro trasmessa come la sola moralmente accettabile, in contrasto con la prospettiva epistemologica antidogmatica di cui Mr Watts si fa emblema⁵¹.

Da quanto detto sinora è perciò semplice intuire come la medesima condizione di duplice "prigionia" che aveva caratterizzato buona parte della vicenda di Pip sia qui riprodotta con una variante: anche in *Mister Pip*, come in *Great Expectations*, la protagonista vive in una situazione di stallo imposto da due blocchi, ma un primo rovesciamento cui assistiamo è dato dal fatto che in questo caso i due blocchi ostili all'"affermazione" della protagonista siano entrambi di origine istituzionale. Una forte marca claustrofobica nel romanzo di Lloyd Jones ha origine, infatti, dalle scelte del governo australiano che con la chiusura delle frontiere cancella sin dal principio della narrazione la sola possibilità di cambiamento per le vite della protagonista e della madre generata dall'atteso trasferimento in Australia⁵². L'altro blocco,

⁵⁰ MP: 35.

⁵¹ Ancora una volta si noti come il discorso sulla fede proposto da Dolores come tema di confronto si presti a una lettura in chiave metanarrativa: l'apice di questo scontro, infatti, si realizza attraverso la contrapposizione tra le due opere che i due "antagonisti" rappresentano: «'My daughter, my lovely Matilda', she began, 'tells me she does not believe in the devil. She believes in Pip.' [...] 'Well, Dolores', he said calmly, 'what if we were to say that on the page Pip and the devil have the same status?'" (MP: 78). L'attenzione anche in questo caso si sposta sullo statuto ontologico dei personaggi finzionali, sul concetto di *esistenza* all'interno dei mondi finzionali. Al contempo, in questo modo, si noti come Watts compiendo un livellamento di *status*, elimini qualsiasi possibilità di referenzialità per il testo biblico, trattandolo come puro sistema semiotico i cui oggetti, di conseguenza, sono necessariamente semiotici al pari dell'opera dickensiana.

⁵² Si noti anche dai riferimenti che il romanzo genera tra le righe, che per l'età, per il colore della pelle, per il suo sesso e per le varie connotazioni assunte dell'isola d'origine, Matilda si trova in una

esplicitamente menzionato dalla stessa Matilda in parallelo a quello dickensiano, è rappresentato dalla madre: nel suo contrasto verso gli insegnamenti del maestro, anche Dolores, infatti, incarna quel ruolo repressivo e manipolatore verso l'affermazione personale della figlia che, come vedremo, si concretizzerà in un gesto ben più estremo dello scontro verbale con il maestro: al fine di tutelare la figlia dagli insegnamenti "devianti" di cui il romanzo di Dickens si fa portatore, Dolores nasconde infatti la sola copia esistente di *Great Expectations* nella propria soffitta eliminando l'unica prova esistente agli occhi dell'esercito australiano che quel Pip che i bambini dicono di conoscere, non sia una spia rifugiata nel loro villaggio ma un personaggio d'invenzione.

Da questo momento in poi, tra i tratti caratterizzanti Dolores, alla funzione manipolatrice si unirà quel sentimento di vergogna che una volta in più la accomuna alla perfida "madrina" dickensiana⁵³. È la stessa Matilda a suggerirci questa lettura nel ritratto della madre a testa china, mentre cerca di sfuggire agli sguardi degli altri abitanti del villaggio che hanno visto le loro case incendiate dall'esercito per un semplice equivoco che solo lei avrebbe potuto sciogliere: «I looked over at my mum. She pretended to have a splinter in her palm. She shook her hand and muttered to herself. She bent over, held her wrist up close to her face, and studied an injury only she could see»⁵⁴.

E ancora, è sempre Matilda dopo la scoperta del furto della madre, a metterne a nudo gli intenti manipolatori con queste parole:

Her silence was meant to destroy Pip and the standing of Mr Watts, a godless white man who would seek to place in her daughter's head a make believe

posizione fortemente condizionata da determinismi di vario tipo. Anche per queste ragioni la sua situazione è facilmente assimilabile a quella da cui avvia il suo racconto Pip, visto il gran numero di autorità che condizionano la sua libertà di scelta.

⁵³ Il rimando è naturalmente al significato etimologico del nome Havisham (*have a shame*) e all'intento della donna di nascondersi agli occhi del mondo in nome della vergogna provata.

⁵⁴ MP: 90.

person with the same status as her kin. She had kept silent when she could have saved the possession of the village. (MP: 93)⁵⁵

Da quanto detto si rileva come, perciò, il primo rovesciamento cui il lettore assiste sia dato non solo dal fatto che a rivestire un ruolo repressivo all'interno dell'opera di Jones siano i due blocchi istituzionali, ma soprattutto dal fatto che il ruolo antistituzionale – nel testo dickensiano incarnato da Magwitch – si riveli essere in questa riscrittura quello realmente funzionale al percorso di ascesa della protagonista.

A questo punto risulta necessaria una precisazione che ci permetta di coniugare le due letture di *Great Expectations* portate avanti fino a questo momento: si è già evidenziato nell'introduzione all'opera dickensiana come il merito di Frye sia stato quello di mettere in luce anomalie e ambiguità nelle relazioni instaurate tra il protagonista e quel nucleo di personaggi volti a ostacolare la sua affermazione sociale. Al contempo abbiamo visto come spostando l'attenzione dal piano diegetico al piano metatestuale una forma di liberazione e di affermazione per questo protagonista, che chiude la propria vicenda con un finale quasi sospeso, sia rinvenibile nell'esistenza del romanzo stesso in quanto frutto, sul piano fittizio, dell'arte del protagonista-narratore: l'autodeterminazione che il protagonista raggiunge, seppur in un tempo che è fuori dalla diegesi dell'opera, è infatti quella determinata dalla stesura della sua autobiografia fittizia, che va a concludere quella parabola che il romanzo segue dalle sue prime letture alla stesura della propria storia⁵⁶.

⁵⁵ Non si trascuri l'insistenza in queste pagine sul tema del senso di colpa provato da Matilda nel farsi complice del furto della madre, al solo fine di non tradirla, chiaro rimando a uno dei temi cardine dell'opera dickensiana (cfr. MP: 93-94: «But now I saw her problem, because it was also my problem. If she had run back to our house to produce the book she would have had to explain how it got there in the first place. For the same reason, I could not give the book back to Mr Watts. I would have to say where I had found it. To do so would be betray my mum. She was stuck and now I was stuck to. I had no choice but to roll the mat back up with that dog-eared copy of *Great Expectations* inside, and stick it back up on the rafters for my mother to find»).

⁵⁶ Il paradosso che si realizza in ogni autobiografia fittizia, e che in quest'opera risulta particolarmente rimarcato data l'attenzione destinata alla formazione di questo futuro scrittore, è dato

Mentre, perciò, il ruolo repressivo del blocco femminile e il ruolo positivo del nucleo affine a Pip possono mantenersi in entrambe le chiavi di lettura del romanzo, quello invece di Magwitch risulta essere il ruolo più ambiguo: se sul piano della sola diegesi dell'opera, come ha evidenziato Frye, questo personaggio andrebbe ascritto alla cerchia di personaggi in opposizione alla reale affermazione sociale del protagonista – data la non riconoscibilità istituzionale del suo operato per Pip – al contrario, dal punto di vista di quell'affermazione cui si assiste sul piano metanarrativo è proprio il padre putativo a essere il vero responsabile di quel percorso di formazione del futuro autore⁵⁷.

È la trasposizione di questo personaggio a suscitare maggiore interesse all'interno dell'opera di Jones dal momento che, come si è lasciato emergere finora, il maestro non acquisisce esclusivamente il ruolo che esplicitamente la voce narrante ci aveva suggerito parlando dello spazio che Pip si era ritagliato tra i membri della sua "famiglia", ovvero quello tra Joe e la sorella⁵⁸. Come si è potuto rilevare fin qui, le tappe che Matilda percorre dalle sue prime letture ingenuie dell'opera dickensiana sino al suo farsi riscrittrice di quel testo sono compiute grazie al ruolo guida assunto dal maestro: è possibile, infatti, per tutto il corso del romanzo assistere a una graduale ascesa in quel percorso che Matilda esegue fino all'inizio della stesura fittizia di *Mister Pip*.

dal fatto che il momento in cui entriamo in contatto con l'io infantile del protagonista e il momento in cui lo scopriamo come autore fittizio della propria storia coincidano.

⁵⁷ È solo sul piano metanarrativo che è possibile, infatti, restituire alla seconda sezione del romanzo, quella di formazione londinese, la sua centralità ai fini della realizzazione dell'autobiografia fittizia che Pip scriverà. A partire da queste considerazioni possiamo constatare perciò come la riscrittura realizzi quella che Genette definisce una «transvalorizzazione» del rapporto tra il padre putativo e la sua protetta, consistente in «un doppio movimento di devalorizzazione e di (contro)valorizzazione applicato agli stessi personaggi» (Genette 1997: 434). A essere devalorizzato è infatti quel sistema assiologico focale nell'opera dickensiana, incentrato sull'acquisizione di uno *status* sociale fondato principalmente sul denaro. La controvalorizzazione ha luogo nello spostamento dell'oggetto della ricerca all'interno di MP dal piano sociale al piano epistemico.

⁵⁸ Per concludere con gli aspetti che riguardano la trasposizione della costellazione agenziale, evidenzerei come sin dalla scelta di conferire le funzioni di Miss Havisham alla madre della protagonista, la trasposizione operata da Lloyd Jones tralasci completamente il filone romantico costituito dall'asse Pip, Estella e Miss Havisham per concentrarsi maggiormente sull'aspetto della formazione di Matilda attraverso il rapporto con la famiglia d'origine e con il padre putativo.

Prima di procedere perciò nell'esame del ruolo svolto da Mr Watts all'interno della trasposizione è necessario evidenziare alcuni aspetti salienti della formazione dell'autrice stessa.

VI.1.4 Il piano di lettura metanarrativo

Un primo punto di contatto tra il percorso di Matilda in quanto scrittrice e quello di Pip ha origine dal fatto che anche per la bambina al primo incontro con quel "nuovo mondo" – che per lei è rappresentato dal libro di Dickens, e per Pip era rappresentato dall'arrivo a Satis House – fa seguito un primo esperimento, anche in questo caso fallimentare, di riprodurre a casa la stessa magia che il maestro era riuscito a creare in aula con la lettura di *Great Expectations*⁵⁹:

I told her about the convict creeping up on Pip in the cemetery. How he threatened to rip out his heart and liver if Pip didn't do what he asked. I told her how Pip went back to the house for a file and food to take to the convict in the morning. I hadn't done it justice in my telling. There was no sound to what I said. Just the bare facts. And when I reached the end I had to say, 'That's all I know, so far'. (MP: 23)

Dopo aver compreso che il potere della parola nel romanzo letto dal maestro non ha origine dalla semplice *fabula*, passeranno diversi capitoli prima che Matilda si cimenti ancora in nuove forme di riscrittura⁶⁰. La sua narrazione da quel momento in poi si incentra interamente sulla riflessione intorno ai diversi livelli di lettura dell'opera in oggetto e sulle diverse implicazioni che l'atto di lettura porta con sé:

⁵⁹ Si ricordi che anche Pip dopo il suo primo giorno a Satis House, dà avvio a un tentativo di creazione di una versione fittizia dell'accaduto. Se lui tuttavia cerca di produrre una sua narrazione *ex novo*, priva di ancoraggio alla realtà, quella di Matilda pur presentandosi come sintesi o sommario del romanzo, costituisce già un primo atto di riscrittura di GE.

⁶⁰ Si noti come questo primo tentativo di riscrittura di Matilda mostri sullo sfondo una riflessione sulle operazioni cooperative compiute dal lettore. Quello che Matilda implicitamente sta proponendo è quel processo di sintesi che dopo l'attualizzazione delle strutture discorsive ogni lettore compie sul testo. Si tratta di quello che Eco chiama il passaggio dalle microproposizioni a livello di strutture discorsive alle macroproposizioni narrative (cfr. Eco 1979: 103). La forma quasi anaforica in cui questa sintesi si struttura non fa che accentuare quel puro susseguirsi di eventi con cui l'intreccio si traduce nel passaggio alla *fabula*.

come strumento didattico si fa portatore di nuove competenze con la lingua inglese⁶¹, ma anche di nuove conoscenze su un altro paese e un'altra società ben distante da quella del villaggio⁶² e, al contempo, diviene strumento di formazione etica, punto di partenza per una riflessione sui comportamenti e i valori del protagonista dell'opera. Si pensi all'episodio in cui i ragazzi si interrogano sul significato della parola "gentiluomo" e si domandano se anche un povero lo possa diventare, apprendendo la lezione morale di cui *Great Expectations* si è fatto portavoce: «'Money and social standing don't come into it. We are talking about qualities. And those quality are easily identified. A gentleman will always do the right thing'»⁶³. Emerge con chiarezza da quest'esempio il lavoro di adattamento che Mr Watts sta compiendo

⁶¹ Sin dal principio Matilda sottolinea come nessuno avesse mai letto per loro un romanzo in inglese ed esistono inoltre diversi passaggi in cui il soffermarsi sul significato del testo vuol dire anche soffermarsi sui termini in inglese del tutto nuovi per i bambini, soprattutto per i riferimenti a una società, quella vittoriana, che quel nuovo lessico implica (cfr. MP: 45: «The reading stumbled around these new words as Mr Watts had to explain what a lawyer was, as well as the word 'benefactor' – which led on to the world 'beneficiary'»). Se da un lato questo passo ci ricorda come una delle funzioni della letteratura sia quella di tenere «in esercizio la lingua come patrimonio collettivo» (Eco 2002: 9), da non trascurare è tuttavia la valenza che questa tappa assume nel percorso di *appropriazione* del testo dickensiano per la futura riscrittrice: a questo stadio di parziale traduzione in cui il maestro è ancora mediatore, farà seguito un'ulteriore tappa che vede i ragazzi come lettori diretti del testo, e nuovi momenti, che esamineremo in seguito, in cui si assisterà a una definitiva trasmissione di quello strumento di "conquista" del testo che è la lingua (cfr. Bill Ashcroft – Gareth Griffiths – Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London-New York, Routledge, 1989: 38-77).

⁶² A questo proposito si veda il recente contributo di Susan Keen, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford UP, 2007: XVI: «Because of their complexity and thematic links to history, politics, economics, and many other aspects of our embodied experience, novels make good objects of academic study, though one hopes this remains a secondary consequence of fiction's continued existence». Si tenga presente che nel corso di queste prime lezioni l'accento verrà posto non solo sul fatto che i ragazzi entrino così in contatto con una società e una cultura a loro del tutto estranea, ma soprattutto sul fatto che quella cultura sia quella d'origine del maestro stesso. Indirettamente perciò la lettura di GE costituisce anche uno strumento di abbattimento delle barriere verso quell'uomo, quell'unico bianco che per la sua non familiarità e per le connotazioni che il colore della sua pelle evoca, risultava fino a quel momento una presenza *perturbante*. (cfr. Keen 2007: 80: «While experiencing empathy for a character placed against a remote or unfamiliar backdrop may be partly responsible for the sense that reading fiction extends the imagination over barriers of unfamiliarity [...]»). È la stessa Matilda a esplicitare come tra gli effetti della lettura vi sia anche questo: «He [Mr Watts] had given us Pip, and I had come to know this Pip as if he were real and I could feel his breath on my cheek. I had learned to enter the soul of another. Now I tried to do the same with Mr Watts» (MP: 50).

⁶³ MP: 46. Anche questo è uno degli aspetti rimarcati da Keen nella sua analisi degli effetti della lettura: «Representation of characters with strong differences might be used didactically, to develop a reader's moral sense» (Keen 2007: 71).

sulla base di un principio di *accettabilità* per i suoi giovani allievi⁶⁴. L'importanza di quest'atto ancora una volta si rileva in funzione del gran numero di *adattamenti* che questo gesto inaugura. Sul modello del maestro da quel momento in poi anche Matilda, come in parte si è potuto vedere, dà avvio a tutta una serie di trasposizioni nel proprio mondo di quei concetti che attraverso l'esperienza di Pip stava apprendendo: lo farà per l'idea di gentiluomo, che subito cercherà di applicare al proprio padre, ma anche per il concetto di casa, mettendo in atto una serie di operazioni che culmineranno nell'atto di riscrittura vera e propria del romanzo di Dickens in cui la classe si cimenterà dopo la scomparsa dell'unica copia del libro.

Ai fini dell'esame delle varie forme in cui la riflessione sull'origine di questa riscrittura si presenta nel romanzo, non possiamo non mettere in evidenza il carattere empatico di quell'insieme di parallelismi che Matilda rileva tra la propria vicenda e quella del protagonista dickensiano. Come il suo primo approccio alla lettura di *Great Expectations* ci suggerisce, l'utilizzo di una narrazione in prima persona da parte di Dickens, l'attenzione per gli stati d'animo del protagonista nella prima parte della vicenda, facilitano la creazione di quel senso di prossimità con la voce narrante⁶⁵:

By the time Mr Watts reached the end of the chapter one I felt like I had been spoken to by this boy Pip. The boy who I couldn't see to touch but knew by ear. I had found a new friend. [...] No one had told us kids to look there for a friend.

⁶⁴ Sarà solo verso il finale che Matilda scoprirà come Mr Watts si sia fatto autore di un altro adattamento dell'opera nel senso letterale del termine: è lui che in funzione del suo «*target*» (Eco 1979: 57) ha, infatti, dato vita a una vera e propria riduzione per l'infanzia di GE, operando una serie di «*escissioni*» o «*soppressioni multiple*» (cfr. Genette 1997: 273-274) che la voce narrante ci descrive così: «We had failed to remember correctly; of course our failure was guaranteed because Mr Watts hadn't given us the full story the first time around. I was surprised to discover the character of Orlick. In Mr Dickens' version, Orlick is competing with Pip for Joe Gargery's favours. Ultimately Orlick will attack Pip's sister and leave her an insensible mess, a speechless invalid. He even tries to kill Pip! Why hadn't Mr Watts told us this?» (MP: 194). L'elenco delle omissioni continua con l'enumerazione di altri episodi particolarmente violenti dell'opera come quelli che vedono protagonisti i due forzati e le loro vicende antecedenti alla storia di Pip. È la stessa Matilda ad avanzare l'ipotesi che quella selezione fosse frutto di un tentativo di proteggerli e di offrire loro una lettura pedagogica di GE.

⁶⁵ Cfr. Keen 2007: X; 81.

Or that you could slip inside the skin of another. Or travel to another place with marshes, and where, to our ears the bad people spoke like pirates. (MP: 20- 21)⁶⁶

Il percorso di Matilda lettrice dopo questa prima tappa, quella che l'opera pone maggiormente in rilievo⁶⁷, prosegue con l'illustrazione di almeno altri due momenti. Come si è già accennato, a quella prima lettura del romanzo in aula da parte del maestro, fa seguito una nuova rilettura di *Great Expectations*, questa volta da parte dei bambini stessi senza più mediazioni. Queste le parole con cui Matilda commenta la scelta di Mr Watts:

His solution, no doubt spurred by the rows of glum faces, was to read *Great Expectations* a second time. On this time we would share the task of reading it aloud. He thought it would be good for our English. Maybe. But nothing would change for our reading it a second time. The story was set. Pip would disappoint Joe Gargery, but Joe being Joe would find it in his heart to forgive. Pip would also chase after Estella – a rotten choice, but one he was committed to forever. Reading it a second or third or fourth time, as we did, would not change those events. Our only consolation was that by reading it a second and third time we would still have another country to flee to. (MP: 80)

Non è necessario sottolineare come una delle funzioni di questo processo di rilettura, in chiave metatestuale, risulti essere quello di ulteriore appropriazione del testo, ai fini delle operazioni di riscrittura che la stessa voce narrante sta mettendo in

⁶⁶ Queste parole di Matilda divengono perciò anche un punto di partenza per riflettere sulle ragioni per cui la lettura di GE facilita un'identificazione con il personaggio. Prendendo spunto da quanto messo in evidenza da Keen nel suo paragrafo dedicato al tema delle tecniche narrative empatiche «A [...] formal quality most often associated with empathy would be what narratologist call *narrative situation* (including point of view and perspective): the nature of the mediation between author and reader, including the person of the narration, the implicit location of the narrator, the relation of the narrator to the characters, and the internal or external perspective on characters [...]. Many other elements of fiction have been supposed to contribute to readers' empathy, including the repetitions of work in series, the length of novels, genre expectations, vivid use of setting, metanarrative comments» (Keen 2007: 93). Si tratta di aspetti cui lo stesso Dickens notoriamente ha prestato una certa cura al fine di creare un maggior coinvolgimento dei suoi lettori, come si è già evidenziato precedentemente.

⁶⁷ A questa fase di prima lettura di GE e di identificazione con il personaggio di Pip vengono, infatti, dedicati i capitoli dal IV al XII.

opera⁶⁸. Tuttavia, una maggiore comprensione del vero senso delle parole di Matilda e del carattere transitorio del livello di lettura acquisito, si può ottenere solo per mezzo del confronto con la terza fase della sua formazione quando, lasciata la propria isola, raggiunge il padre in Australia e si dedica come studentessa alla lettura dei romanzi dickensiani:

The book I kept coming back to was *Great Expectations*. I never tired of it. And with each re-reading I got more out of it. Of course, for me it contains so many personal touchstones. To this day I cannot read Pip's confession – *It is a most miserable thing to feel ashamed of home* – without feeling the same of my island. (MP: 196)

Risulta chiaro come la differenza tra le due fasi ci illustri quel chiaro passaggio della futura riscrittrice dalla condizione di *lettore ingenuo*, che vede il testo come un'opera chiusa, portatrice di un unico piano di lettura, la cui funzione può essere unicamente quella edonistica, a quello di *lettore modello*, capace di cogliere le aperture del testo e di attualizzare alcune delle sue infinite interpretazioni⁶⁹.

Tuttavia, come accennato più volte fin qui, per comprendere come lavori questa riscrittura, quali suggerimenti la *mise en abyme* delle operazioni di trasposizione ci offra in merito ai meccanismi che essa mette in moto e alle intenzioni che vi stanno alla base, non è sufficiente soffermarsi sui processi di appropriazione dell'opera di partenza che le riflessioni di Matilda come lettrice ci suggeriscono. Si è già evidenziato più volte, infatti, come il processo di formazione e di autodeterminazione di Matilda come autrice fittizia dipenda strettamente dal costante confronto con quel padre putativo che è Mr Watts. Al contempo, come si è in parte lasciato emergere tra le righe, è a questa figura che nella riflessione

⁶⁸ Per comprendere appieno la portata delle operazioni metanarrative in quest'opera è necessario sottolinearne lo statuto di «*self-begetting novel*» (Waugh 1988: 14) che nel suo progredire mette in scena le medesime tappe che sono state alla base della sua genesi.

⁶⁹ Cfr. Eco 1979: 56-60.

metatestuale del romanzo viene affidata una funzione ulteriore, oltre quella di doppio diegetico di Magwitch⁷⁰.

Per comprendere appieno la portata di questa figura torniamo, perciò, alla sua prima apparizione in *Mister Pip*, non a caso collocata proprio nell'*incipit* del romanzo:

Everyone called him Pop Eye. Even in those days when I was a skinny thirteen-year-old I thought he probably knew about his nickname but didn't care. His eyes were too interested in what lay up ahead to notice us barefoot kids.

He looked like someone who had seen or known great suffering and hadn't been able to forget it. His larges eyes in his large head stuck out further than anyone else's – like they wanted to leave the surface of his face. They made you think of someone who can't get out of the house quickly enough.

Pop Eye wore the same white linen suit every day. His trousers snagged on his bony knees in the sloppy heat. Some days he wore a clown's nose. His nose was already big. He didn't need that red light bulb. But for reasons we couldn't think of the wore the red nose on certain days that may have meant something to him. We never saw him smile, and on those days he wore the clown's nose you found yourself looking away because you never saw such sadness.

He pulled a piece of rope attached to a trolley on which Mrs Pop Eye stood. She looked like an ice queen. (MP: 1)

Un primo dato che nell'immediato è possibile rilevare, prima di addentrarci nell'analisi di questo personaggio, è il modo in cui lavora la riscrittura realizzata da Jones ancor prima di fornire un riferimento esplicito – in forma di citazione – a quelle strategie di trasposizione che il suo romanzo mette in atto nei confronti di quello dickensiano, dal terzo capitolo in poi: non è difficile, infatti, rilevare in queste prime parole l'intento di alludere al celebre attacco dell'originale dickensiano⁷¹.

⁷⁰ Anche nel caso di queste due figure è possibile rinvenire una serie di punti di contatto che ci illustrano il perfetto parallelismo tra i due padri putativi: anche Mr Watts, come Magwitch prima di lui, rappresenta infatti l'*outsider*, lo straniero, lasciato ai margini della società per la sua diversità rispetto alla comunità in cui cerca di integrarsi. Sarà inoltre per via di questa loro diversità che in entrambi i casi questi due personaggi ricopriranno il ruolo di capri espiatori, di vittime sacrificali, al fine di ristabilire un ordine nelle due comunità che li hanno accolti.

⁷¹ Non si dimentichi che i primi elementi che autorizzano il lettore a rintracciare dei chiari riferimenti all'opera dickensiana, prima del riferimento esplicito a GE, siano le due soglie testuali che essi incontrano sin da un primo approccio a quest'opera: il titolo e l'epigrafe («'Characters migrate.' Umberto Eco»). Si tratta, infatti, per dirla con Genette, di un tipico caso di «epigrafe come giustificazione del titolo [che] si impone quando il titolo è lui stesso costituito da un prestito, un'allusione o una deformazione parodica» (Gérard Genette, *Seuils* [1987], trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989: 154). In merito a quest'ultimo punto, è ancora Genette a illuminare la funzione

L'espressione «Everyone called him Pop Eye» non può, infatti, non richiamare nell'immediato la creazione dell'altro palindromo con cui nelle righe incipitarie il protagonista dickensiano si era ribattezzato⁷². Se tuttavia, il gesto di Pip costituiva un "autobattesimo"⁷³ che a livello tematico andava a inaugurare tanto il filone "edipico", in quanto primo misconoscimento dell'autorità paterna, quanto il filone metanarrativo della formazione linguistica del protagonista, in questo caso assistiamo a un gesto che sul piano verticale del testo acquisisce valenze differenti: ci troviamo, infatti, di fronte a un abbassamento del medesimo atto dovuto sia alla scelta di un nomignolo canzonatorio, che rivolge l'attenzione a un tratto corporeo di questo personaggio, sia all'intento di denotare da subito l'origine popolare della narrazione⁷⁴.

Al contempo, attraverso la scelta di collocare in primo piano il ritratto grottesco di questo personaggio, si assiste a uno sdoppiamento che radicalizza quello già proposto da Dickens attraverso la presentazione di Pip: se le righe incipitarie di *Great Expectations*, per mezzo di quell'autobattesimo, ponevano in essere un primo decentramento dell'identità del protagonista, qui questo decentramento viene portato alle estreme conseguenze dalla scelta di Jones. Lo sdoppiamento cui assistiamo, infatti, non ha luogo solo tra la reale identità di Watts – di cui conosceremo il vero nome due pagine dopo⁷⁵ – e l'identità che il popolo del villaggio gli ha attribuito attraverso il soprannome, ma anche tra l'io narrante che parla in prima persona e l'io narrato che dovrebbe da subito essere introdotto come

connotativa di questo titolo-*pastiche* in quanto capace di evocare eco che «altrettanto efficacemente di un'epigrafe [...] apportano al testo la cauzione indiretta di un altro testo e il prestigio di una filiazione culturale» (Ivi: 90) – in ossequio a quella che in *Palinsesti* lo stesso studioso aveva chiamato la funzione di «allusione transtestuale [del titolo], che costituisce un abbozzo di «contratto generico» (Id. 1997: 42).

⁷² Significativo che il palindromo riprodotto nella riscrittura si presenti in forma sdoppiata.

⁷³ L'espressione è un calco del termine inglese di «self-baptism» adoperata da Tomaiuolo (Id. 2006: 226).

⁷⁴ Quest'aspetto è acuito dalla presenza del pronome «everyone» in apertura, in luogo del sintagma «my father's name» dickensiano, chiaro segnale di un intento di sostituzione del non ancora superato monologismo dell'autore vittoriano con il richiamo alla polifonia della riscrittura.

⁷⁵ Anche il nome – Tom Christian Watts – risulta altrettanto emblematico al fine della funzione che questa figura rivestirà.

protagonista, come prima entità finzionale, al fine di legittimare la propria autorità di autenticazione nella storia.

Se, infatti, Dickens per mezzo di quell'attacco fortemente ironico sceglieva di delegittimare sin dalle prime righe la narrazione del suo protagonista-narratore, nel caso di *Mister Pip* i fattori che generano un elevato livello di ambiguità semantica si moltiplicano al punto di mettere da subito in discussione la possibilità di uno stabile patto con il lettore: l'intera presentazione che questa protagonista offre di sé risulta essere infatti *differita*, non solo per il fatto che una parziale definizione della sua identità avvenga attraverso pochi attributi ironici⁷⁶ – contrariamente a quanto non accada per quello che da subito si rivela essere il protagonista essenziale della sua narrazione, Mr Watts – ma anche per il modo indiretto in cui il lettore stesso scopre il nome di questa voce narrante, pronunciato da un altro personaggio, la madre, al terzo capitolo. Tutto, sin da queste parole iniziali, ci suggerisce perciò una netta rottura nei confronti del convenzionale romanzo autobiografico che il rimando a *Great Expectations* e l'utilizzo della *Ich-Form* suggerivano.

Ci rendiamo immediatamente conto, tuttavia, che quello del soprannome e di questa seconda identità attribuita al personaggio di Watts dalla gente del villaggio non è che un primo decentramento identitario di cui questa figura ci rende testimoni: il maggiore fattore di ambiguità che dall'*incipit* viene inaugurato per andare a percorrere l'intera narrazione, è generato tuttavia dalla scelta del mascheramento e dall'esecuzione di quel rituale con cui questo personaggio si presenta al suo esordio⁷⁷. Dopo questa presentazione in apertura, non sarà più possibile osservare il mondo che il maestro andrà a creare intorno a sé senza tenere in considerazione la funzione che storicamente figure come quella del clown hanno svolto nel romanzo e

⁷⁶ Cfr. MP: 1: «a skinny thirteen-year-old» oppure «us barefoot kids».

⁷⁷ Indispensabile alla piena comprensione della funzione di Mr Watts il rimando a Bachtin quando dice che il motivo della maschera «è il motivo più complesso e più ricco di significato della cultura popolare. La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alle metamorfosi [...] alla ridicolizzazione, ai nomignoli (accompagnati dai nomi)» (Bachtin 1979a: 47).

in varie forme della letteratura occidentale. Come notoriamente Bachtin ha, infatti, messo in luce

il furfante, il buffone e lo sciocco creano intorno a sé particolari mondi, particolari cronotopi. [...] la loro esistenza ha un significato non diretto, ma *metaforico*: il loro stesso aspetto, ciò che essi fanno e dicono, ha un significato non diretto e immediato, ma metaforico, a volte inverso, e non li si può intendere alla lettera in quanto non sono ciò che sembrano; [...] la loro esistenza è il riflesso di un'altra, e non si tratta tuttavia di un riflesso diretto. Essi sono attori della vita, la loro esistenza coincide con il loro ruolo, e fuori di questo ruolo essi non esistono⁷⁸.

Se il mascheramento di Watts da clown costituisce l'invito più esplicito a un ripensamento in chiave parodica dell'opera che il lettore si appresta a fruire, non è tuttavia che uno degli innumerevoli segnali che da questo momento in poi la riscrittura di Jones metterà in scena⁷⁹: il solo *incipit* è sufficiente per creare una serie di richiami al riso di piazza e ai *topoi* carnevaleschi non solo per la presenza di questo personaggio grottesco, ma anche per il carattere rituale di questo corteo che vede protagonista proprio una tipica regina "per burla"⁸⁰ quale è la moglie di Watts. Come

⁷⁸ Bachtin 1979b: 306. Si tenga presente che il testo di Jones utilizza il termine clown esattamente come le traduzioni inglesi dell'opera di Bachtin adoperano le parole «rogue, clown and fool» per furfante, buffone e sciocco (cfr. Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Ed. Michael Holquist, Austin – London, University of Texas Press, 1981: 158). L'origine tutta teatrale di questo personaggio e della moglie verrà significativamente sancita dallo stesso Jones verso il finale dell'opera, quando Matilda andrà alla ricerca della vera identità del maestro in Nuova Zelanda, a casa della sua prima moglie, che guardando le foto le riferirà: «'That's Tom in *The Queen of Sheba*, [...] 'And that's her there. Queen bloody Sheba. The director had some funny idea about that script.' [...] 'The director thought Tom should wear a red clown's nose and the Queen of Sheba should stand in a trolley pulled by Tom to show some meeting of minds had been achieved'» (MP: 208).

⁷⁹ L'obiettivo cui mirano questi rovesciamenti, come si è già in parte accennato nell'introduzione al capitolo e come vedremo meglio in seguito, sono le convenzioni del romanzo occidentale di cui GE diviene il maggiore emblema in questa riscrittura. È semplice evincere, tuttavia, come sul piano diegetico l'intero operare di questo personaggio, soprattutto in relazione a Dolores, costituisca un chiaro intento di decostruzione di alcuni dei pilastri epistemici occidentali quali il concetto di verità, ragione, ma anche di quel culto della storia e della tradizione intesi come fondamento di un'identità monolitica.

⁸⁰ Cfr. Bachtin 1979a: 7: «il riso accompagnava anche le cerimonie e i riti civili della vita di ogni giorno: buffoni e stolti vi partecipavano sempre e parodiavano tutti i diversi momenti del cerimoniale serio [...]. E nessuna festa aveva luogo senza che vi mancassero elementi dell'organizzazione comica come, per esempio, l'elezione, per il periodo della festa, di re e regine "per burla" (*roi pour rire*)». E ancora oltre: «Un altro elemento di estrema importanza era il mescolarsi dell'alto e del basso gerarchico: il buffone veniva proclamato re [...]» (Ivi: 92).

riferisce poco oltre la voce narrante indugiando sul ritratto di quella che definisce una «ice queen»

She looked so proud, as if she had no idea of her own bare feet. You saw her huge bum and worried about the toilet seat. You thought of her mother and birth and the stuff. [...] There were only the two of them, Mr and Mrs Pop Eye, yet it felt like a procession. [...] Sometimes we caught a snatch of conversation. Mrs Watts was a mad as a goose. (MP: 2-3)

L'abbassamento attraverso il riferimento al tratto corporeo, al materiale, colpisce perciò anche la moglie del maestro, aggiungendo così un nuovo tassello al richiamo al riso di piazza unitamente a quella stessa follia che la caratterizzava⁸¹.

A completare da lì a breve questa *carnevalizzazione* del mondo diegetico dell'opera, verrà aggiunto un ultimo tassello volto a rendere permanente la condizione carnevalesca sullo sfondo dell'intera vicenda, ovverosia la rivoluzione da cui consegue lo stato d'assedio. Se ci soffermiamo per un momento su quel momento di sospensione delle norme che fa da sfondo all'inizio di questo romanzo, avremo conferma di come lo stato d'embargo nel quale si svolgono tutti gli avvenimenti che concernono l'incontro tra il maestro e la classe, siano leggibili interamente nello spirito che quest'atmosfera suggerisce:

There was no newspaper or radio to guide our thoughts. [...] Then, one night, the lights went out for good. There was no more fuel for the generators. We heard the rebels had broken into hospital in Arawa further down the coast and taken all the medical supplies. That news really worried our mums, and soon the

⁸¹ Si ricordi che più avanti nel romanzo si avrà modo di scoprire come la follia di Grace stia all'origine di un ulteriore mascheramento per questo personaggio. Sarà Watts a spiegare a Matilda: «'Grace is not my wife's name', he said. 'Everyone here knows her as Grace, of course. But she changed it. Her name is Sheba. [...] because of these difficulties she was having to deal with, I thought or hoped, really, that she might grow into her name» (MP: 63). I due ritratti poc'anzi riportati risultano di particolare rilievo anche in relazione a quell'elenco di *topoi* propri della "carnevalized literature" che McHale ha messo in evidenza nella sua analisi di quello che lui chiama il tipico "*pícaro*" protagonista di questo tipo di narrativa: «He visits heaven, hell, or other planets, and engages in "threshold dialogues" with inhabitants of those worlds. [...] Beside these topoi [...], carnivalized literature has also absorbed directly from popular carnival practices their characteristic grotesque imagery of the human body: the inversion of the hierarchy of "upper" and "lower" parts of the body, the transgression of the body's limits through grotesque excesses of ingestion, defecation and copulation [...]» (McHale 1987: 172).

littlest kids came down with malaria and there was nothing that could be done to help them. [...] Us kids hung around with our mums. We helped in the gardens. We stalked each other beneath trees that rise several hundred feet in the air. We played in the streams that tumble and spill down steep hillsides. We found new pools in which to look for our floating faces of mischief. We played in the sea and our black skins got blacker under the sun. We stopped going to school after our teachers had left on the last boat for Raboul. (MP: 8-9)

Questo il ritratto di Bougainville sotto l'assedio degli australiani, un'immagine che in questa completa sospensione delle norme non intende farsi mezzo di denuncia sociale ma assolvere la medesima funzione che numerose altre rivoluzioni rivestono in tanta letteratura *carnevalizzata*. Come ha evidenziato McHale, infatti,

at the point where representations of carnival converge with carnevalized literature's Utopia themes we find the postmodernist *topos* of revolution. This is not political or social revolution, however, so much as it is ludic and sexual revolution, revolution *as* carnival⁸².

Poste queste premesse, è possibile comprendere alcune delle valenze che il personaggio di Mr Watts ricopre all'interno di questa riscrittura e vedere sotto una nuova luce alcuni dei nodi narrativi già messi in evidenza.

Se ritorniamo a quanto emerso nell'analisi portata avanti sino a questo momento, comprendiamo anzitutto come il personaggio di Mr Watts si possa leggere come il portavoce di una prospettiva *carnevolesca* sin dal suo intento di abbattere quelle consuete gerarchie tra maestro e allievi e tra cultura alta e cultura bassa, proponendo l'intervento delle madri e dei parenti tutti presso le sue lezioni: è a partire da quel momento che la classe diviene il primo riflesso della piazza carnevolesca nel quale quell'utopico abbattimento delle frontiere gerarchiche ha modo realizzarsi. Al contempo, è a partire dalla medesima scelta che l'aula diviene il luogo in cui l'*eteroglossia* che andrà a informare l'intera riscrittura trova massima espressione: qui i frammenti di *Great Expectations* si accostano a citazioni bibliche,

⁸² McHale 1987: 175.

aneddoti e miti popolari si mescolano a un bagaglio sapienziale che queste famiglie si tramandano di generazione in generazione⁸³.

Tuttavia per comprendere appieno quale funzione questo personaggio rivesta all'interno della riscrittura di Jones è necessario appellarsi a quei significati altri che la figura del maestro-*clown* inevitabilmente richiama. È Bachtin ancora una volta a suggerircene un'interpretazione:

la linea di trasformazione dell'autore, si serve delle immagini del buffone e dello sciocco (dell'ingenuità che non capisce la cattiva convenzionalità). [...] La seconda direzione della trasformazione delle immagini del furfante, del buffone e dello sciocco è la loro introduzione nel contenuto del romanzo in qualità di protagonisti essenziali (in forma indiretta o trasformata). Molto spesso entrambe le direzioni di impiego delle immagini suddette si uniscono, tanto più che il protagonista essenziale quasi sempre è il portatore dei punti di vista dell'autore⁸⁴.

Se ci domandiamo quali siano le modalità con cui il punto di vista autoriale ha la possibilità di emergere, è necessario tenere presente il significato indiretto e la totale allegoricità⁸⁵ che queste figure rivestono all'interno delle opere in cui si inseriscono per comprendere come quello che essi creano intorno a sé sia uno *stato di allegoria* che «per il romanzo ha un enorme significato formatore»⁸⁶. L'intero agire di questo personaggio, sin dal momento dell'incontro con la classe, risulta infatti leggibile in chiave allegorica, un'allegoria il cui secondo livello di significato rimanda costantemente alla riflessione metanarrativa sull'atto di riscrittura⁸⁷.

⁸³ Come suggerisce McHale, il principale effetto che l'eteroglossia provoca sul piano formale e stilistico è quello di complicare «the already complicated form of the poem by introducing another genre of discourse [...] and aggravating the text's dis-integration by foregrounding the problem of its boundaries. [...] Instead of resisting centrifugal tendencies, postmodernist fiction seeks to enhance them. Heteroglossia is used here as an opening wedge, a means of breaking up the unified projected world into a polyphony of worlds of discourse» (McHale 1988: 167).

⁸⁴ Bachtin 1979b: 309-310. Si noti come questo passaggio ci permetta anche di comprendere definitivamente la funzione che Watts riveste all'interno della riscrittura: è lui, in quanto protagonista essenziale, a svolgere il ruolo centrale di tutta la vicenda come anche la scelta del titolo *Mister Pip* ci suggerisce, dal momento che lui è il solo ad attribuirsi questo nome durante la narrazione.

⁸⁵ Cfr Bachtin 1979b: 308.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Si ricordi che anche l'allegoria è *per se* uno degli strumenti di riflessione testuale, una delle modalità con cui il testo pone l'accento sul proprio statuto ontologico vista la tensione tra livelli di significato differenti da cui essa ha origine (cfr. McHale 1987: 143-147).

Non è un caso perciò che il primo atto che il maestro propone di compiere appena arrivato in aula sia un'opera di pulizia, di rinnovamento volto a creare un nuovo spazio tutto per loro: «'We must clear the space and make it ready for learning', he said, 'Make it new again'»⁸⁸, parole che necessariamente evocano la nota ingiunzione di Pound in merito alla relazione dei contemporanei con i classici, soprattutto se si ripensa alle numerose operazioni di adattamento cui da quel momento in poi Watts darà vita per facilitare ai suoi ragazzi la comprensione di *Great Expectations*. O ancora, si pensi al primo discorso che Mr Watts rivolge a Matilda durante il loro incontro sulla spiaggia. L'origine delle argomentazioni, ancora una volta, è puramente materiale, ma mira ad elevarsi a significati altri:

'There are some things you never expect to lose, things you think will forever be part of you, even if it is only a toenail.'
'A big toenail,' I said.
'That's right,' he said. 'Not just any.'
'What will happen when it comes off?'
'I expect another one will grow.'
'So that's okay,' I said. 'Nothing's lost.'
'Except that particular toenail,' he said. 'You could say the same about a house or one's country. No two are the same. You gain as you lose, and vice versa.'
(MP: 60)

Guadagno e perdita stanno all'origine di quest'esperienza di rinnovamento e sostituzione, quello stesso rinnovamento che la riscrittura va a rappresentare se si prosegue nella lettura di questi dialoghi in chiave allegorica, come trasposizione della poetica dell'autore all'interno della propria operazione di riscrittura.

Il rimando a questo secondo livello di significato che le parole del maestro richiamano, tuttavia, si fa gradualmente più trasparente: dall'allusione iniziale poc'anzi riportata, all'utilizzo di metafore diffuse, il riferimento all'atto di riscrittura

⁸⁸ MP: 14 (corsivo mio).

sotteso a buona parte delle sue riflessioni diviene esplicito in occasione della perdita della sola copia esistente di *Great Expectations*⁸⁹:

Mr Watts instructed us to dream freely. We did not have to remember the story in any order or even as it really happened, but as it came to us. 'You won't always remember at a convenient moment', he warned us, 'It might come to you in the night. If so, you must hang onto that fragment until we meet in class. There, you can share it, and add it to the others. When we have gathered all the fragments we will put together the story. *It will be as good as new.*' (MP: 109)⁹⁰

Se la proposta di "pulizia" riportata sopra poteva sembrare ancora oscura in quanto semplice allusione alla questione del rapporto con la tradizione, viene qui ora sciolta con il riferimento esplicito a quanto l'operazione di riscrittura della classe mira a realizzare: un mosaico che si componga dei frammenti che tutti i ragazzi apporteranno, al fine di rendere la storia dickensiana *come nuova*. Ancora una volta sarà proprio Watts a esplicitare gli ingredienti di questa riscrittura⁹¹:

'I should warn you,' he said, 'this will be the hardest part of our task. But it is an important part. We must try hard to remember what one character says to another.' [...] 'However, if we can get the gist of what is meant, that will be something, at least.' [...] So this is what gist meant. We could fill in the gaps with our own worlds. (MP: 113)

Mettere insieme i pezzi della loro esperienza per ricostruire l'essenza («gist») dell'opera dickensiana e salvarla così dall'estinzione: questa l'indicazione che Watts suggerisce ai ragazzi che con difficoltà collaborano a questa riscrittura⁹².

⁸⁹ A questo proposito si veda McHale sulla *postmodernist allegory* quando dice che «postmodernist allegorists, instead of exploiting indeterminate allegory to destabilize ontological structure, seem to have opted for relatively transparent, univocal allegorical narratives, offering apparently no obstruction to interpretation» (McHale 1987: 142).

⁹⁰ Corsivo mio.

⁹¹ L'obiettivo da perseguire è esplicitato con altrettanta chiarezza nel corso di questa fase di riscrittura: «Our duty was to save Mr Dickens' finest work from extinction. Mr Watts now joined the endeavour and of course his efforts surpassed our own» (MP: 126).

⁹² Non è necessario ribadire che questi suggerimenti, come quello di colmare le lacune lasciate dalla pura ricostruzione mnemonica dell'opera attraverso la propria esperienza del mondo, suonino tra le righe come una dichiarazione d'intenti di ciò che Jones ha cercato di realizzare per mezzo della sua riscrittura: ciò che tra le crepe di questo romanzo si può ritrovare, e ciò che la riscrittura come prodotto finito ci suggerisce, è il modo in cui, lasciato da parte l'originale dickensiano, dopo

Sarà un'altra occasione quella in cui, tuttavia, la reale riscrittura di *Great Expectations* secondo i principi che lo stesso Watts ha esortato a seguire, avrà luogo. E non è un caso che a farsi motore di questa svolta nella narrazione sia un'altra figura altrettanto emblematica quanto quella del buffone, all'interno di questo romanzo.

Siamo al capitolo XIII quando i pellerossa australiani giungono al villaggio alla ricerca dei ribelli. A generare sospetto dopo la loro ispezione è il fatto che nelle capanne siano rimaste principalmente donne e bambine, mentre gli uomini sembrano essere spariti, uniti alle truppe di Francis Ona con tutta probabilità. È in questa circostanza che emerge quell'altarino che la stessa Matilda aveva eretto sulla spiaggia con il nome del suo beniamino, Pip, ed è a quel punto che assistiamo a un nuovo livello di fusione tra la storia dickensiana e la storia del villaggio. Il comandante australiano chiede perplesso a chi appartenga il nome Pip e sarà proprio Daniel, il compagno di Matilda più ingenuo per una forma di ritardo mentale, a indirizzare i soldati verso Mr Watts:

'Who is Pip? [...] I asked for all your names,' he said. 'You did not give me them all. Why?'

[...] 'Pip belongs to Mr Dickens, sir,' Daniel blurted out.

[...] 'Who is Mr Dickens?' he sneered?

And Daniel, who looked so proud to be giving the answers, pointed in the direction of the schoolhouse. We all know what he meant; it wasn't the schoolhouse but the old church mission buried out of the view by the vegetation. [...] Instead he placed a hand on Daniel's shoulder and instructed him to go with the soldiers to fetch this Mr Dickens.

[...] The officer walked across to Mr Watts. He positioned himself half a step closer than he needed to do and peered up at his face.

'You are Mister Dickens.'

[...] 'Yes I am that man'. (MP: 84-86)

A nulla varrà il tentativo di spiegare chi sia realmente Pip. I pellerossa non credono alla storia che si tratti di un personaggio di invenzione. Da quel momento in

un'operazione di profonda appropriazione, l'autore avrebbe infatti portato a compimento il suo lavoro di attualizzazione di questo classico trasponendo secondo analoghi schemi narrativi una vicenda dei giorni nostri, la storia del popolo di un villaggio in un momento di profonde trasformazioni e il suo incontro con uno straniero.

poi il villaggio entra nel mirino dell'esercito che a più riprese punisce i suoi abitanti, prima distruggendone tutti gli averi, poi incendiandone le case, nell'attesa che dichiarino dove si trova la spia che nascondono. Dopo l'incendio, nell'attesa di una successiva incursione degli australiani, Mr Watts decide allora di mettere in scena una nuova trovata al fine di salvare il popolo del villaggio.

Senza preavviso, infatti, anche i ribelli giungono alle capanne qualche tempo dopo: probabilmente sanno della visita dei pellerossa, temono che anche quel villaggio abbia deciso di collaborare con l'esercito australiano e la presenza di un bianco tra loro incrementa il sospetto verso quelle genti. Sarà a questo punto, quando i ribelli chiedono a Watts chi sia e quale sia il suo nome, che la costruzione di quell'operazione di *incassamento figurale* che fino a quel momento il maestro ha rappresentato in termini di *mise en abyme* delle operazioni di riscrittura dell'autore, giunge al culmine:

and Mr Watts answered without any hesitation, 'My name is Pip.'
'Mister Pip,' said the Rambo.

[...] Mr Watts began to recite from *Great Expectations*. 'My Christian name is Philip, but my infant tongue could make of it nothing longer or more explicit, so I called myself Pip, and came to be called Pip'. (MP: 139)

Di fronte ai numerosi interrogativi dei *rambo* circa la sua identità, la sua provenienza e le ragioni per cui lui si trovi lì, Mr Watts, infatti, chiede loro una particolare concessione prima di prendere qualsiasi decisione su come agire: desidera avere sette notti in cui poter raccontare la propria storia. È emblematico, nella prospettiva del rovesciamento della cultura ufficiale di cui Watts fino a quel momento si è fatto portavoce, che il tempo necessario per la creazione della sua storia corrisponda esattamente a sette notti⁹³. Così come lo è il fatto che ancora una volta tutto il popolo del villaggio insieme ai *rambo* si raduni insieme al maestro intorno a

⁹³ Il rimando – anche in questo caso esplicitato dal costante riferimento nel corso del romanzo stesso – è naturalmente alla Genesi biblica, utilizzato come emblema di quella cultura ufficiale di cui Dolores si è fatta portavoce nel corso del romanzo.

un cerchio per ascoltarne la storia⁹⁴, e che Mr Watts scelga di avere accanto proprio Matilda come traduttrice del racconto, in rimando all'origine diglossica della sua narrazione.

Questa la descrizione di quel momento offerta da Matilda:

If he wanted, he could tell Pip's story as Mr Dickens had written it and make it into whatever he wished, and weave something new. Mr Watts chose the second option. For the next six nights I stood near Mr Watts while he recounted his great expectations. It was a slow telling. Whenever his account departed from the one we knew, which is to say the one where we were trying to retrieve, I heard a shift in Mr Watts' voice. [...] Sometimes he astonished us kids by using actual lines from the book [...]. Mr Watts' story was to prove just as compelling as *Great Expectations* had to us kids. (MP: 142)

È in queste parole che descrivono l'operazione di riscrittura della propria storia che Watts ha messo in atto, che vediamo affermarsi con maggior forza quel principio informatore eterologo che già nell'aula aveva trovato espressione⁹⁵. Tuttavia, per comprendere di quali voci si componga la narrazione di Watts, è necessario tornare indietro a quanto il maestro aveva dichiarato in classe durante le operazioni di recupero di *Great Expectations*.

Come anticipato, è nel gesto finale di riscrittura, l'ultimo messo in atto da Mr Watts prima di morire, che vediamo applicati i principi che già in classe il maestro aveva affermato essere all'origine dell'operazione cui tutti insieme dovevano collaborare per la sopravvivenza del romanzo dickensiano. Ed è così che l'esperienza del mondo del maestro va a informare l'atto di riscrittura di *Great Expectations* cui lui stesso ha dato avvio ricalcandone l'*incipit*:

⁹⁴ Si ricordi che la proposta di riunirsi fino a formare un cerchio si era già incontrata all'esordio di Mr Watts come insegnante presso la scuola, a conferma di come il suo intento di abbattimento delle gerarchie avesse avuto inizio proprio nell'aula (cfr. MP: 15-16: «He stopped there like he'd just had a new thought, and he must have, because next he asked us to get up from our desks and to form a circle. He told us to hold hands or link arms, whatever we saw fit»).

⁹⁵ Se ci atteniamo, infatti, alla definizione che Todorov ha offerto dell'eterologia nella teoria bachtiniana, troviamo ricalcato quanto le parole di Matilda già suggerivano: «termine che viene ad inserirsi tra due neologismi paralleli, *raznojazyčie*, eteroglossia, o diversità delle lingue, e *raznogolosie*, eterofonia, o diversità delle voci (individuali)» (Todorov 1990: 80).

Around the rambos' campfire, the world Mr Watts revealed to us was not from the island, or Australia or New Zealand, or even from nineteenth-century England. No. Mr Watts and Grace had created an entirely new space which they called the spare room. *The spare room*. Before Sarah's birth they had used the spare room as a dumping ground for all the things they had no use for. Now they agreed to start again with it empty. They wanted it to be unspoken for. They wanted their vision of some unrealized place to inhabit the room. Why leave things to chance? they thought. And why pass up the opportunity of a blank wall? [...] They gather their worlds side by side, and leave it to their daughter to pick and choose what she wanted. [...] And now, to the startled ears of us kids, we began to hear all the fragments that our mums and uncles and aunts had brought along to Mr Watts' class. Our thoughts on the color white. Our thoughts on the color blue. Mr Watts was assembling his story out of the experience of our lives, the some things we had heard shared with our class. But Mr Watts introduced new information as well. (MP: 154-155)

Quella "spare room", quella "stanza in più", in cui poter fondere i due mondi fino a quel momento lontani, lasciando dialogare le loro storie, probabilmente Grace non l'ha mai conosciuta, ma è una creazione che Watts sta realizzando lì davanti al suo uditorio al solo fine di sancire l'incontro tra la propria storia e quella del popolo del villaggio ed eliminare le distanze fino a quel momento irriducibili. L'operazione realizzata da Watts per mezzo di questa personale riscrittura del romanzo dickensiano è anzitutto perciò di *comprensione* delle storie del villaggio, non solo nel senso etimologico del termine, ma soprattutto in quanto richiamo all'operazione dialogica presente all'origine di ogni comprensione⁹⁶.

Da non trascurare il fatto che l'utopico mondo nuovo che si sarebbe dovuto realizzare con la nascita di quella «coffee-coloured child»⁹⁷ non avrà mai modo di attualizzarsi nel racconto di Mr Watts, per via della morte prematura per meningite della bambina. Tuttavia, esiste un'altra immagine con cui sul piano diegetico Jones sceglie di dare vita a quella fusione che la stanza in più avrebbe voluto rappresentare.

⁹⁶ Come riporta anche Todorov, «qualsiasi tipo genuino di comprensione sarà attivo e costituirà il germe di una risposta» e la comprensione è sempre «correlazione con altri testi e reinterpretazione in un nuovo contesto (nel mio, in quello contemporaneo, in quello futuro)» (Michail Bachtin, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo, 1976: 183-184 *apud* Todorov 1990: 35).

⁹⁷ MP: 153.

Mr Watts, infatti, non avrà tempo di concludere la settima notte la sua storia e anche la sua “riscrittura” rimarrà aperta al pari di quella realizzata da Lloyd Jones⁹⁸. L’esercito australiano è tornato, ha interrogato uno dei *rambo* e si è fatto indicare chi sia Pip. La punizione – preventivata dallo stesso Watts data la sua scelta di attribuirsi due nomi differenti – arriva puntuale da parte del comandante australiano⁹⁹:

It was only a few minutes later that we heard gunshots. Soon the two redskins reappeared by the schoolhouse. [...] They must have untied his hands because he was dragging the limp body of Mr Watts towards the pigs. [...] They chopped Mr Watts up and threw him in pieces to the pigs. (MP: 173)

Una sola persona si rifiuta davanti a quei soldati di negare di essere stata testimone dell’omicidio del maestro e quella persona è Dolores, la responsabile del precipitare degli eventi che hanno condotto alla morte dell’uomo¹⁰⁰. Il momento della morte di Dolores rappresenta infatti la massima realizzazione di quel principio di carnevalizzazione di cui Mr Watts si è fatto portavoce lungo tutto il corso del romanzo e sarà quest’immagine evocata da Matilda a farsene massimo emblema:

they took my mum to the edge of the jungle, to the same place they’d dragged Mr Watts, and there they chopped her up and threw her to the pigs. [...] People waited until they were sure the redskins had gone far into the jungle. Once they were, sure they killed all the pigs. It was the only thing we could think to do to give a decent burial to Mr Watts and my mum. We buried the pigs. (MP: 179; 181)

⁹⁸ MP presenta infatti un finale aperto dato che la presenza di quell’*explicit* che chiuderebbe perfettamente il cerchio riprendendo le parole incipitarie non coincide con il reale finale dell’opera (le prime parole «Everyone called him Pop Eye» vengono infatti ripetute a p. 216 quando la narratrice e autrice fittizia Matilda inizia a scrivere la storia).

⁹⁹ Cfr. MP: 210: «Perhaps there are lives like that – they pour into whatever space we have made ready for them to fill. We needed a magician to conjure up other worlds, and Mr Watts had become that magician. When we needed a savior, Mr Watts had filled that role. When the redskins required a life, Mr Watts had given himself».

¹⁰⁰ Se si legge ancora una volta nei termini della trasposizione diegetica il significato del gesto di Dolores, in relazione a quanto aveva compiuto contro Mr Watts e nei confronti della figlia, si nota come anche questa donna, al pari del nucleo femminile dickensiano, cerchi in prossimità della morte una manifesta redenzione dagli errori commessi.

Non è possibile pensare alla fusione dei due corpi smembrati nel ventre di questi animali, senza ripensare al primo tentativo di fusione tra i due mondi che queste figure rappresentavano, che nella *spare room* creata da Watts cercava di avere luogo e che proprio nell'atto di comprensione e di riscrittura del maestro si era già concretizzata. In essa ritroviamo la piena realizzazione di quel motivo caro a tanta letteratura *polifonica* quale è il corpo grottesco, in cui

*vengono scavalcati i confini fra due corpi e fra il corpo e il mondo, e hanno luogo gli scambi e gli orientamenti reciproci. È questo il motivo per cui gli avvenimenti principali nella vita del corpo grottesco, gli atti del dramma corporeo – [...] la morte, lo smembramento, l'assorbimento da parte di un altro corpo – avvengono ai confini tra il corpo e il mondo, o tra il corpo vecchio e il corpo nuovo; in tutti questi avvenimenti del dramma corporeo l'inizio e la fine della vita sono indissolubilmente legati*¹⁰¹.

Questa immagine è il luogo in cui per l'ultima volta la funzione del maestro si rivela essere quella di perfetta *mise en abyme* di quanto la riscrittura stessa di Jones sta realizzando: in questa descrizione ritroviamo rappresentato ciò che *Mister Pip* sta nel concreto mettendo in atto, per mezzo dello smembramento del testo di partenza e del suo digerimento in una fusione perfetta con le storie di Matilda, di sua madre e delle genti di quel popolo. La riscrittura diviene il luogo in cui la cultura ufficiale rappresentata dal classico dickensiano e quella bassa, popolare, rappresentata dai miti del villaggio hanno modo di fondersi in una polifonia in cui ogni voce coesiste con le altre all'interno di un'unità di ordine superiore che è l'opera tutta. La riscrittura di Jones diviene così il luogo in cui la storia di Matilda può entrare in dialogo con quella dickensiana fino all'intima fusione, ma anche il luogo in cui attraverso la negazione e il rovesciamento delle sue stesse convenzioni, questo classico vittoriano può ritrovare nuova linfa vitale.

¹⁰¹ Bachtin 1979a: 347.

Il primo passo di questo livellamento volto al dialogo, come ci suggerisce Matilda, è la scelta dell'appellativo di "Mister Dickens"¹⁰², il secondo passo è il superamento della sua *auctoritas*:

'I have Mr Dickens and this is not him.' [...] The Mr Dickens I had known also had a beard and a lean face and eyes that wanted to leap from his face. But my Mr Dickens used to go about barefoot and in a buttonless shirt. Apart from special occasions, such as when he taught, and then he wore a suit. [...] my Mr Dickens had taught every one of us kids that our voice was special, and we should remember this whenever we used it, and remember that whatever else happened to us in our lives our voice could never be taken away from us. (MP: 219)

Il significato di cui queste parole di Matilda si fanno portatrici sembra acquisire un particolare rilievo proprio per la loro collocazione in chiusura dell'opera, come ultimo rimando al destino cui l'autore lascia andare incontro la propria opera.

Da un lato indubbiamente in questo passo viene sancito quel processo di relativizzazione dell'*auctoritas* del testo *originale* che questa riscrittura ha evocato sul piano del significante prima e su quello del significato poi. Ciò cui assistiamo è la definitiva *morte dell'autore* e conseguente dichiarazione di autonomia del testo di partenza che diventerà parte di quel processo di semiosi illimitata del testo in cui ogni riscrittura «prende posto accanto al protomondo canonico»¹⁰³. Da questo momento in poi, la sopravvivenza della memoria di *Great Expectations* tra i posteri non risulta più unicamente vincolata all'"ufficialità" della penna dickensiana ma ci troviamo di fronte a un passaggio di testimone in cui quest'ufficialità viene sconfessata, ridotta a pura convenzione: la storia di Pip, come sembrano suggerirci

¹⁰² È la stessa Matilda a suggerircelo con la sua osservazione: «He always referred to him as Mr Dickens – never Dickens or Charles. So we knew what to do when it was our turn to refer to the author. We spoke about Mr Dickens until he began to feel real, or as real as Mr Watts. We just didn't know him yet» (MP: 24).

¹⁰³ Doležel 1999: 225.

queste righe finali, può essere la storia riscritta da Watts, da Matilda, perciò da Jones¹⁰⁴.

Al contempo però, come l'autore sembra volerci dire, la sua stessa opera che da questo momento andrà a inserirsi nella polifonia del sistema letterario, se da un lato entra a far parte di quel folto dialogo con il capolavoro dickensiano, al contempo non potrà sottrarsi a quello stesso *anonimato*, condizione necessaria alla sua sopravvivenza attraverso nuovi *testi*. Come nota anche Doležel, infatti, uno scrittore non si impegnerebbe in una riscrittura se non «fosse consapevole della continuità dell'attività poetica»¹⁰⁵ cui, di conseguenza, neppure l'opera di Jones può sottrarsi dal momento che, dopo aver preso posto *accanto* all'opera canonica, «si spera entrerà a sua volta nel canone»¹⁰⁶ e verrà sottoposta ai procedimenti propri dell'evoluzione artistica.

¹⁰⁴ Sono le stesse parole in chiusura al romanzo di Jones a suggerirci una consapevolezza della relatività della sua versione della storia, come ci ricorda lo stesso Paloma Fresno Calleja. Come leggiamo nelle ultime righe, infatti: «Pip was my story, even if I was once a Girl, and my face was black as the shining night. Pip is my story» (MP: 219), parole in cui «el uso de los posesivos indica, por tanto, la conciencia que Matilda tiene sobre el carácter personal y relativo de su versión de la historia» (Paloma Fresno Calleja, "Dickens en las Antípodas o la re/visión postcolonial de un clásico: *Mr Pip* de Lloyd Jones", *Garoza: sociedad española de estudios literarios de cultura popular*, VIII (2008): 127).

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

VI.2 JACK MAGGS O DELLA GENESI DI *GREAT EXPECTATIONS*

VI.2.1 Il rapporto con l'ipotesto e le strategie di riscrittura

Anche nel caso dell'opera di Peter Carey, in linea con quanto proposto per la riscrittura di Lloyd Jones, un aspetto da cui è interessante partire per comprendere la relazione che questo romanzo instaura con l'originale dickensiano, è la centralità del dato cronologico. Vedremo subito, tuttavia, come a differenza di *Mister Pip*, che sceglieva di trasporre lo schema narrativo di *Great Expectations* all'interno di una fetta di storia contemporanea, *Jack Maggs* si serva del fattore temporale con molteplici e, nel loro intersecarsi, più complesse finalità.

Ciò che si constata, sin da un primo approccio all'opera di Carey, è infatti il capovolgimento dell'ordine cronologico della proto-opera classica al fine di metterne in discussione la *veridicità* degli eventi riportati: nel mondo finzionale di questo romanzo pertanto i fatti narrati *precedono* l'atto di scrittura di Dickens, che ha creato la storia di Pip e Magwitch come tutti la conosciamo.

Per comprendere in che modo il romanzo di Carey si collochi rispetto agli eventi dell'originale dickensiano, va evidenziato come il lettore dalle prime pagine abbia la possibilità di seguire le vicende di Jack Maggs sin dal suo arrivo a Dover con la nave che dall'Australia l'ha ricondotto in Inghilterra per riabbracciare il figlio putativo Phipps. Tuttavia l'intento di Carey non è nemmeno istituire una vera e propria corrispondenza tra quanto avviene al principio di *Jack Maggs* e il capitolo XXXIX di *Great Expectations*, quando Magwitch ricompare davanti agli occhi di Pip ormai adulto: tutto, infatti, sin dal principio dell'opera suggerisce la ferma volontà di narrare *un'altra storia*¹⁰⁷.

Perché un confronto tra la realtà "fattuale" e quella fittizia prodotta dalla scrittura di "Dickens" potesse, infatti, avere luogo, è stato necessario per Carey

¹⁰⁷ Questa l'affermazione che ritroveremo infatti sin dall'inizio della prima lettera che Maggs scriverà a Phipps: «Well, Henry Phipps, you will read a different type of story in the glass, by which I mean – my own» (JM: 82), chiaro riferimento a quel rovesciamento che lo stesso Carey, come vedremo meglio in seguito, intende realizzare.

compiere una duplice operazione che si spinge ben oltre il piano diegetico¹⁰⁸: a differenza di quanto avviene in *Great Expectations*, infatti, Carey ripristina dapprima un quadro storico verosimile a fare da sfondo all'esperienza di Jack Maggs, l'ex galeotto¹⁰⁹, riportando la vicenda di questo personaggio agli anni trenta, quando ancora era possibile che un forzato dovesse sottostare a quella condanna alla deportazione emessa quindici anni prima¹¹⁰. Al contempo, al fine di rendere il lettore testimone di quel confronto tra la scrittura dell'autore *originale* e la *vera* storia di questo personaggio, è stato necessario istituire un nuovo livello di racconto, quello metanarrativo, che mostrasse al lettore sia la genesi della storia sia la sua trasposizione dal mondo fattuale al mondo fittizio, letterario¹¹¹.

¹⁰⁸ L'inserimento del livello metanarrativo nell'opera di Carey comporta in questo caso l'introduzione di entità appartenenti a ordini ontologici differenti che naturalmente problematizzano lo statuto di tutti i componenti del mondo fittizio. Come si vedrà meglio più avanti, la teoria di riferimento a cui quest'analisi intende rifarsi è quella della semantica dei mondi possibili elaborata da Doležel che sostiene l'impossibilità di un mondo fittizio solo laddove esso contenga o implichi stati di cose contraddittori. Rifacendosi alla teoria di Austin degli atti linguistici performativi, Doležel, infatti, sostiene che «a possible entity is converted into a fictional existent when is authenticated by a felicitous, authoritative performative» (Lubomír Doležel, *Possible Worlds and Fiction and History. The Postmodern Stage*, Baltimore, The John Hopkins UP, 2010: 42). La prima condizione necessaria perché questo «stato di felicità» si presenti, è l'«autorità del locutore» (Doležel 1999: 150) e non è un caso che Carey, come vedremo a breve, scelga quella che Doležel chiama la forma di *narrazione autorevole*, ovvero la *Er-Form*, all'interno della quale ogni atto narrativo diventa automaticamente un *fatto finzionale esistente*. Sulla base di ciò, da questo momento in poi, potremo perciò sottrarre al virgolettato il termine "fatto" cui ci riferiremo in relazione a quella distinzione tra realtà fattuale e fittizia presente in JM: alla luce della teoria di Doležel, con fatto intenderemo «un'entità quasi linguistica» (*Ibidem*), ovvero ogni possibile attualizzato dal performativo nelle condizioni di felicità suddette.

¹⁰⁹ Cfr. Thieme 2001: 108: «Maggs shares several of the characteristics of Dickens's Magwitch. From the first he is characterized by his physical size, a visage that look as though it has been 'scrubbed' and 'burnished' by life and eyes that have 'a bruised, even belligerent quality'. His threatening appearance is reminiscent of Magwitch, who is the figure of terror to Pip not only in the opening scene in the graveyard, but also in his return to London; and it soon becomes clear that, like Magwitch, he is a potential threat to the manufactured gentleman's very existence».

¹¹⁰ Jordan definisce la ricostruzione realizzata da Carey una «powerful illusion of historical realism» (Jordan 2000: 295), che ha origine tuttavia non solo dalla fedeltà storica del panorama creato sullo sfondo di questa narrazione ma soprattutto dalla ricercata imitazione dello stile e delle atmosfere dickensiane: «The novel is thick with vivid detail, pungent description of persons and places, and a wealth of late eighteenth – and early nineteenth-century criminal slang, derived, according to Carey, from his study of various dictionaries and compilations of thieves' cant» (Ivi: 297).

¹¹¹ Sempre in riferimento alla semantica a mondi possibili di Doležel, non risulta perciò impossibile o contraddittorio un mondo finzionale in cui il personaggio di Dickens/Oates coesiste con il futuro personaggio del suo romanzo Magwitch/Maggs. Come Doležel ci ricorda, infatti, «le persone che hanno un «prototipo» nel mondo attuale costituiscono una classe semantica a se stante

L'inserimento, sotto mentite spoglie, di Dickens, il vero autore della storia che Carey si presta a riscrivere, e l'anticipazione di circa un trentennio della storia originale, tuttavia, non sono che alcune delle modifiche che questa riscrittura adduce rispetto al testo di partenza al fine di riportare al centro della scena il personaggio che nell'originale dickensiano aveva svolto esclusivamente «una funzione strumentale e, pertanto, ideologicamente periferica»¹¹².

Come anche John O. Jordan ha infatti sottolineato, far slittare la storia delle colonie al centro di Londra per mettere in scena l'atto di resistenza di Maggs contro il sensazionalismo e le distorsioni del giornalista-scrittore Oates, è l'obiettivo focale che

nell'insieme delle persone finzionali». Tra Charles Dickens e Tobias Oates «esiste una relazione ineliminabile ma tale relazione opera attraverso le frontiere tra mondi: le persone finzionali e i loro prototipi attuali sono legati da un'identificazione attraverso mondi» (Doležel 1999: 18). È proprio la strategia della *cross worlds identification* a consentire il riconoscimento dell'identità anche al di là dell'utilizzo del nome proprio come designatore rigido: «cominciamo con l'allineare il protomondo e la sua supposta riscrittura in base ad alcune prove abbastanza determinanti relative alla *texture* e/o alla struttura: il titolo, le citazioni, le allusioni intertestuali, la somiglianza strutturale dei mondi finzionali, l'omologia della costellazione di agenti, il parallelismo degli sviluppi della storia, l' analogia di ambientazione. Solo quando l'ipotesi della riscrittura è sufficientemente provata tratteremo le linee di identità attraverso mondi» (Doležel 1999: 227-228). Come a breve vedremo, al di là del gran numero di prove esistenti in merito all'allineamento di JM a GE, molteplici sono anche le prove che numerose analisi hanno messo in luce in relazione alla presenza di Charles Dickens dietro il personaggio di Tobias Oates. Si noti, infine, come i parallelismi elencati da Thieme e non solo, tra Magwitch e Jack Maggs, giustifichino l'utilizzo del criterio dell'identificazione attraverso mondi anche per questo personaggio.

¹¹² Dolce 2000: 228. Tradotta in termini genetici, la riabilitazione di Magwitch messa in atto da Carey è definibile perciò come una «valorizzazione secondaria» ovvero un atto di «promozione di una figura fino ad allora mantenuta in secondo piano» (Genette 1982: 408-409). Si noti come i due spostamenti riportati sopra, fondamentali alla creazione di un antimondo *polemico* rispetto a quello dickensiano (cfr. Doležel 1999: 208), costituiscano anche gli ingredienti di quella che Linda Hutcheon ha definito *historiographic metafiction*, una pratica «both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages [...]». *Historiographic metafiction* incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of forms and contents of the past» (Hutcheon 1988: 5). Tuttavia, come nota anche Valentina Vannucci nel suo lavoro sulle *biofiction* – genere che per certi versi chiama in causa questioni analoghe a quelle che emergono dall'utilizzo dei dati biografici dickensiani all'interno del romanzo careyano – la semantica dei mondi possibili di Doležel costituisce uno strumento di superamento di quella contraddizione tra storico e fittizio per cui Hutcheon non vedeva possibilità di conciliazione: «Historiographic metafiction, for example, keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here – just unresolved contradiction, as we have just seen» (Hutcheon 1988: 106). Per le considerazioni di Valentina Vannucci cfr. «Canone e *biofiction*, i soggetti della storia e i nuovi mondi letterari», *Altri canonici/canonici altri. Pluralismo e studi letterari*, Eds. Ornella De Zordo – Fiorenzo Fantaccini, Firenze, Firenze UP, 2011: 125-152.

la riscrittura di Carey si pone¹¹³. Ciò cui il lettore assiste nel corso di quest'opera, si potrebbe definire come «a struggle for enunciatory power»¹¹⁴ tematizzato nel confronto tra Oates e Maggs per il controllo della storia di quest'ultimo.

Il primo passo compiuto da Carey perché questo scontro per il potere di enunciazione tra l'autore e il suo personaggio potesse avere luogo nasce, come si è anticipato poc'anzi, dalla scelta anzitutto di un narratore onnisciente¹¹⁵, fattore che consente la collocazione sul medesimo livello – quello del fattuale – sia dello scrittore Oates sia del personaggio Maggs. Come ci ricorda Doležel, infatti,

i fatti finzionali costruiti dalla narrazione autorevole costituiscono il dominio fattuale del mondo finzionale; i possibili non autenticati introdotti nel discorso dei personaggi, il dominio virtuale. Il virtuale lancia una duplice sfida nella teoria dell'autenticazione¹¹⁶.

La delicata sfida di cui parla Doležel, infatti, è la stessa che la riscrittura di Carey si propone di affrontare e ha origine dal fatto che, affinché si possa stabilire il valore di veridicità dei fatti appartenenti alla sfera del virtuale – ovvero, come vedremo in seguito, quelli elaborati nei rispettivi atti narrativi di secondo livello da Maggs e Oates – è necessaria anzitutto una loro corrispondenza con i fatti finzionali. Il primo difficile quesito che la riscrittura di Carey sembra perciò porre nell'affrontare questa sfida, in relazione ai virtuali introdotti nel discorso delle persone finzionali Oates e Maggs è se essi possano o meno «diventare fatti finzionali e in che modo»¹¹⁷ che, posto in altri termini, equivale a domandarsi se anche le persone finzionali, oltre lo stesso narratore, possano acquisire una certa autorità di autenticazione agli occhi dei lettori con la loro personale narrazione dei fatti. Una

¹¹³ Cfr. Jordan 2000: 297.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Quella cui si assiste, per dirla con Genette, è perciò anzitutto una «trasformazione d'ordine [...] modale: il passaggio dalla narrazione autodiegetica [...] [dickensiana], a una narrazione eterodiegetica inframmezzata da brani [...]» (Genette 1982: 436) epistolari ma non solo, come vedremo.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Doležel 1999: 154.

volta stabilito che anche i personaggi finzionali possono ottenere questo riconoscimento, occorre tenere in considerazione che

questa autorità dipende da rigorose condizioni, tre delle quali sembrano essere necessarie: anzitutto, il locutore deve essere degno di fede («affidabile»); in secondo luogo, deve esserci accordo tra le persone del mondo riguardo all'entità in questione; e infine, il virtuale non deve mai essere disautenticato dalla narrazione autorevole. In presenza di tutte queste condizioni, il virtuale diviene un fatto finzionale¹¹⁸.

Illustrare in che modo questo scontro per l'autenticazione prenda forma all'interno della riscrittura di Carey, sarà lo scopo della presente analisi che, come queste definizioni preannunciano dovrà muoversi, al pari della scrittura dello stesso autore australiano, su due direttrici parallele: il piano del contenuto, al fine di illustrare in che modo Carey si serva della creazione di alcuni significativi doppi diegetici che allusivamente questi personaggi creano a livello intratestuale e, talvolta, intertestuale; il piano metanarrativo, per mezzo di un particolare utilizzo di alcune storie di secondo livello che la voce del narratore impersonale lascia emergere polifonicamente per i suoi lettori: da una parte il romanzo dello scrittore Oates/Dickens, e dall'altra le lettere e i dialoghi tra gli altri personaggi.

Come è emerso implicitamente fin qui, per fare questo è necessario anzitutto illustrare alcune delle deviazioni che il testo d'arrivo presenta, sul piano del contenuto e strutturale prima di tutto, rispetto a quello di partenza, per passare in seguito a illustrare quali significati assumano queste variazioni ai fini di quella lotta per l'autenticazione che questa riscrittura intende affrontare.

VI.2.2 I temi e l'intreccio

Il primo dato che sul piano diegetico realizza una prima deviazione dal testo di partenza ha origine da una lettera: Maggs e il suo protetto sono sempre stati in contatto per corrispondenza durante gli anni di lontananza a differenza di Magwitch

¹¹⁸ *Ibidem*.

e Pip, e il forzato, nel timore di deludere le aspettative del figlio Phipps e di non essere atteso, decide di dichiarargli la verità sulla sua deportazione e sulla sua condanna non appena arrivato a Dover¹¹⁹. Al contempo Phipps che, come la voce narrante dirà solo verso il finale, ha sempre saputo della reale identità del suo benefattore, nel timore di poterlo incontrare lascia la propria casa e si rifugia con tutta la servitù in una locanda senza lasciare tracce di sé¹²⁰.

Da qui ha origine quella dilatazione temporale tra il momento dell'arrivo di Maggs a Londra e il primo e unico incontro con il figlio Phipps, destinato a realizzarsi solo nelle ultime pagine dell'opera: *Jack Maggs*, infatti, ruota intorno alle tre settimane trascorse dall'ex forzato a Londra nell'attesa di incontrare il ragazzo e nel tentativo di tenere nascosta la propria reale identità.

È proprio in questa circostanza di smarrimento per il condannato che appena arrivato a Londra non trova il figlio ad attenderlo che, Carey, con una strizzata d'occhio al lettore dickensiano, opta per l'intervento del caso e introduce un evento del tutto fortuito che modificherà definitivamente la costellazione agenziale della riscrittura rispetto all'ipotesto: a notare quest'uomo in corpetto rosso che bussava alla casa vuota di Phipps è Mercy Larkin, la cameriera del signor Buckle che proprio quel giorno attendeva il nuovo lacché per un colloquio. A Jack Maggs, che si sente in pericolo perché sa di essere stato visto¹²¹, non resta che creare una valida ragione per cui lui si trovi lì senza alcun tipo di documento con sé: «Of course I am the footman,

¹¹⁹ Cfr. JM: 82: «You will forgive me for being too much the bull at the gate in my previous correspondence. It was written in a great rush in a Dover Inn, soon after landing. I dare say that my words were not as well chosen as they might have been and that I revealed things that made you fear a Criminal coming to harm you. Henry Phipps, you were raised to have a tender heart and to obey the laws. This always so clear in your loving letters, and it is no stretch to imagine that you were frightened to hear Jack Maggs was finally on his way into your polite and educated life».

¹²⁰ Si noti come perciò sul piano strutturale da queste prime pagine dipenda un'altra significativa conseguenza: in seguito alla lettera di Maggs, a vivere nella condizione di latitanza ribaltando ancora una volta gli equilibri rispetto alla storia dickensiana, sarà il figlio Phipps, che per queste motivazioni diverrà il personaggio periferico della narrazione, destinato, come il Magwitch dickensiano, a fare la sua comparsa solo in pochi episodi finali.

¹²¹ Cfr. JM: 10: «He had been spotted. He felt the rough rope of Newgate round his neck».

girl. I am a footman to young Mr Phipps who has all my papers»¹²² dirà, infatti, alla giovane cameriera.

L'uomo che lo accoglierà in casa sua come lacché, Percy Buckle, va a costituire il primo importante tassello nella riflessione sui concetti di verità e menzogna che Carey porta avanti nel corso di questo romanzo.

Buckle, come sin dal principio ci viene presentato, è un *nouveau riche* che un'inattesa e piuttosto inconsueta eredità ha trasformato improvvisamente da commerciante di alimentari nel proprietario di una villa lussuosa e del Lyceum Theatre di Holborn Hill:

Mr Percy Buckle was the owner of a gentleman's residence at 29 Great Queen Street, but he was no more a gentleman than the man who was presently entering his household in disguise. A year before he had been a humble grocer in Clerkenwell, and for years before that time he had been well known, around the tap rooms and penny gaffs of Limehouse, as a seller of fried fish.

Then, on a brisk autumn morning in 1836. Percy Buckle had "my little visit from the solicitor", as a result of which good fortune he became, in two short months, the master of a household in Great Queen Street and the owner of the Lyceum Theatre on Holborn Hill. Having spent a lifetime laboriously elevating himself from friedfish man to grocer, this inheritance came as a great shock. (JM: 12)

Aldilà delle evidenti allusioni a un'altra familiare eredità per il lettore dickensiano¹²³, notevole risulta da parte di Carey l'intento caricaturale nei confronti

¹²² JM: 11.

¹²³ Allusione con intenti parodici evidentemente, particolarmente insistita nelle pagine successive quando nel racconto – oltre il riferimento alle febbri e vertigini che costringono a letto il nuovo erede alla scoperta di quest'immensa fortuna – vengono menzionate le varie tappe della metamorfosi di quest'uomo prima del suo definitivo trasferimento nella nuova casa, da cui ha origine la scoperta per il lettore della sua stramba eredità: «Within a week he had given the contents of his grocer's shop to the Parish. He had found a tailor. He had been to Fletcher's Bookshop in Piccadilly and purchased the complete set of Gibbon's *Decline and Fall*. He had moved to Green Queen Street where he was pleased to employ his charwoman's daughter as kitchen maid. Indeed, he was already exceedingly fond of Mercy Larkin and would have made her housekeeper had not discovered the household overrun with servants who were still waiting to have their wages – not paid on the last quarter day – settled by the Estate. It took a week or so for Mr Buckle to understand that he had inherited not only a house, but a bibulous and senile butler named Spinks, two footman, a cook, and a housekeeper who had made herself queen over the butler» (JM: 13).

di questo *tipo* sociale i cui tratti distintivi ben presto divengono la rozzezza, la viltà, l'attaccamento al denaro e alla propria immagine pubblica¹²⁴.

Nonostante gli sforzi, infatti, ogni cosa intorno a lui rimarca la sua estraneità all'alta società in cui è stato improvvisamente catapultato, a cominciare dal modo in cui ironicamente la voce narrante rimarca il suo statuto di «little man»¹²⁵ nel rapportarsi ai suoi sottoposti, richiamando da subito l'intento di rovesciamento del *cliché* del perfetto “padrone di casa”:

He also saw no harm in letting the red-nosed butler snore in front of the silver plate, although – to be quite clear on this matter – he lacked the nerve to tell the pompous old man to stop his tippling. He was a little frightened of the housekeeper, but as she bought her bacon at sixpence the pound he comforted himself that she was capable. There is, he told himself, no point in having a dog and barking too. (JM: 13)

Ancora più marcata è l'ironia con cui viene rappresentato il confronto con quella che ai suoi occhi risulta essere l'imponente figura del grande scrittore Tobias Oates¹²⁶, un giovane autore divenuto noto a Londra per poche opere comiche¹²⁷:

¹²⁴ Un primo fattore di grande peso nella costruzione di alcune simmetrie e opposizioni all'interno dello schema agenziale del romanzo, come sottolinea Irina Bauder-Begerow nel suo articolo, risulta essere proprio quello sociale. In rimando alla riflessione intorno al concetto di gentiluomo già presente in *GE*, *Carey*, infatti, mette in scena tre tipologie di *gentleman* emblematiche di quel perbenismo della società inglese dell'epoca (Buckle, Oates, Phipps), in opposizione ai quali «ironically enough, it is the convict who comes closest to being a gentleman in the end – albeit not an English one» (Bauder-Begerow 2009: 124). A rafforzare il senso di rovesciamento dei ruoli tra i detentori del potere e i loro sottoposti, sono anche le funzioni svolte da altri personaggi appartenenti al medesimo schieramento di Maggs, che la narrazione fa emergere non solo in quanto vittime del sistema di cui i tre gentiluomini sono rappresentanti, ma anche per la nobiltà d'animo di cui i loro gesti, come vedremo, si fanno emblema: Mercy Larkin e il secondo lacchè, Constable.

¹²⁵ JM: 78. Questo nomignolo, seppur con variazioni, è quello che ricorre maggiormente in riferimento a Buckle.

¹²⁶ Si pensi all'episodio dell'ingresso di Buckle nello studio di quello che lui chiama “the prodigy” e al modo in cui la voce narrante sottolinea la piccolezza dell'erede – continuando a sottolinearne la sua vera origine sociale – nel confronto con quel sapere che a lui risulta inarrivabile: «He ushered them upstairs and into a small cabin which, Percy Buckle realized, must be the sanctum sanctorum. *The little grocer* was consequently unable to refrain from touching the desk, from running his curious hand over the smoothly varnished surface of the pigeon hole. Here, he reflected, *the prodigy* wrote his novels. Here was the birth-place of Captain Crumle and Mrs Morefallen» (JM: 95) (corsivi miei).

¹²⁷ Come si è già accennato, dietro il personaggio di Oates si celano numerosi tratti e punti di contatto con le vicende biografiche dickensiane che in questo romanzo si rifanno in particolare alla giovinezza dell'autore. Diversi critici hanno portato alla luce questi parallelismi tra cui ad esempio

“You know my good friend Mr Hawthorne and so it follows that my life can be no mystery to you. You know I had my little shop in Clerkenwell, right on Coppice Row. A most humble business, Sir, I am sure you’ve heard. I made it no secret from your friend”. [...]

“A wonderful story,” agreed Oates, smiling. “A scholar and a grocer.”

“A very poor type of scholar, I’m afraid.”

“With a set of German scales on the counter and the cheese in a glass case labeled ‘Pastry.’” [...]

“Bless me. I hope you found satisfaction in the cheese.”

“Indeed,” said Tobias Oates [...]. (JM: 38-39)

Se la sua precedente attività commerciale, come lui stesso sottolinea, non può essere celata agli occhi della nuova compagnia cui Buckle tenta di elevarsi¹²⁸, per lui, tuttavia, è possibile salvare almeno in parte le apparenze tenendo nascosta un’altra fetta di passato che si è protratto fino alla sua nuova condizione sociale. È la relazione con la giovane Mercy Larkin, la compagna che ha portato con sé nella nuova villa in veste di cameriera, costretta, in realtà, a soddisfare ogni suo capriccio

Thieme che scrive: «Parallels with Dickens include Tobias’s having already achieved popular success with a novel entitled *Captain Crumley*, reminiscent of Dickens’s success with *The Pickwick Papers*; his insecurity about his family background and particularly his father’s transgressions; his having been a newspaper reporter; his penchant for dramatic performance; his fascination with ‘The Criminal Mind’; his love of dinner parties; references to the later popularity of his public readings; his age – twenty-four as opposed to twenty-five in April 1837; and the circumstances of his domestic life, particularly his love for his wife’s sister, who is living with the couple» (Thieme 2001: 110). Altri dettagli, per certi versi più sottili, sono stati messi in evidenza da Annegret Maack come ad esempio quella «vulgar preference for colorful waistcoats, [...] his family situation – his first son his just three months old – and his love for his sister-in-law, like Dickens’s sister-in-law Mary Hogarth, dies on 7 May 1837. Like Dickens, Oates [...] has constant financial worries, and writes characters sketches for newspapers like *The Morning Chronicle* to earn money. Both own portraits of themselves painted by Maclise, though Carey does not borrow the date of the ‘real’ Maclise. Carey gives Oates address as 44 Lamb’s Conduit Street, whereas Dickens at the time lived at 48 Doughty Street; both share, however, a previous address, Furnival’s Inn. Like his *alter ego*, Oates also practices mesmerism» (Annegret Maack, “Peter Carey’s *Jack Maggs*. An Aussie Story?”, Gaile 2004: 231-232). In merito all’interesse di Dickens per il mesmerismo, lo stesso Kaplan con la sua opera, che ha indubbiamente costituito una delle fonti per lo stesso romanzo di Carey, *Dickens and Mesmerism*, ci ricorda come Dickens avesse assistito per la prima volta a una seduta nel 1838, un anno dopo i fatti narrati in JM, e non avesse iniziato a praticarlo prima del 1844 (cfr. Fred Kaplan, *Dickens and Mesmerism. The Hidden Springs of Fiction*, New York, Princeton UP, 1975: 3; 74-77). A questi dati si aggiungano anche la competizione verso Thackeray, l’impegno come giornalista nell’incendio di Brighton, l’utilizzo delle esperienze quotidiane come spunto per le proprie opere. Si noti, infine, come i parallelismi tra la vicenda di Oates e Dickens si facciano ancora più espliciti in riferimento alla pubblicazione dei romanzi *The Death of Maggs* e GE entrambi usciti prima a puntate tra il 1860 e 1861 e pubblicati in volume quello stesso anno.

¹²⁸ Come si è già accennato, il passaggio da un’umile classe sociale all’alta società del personaggio di Buckle si fa doppio parodico dell’ascesa di Pip con l’effetto di amplificarne tutta l’ipocrisia nel suo fallimentare tentativo di nascondere le proprie origini.

dietro il ricatto di ritornare in mezzo a quella strada da cui lui un tempo l'aveva salvata. Buckle è quello che la voce narrante inizialmente definisce il suo "benefattore"¹²⁹ ma un benefattore la cui immagine risulta ben presto distorta nel confronto, in parallelo, con il rapporto del tutto disinteressato che un altro personaggio, Jack Maggs, intrattiene con il suo ingrato protetto.

Prima di considerare questo secondo rapporto di tutela, risulta significativo mettere in evidenza il modo in cui la stessa Mercy Larkin, unica reale *proprietà* di Buckle, unico reale soggetto fino a quel momento sottomesso alla sua volontà, divenga nodo di partenza di un confronto più ravvicinato tra Buckle e Maggs, a causa di un accidentale malinteso da cui l'uomo si convince dell'esistenza di una tresca tra i due. Si tratta di un confronto di cui, tuttavia, la voce narrante, con il consueto tono ironico riservato a questa macchietta, ha delineato sin dal principio l'imparità:

"A chap might guess it, Maggs, that you had been abroad." Percy Buckle stared into the blackness. The denser part of it was moving. "What are you doing?" he cried.

"I am putting the cheese away."

"Yes, good," said Percy Buckle. [...] And thus he made his rapid way up into the sanctuary and there he bolted fast the door. [...]

"And what great crime was he committing?"

"Hush, Mercy. He was making a cheese sandwich". (JM: 127-128)

È proprio in ragione di questo squilibrio, reiterato nella costante sottomissione del padrone di casa alla volontà del suo nuovo lacchè¹³⁰ – fino al definitivo divenire «the captive of someone whose powers were graeter than he had the wit to ever understand»¹³¹ – che Buckle non trova altra alternativa all'agire alle spalle del suo rivale. Siamo al capitolo LXXII, infatti, quando il padrone di casa decide di unire le

¹²⁹ Cfr. JM: 78-79: «[...] the Larkins soon discovered, it was their benefactor who was responsible for the bad fish smell which daily filled their little room, his accommodation being just one floor below. [...] He was, as Mercy often said, the kindest, most decent man in all the world, and she would – as she later told Jack Maggs – as soon cut off her own arm as lose his kind opinion».

¹³⁰ Cfr. JM: 158: «"Jack Maggs," cried Buckle, fluttering around the two men. "Jack Maggs, I order you." But what he "ordered" he did not say».

¹³¹ JM: 160.

proprie forze a un'altra figura fino a quel momento rimasta nascosta nel proprio rifugio¹³² al fine di sottrarsi al confronto con l'ex forzato. Si tratta di Henry Phipps che da tre settimane ha preferito abbandonare la propria abitazione e tutti i propri agi per via dell'arrivo improvviso di Maggs e che ancora è costretto a nascondersi alla ricerca di una soluzione che gli permetta di non rinunciare al tenore di vita cui Maggs l'ha reso avvezzo:

"Your house is not your own", insisted Percy Buckle. "It is the property of Jack Maggs. I have seen the title again this morning, and as far as I can tell it is still in his name."

Henry Phipps had never inquired about his title, but once he heard this information, his worst fears were realized. Now this too would be taken from him,

And if Mr Maggs is to get himself arrested, do you know what will happen to that title? [...] Why, it would be subsumed *nullus contredris*," said Mr Buckle, mumbling to obscure the fraudulence of his Latin. "It would be taken from him, as a felon, and auctioned by His Majesty – or Her Majesty as soon it would be. [...] I would imagine," continued the *hateful little creature*, "that there is a Last Will and Testament..."

"I understand I am his heir, yes." (JM: 294-295)¹³³

La proposta che da lì a breve seguirà è intuibile: nessuno dei due ha l'interesse di far incarcerare Maggs – soluzione in teoria molto più auspicabile per Buckle cui basterebbe una semplice denuncia – perché costretti entrambi dalla difesa dei loro interessi personali. Phipps, come il lettore di *Great Expectations* sa bene, vedrebbe confiscate le proprietà un tempo intestate a lui e Buckle verrebbe meno alla promessa fatta a Oates, altra figura disposta a qualsiasi cosa pur di salvare il proprio interesse personale come lo scambio a seguire dimostra:

"Well, you was going to call the police yourself."

"No, no Mr Buckle. It is too late for that." [...]

¹³² Cfr. JM: 291 quando la voce narrante dice di Phipps: «He was, he thought, like a rabbit hiding in its hole».

¹³³ Il secondo corsivo è stato inserito al fine di mettere in evidenza come la piccolezza di quest'uomo venga rimarcata in un crescendo direttamente proporzionale all'aumentare della sua crudeltà.

"Then take him, Sir," he cried. "Please come and take him. Bring him to your house."

"You undertook to keep him," said Tobias sternly.

"You can't make me," said Percy Buckle.

"Tell me," Toby smiled, "did you ever have a book dedicated to you, Mr Buckle?"

[...]

"If you will deliver this message to him, then this book I'm now writing will one day bear your name. [...] '*To my friend Percy Buckle, a Man of Letters and a Patron of the Arts, without whom this book could not have been written.*' How is that? Is that not handsome?"

"I was Christened Percival." (JM: 153-154)

La sola soluzione plausibile tanto per Buckle quanto per Phipps risulta l'omicidio per legittima difesa e la presenza quotidiana di Maggs dentro la casa di Phipps, dove si reca a scrivere le sue lunghe lettere, come Buckle suggerisce, rappresenta per loro l'occasione ideale.

In questo modo il lettore ha la possibilità di osservare la spirale che si sta stringendo a sua insaputa intorno a Maggs oltre che a opera di Buckle e Phipps, attraverso l'emergere di un altro tassello focale all'interno della diegesi. Lo scrittore Tobias Oates, infatti, si trova in condizioni precarie, con una moglie, un figlio e un'amante – nonché cognata – a carico, e numerosi creditori che proprio in quei giorni lo attanagliano, quando casualmente, durante la cena organizzata da Buckle, scopre quello che non tarderà a definire un "tesoro" in casa dell'amico. Per via di una paresi facciale di Maggs, il *tic doloieux* che lo colpisce davanti agli ospiti della cena, Oates decide di sottoporre l'uomo a una seduta mesmerica che gli permette di scoprire i fantasmi che dal passato continuano a ottenebrargli la mente.

Da quel momento in poi, tutti i problemi di Oates appaiono improvvisamente risolti:

Don't you see what I now possess? A memory I can enter, and leave. Leave, and then return to. My goddness, what a treasure house, eh Buckle? You can hear the cant in his talk. He has it cloaked in livery but he wears the hallmarks of New South Wales [...] It's the Criminal Mind," said Tobias Oates, "waiting its first cartographer." (JM: 97; 99)

A questo punto della narrazione, tutti intorno a Maggs sembrano legati a lui da una catena di interessi reciproci: Oates si unisce in un patto con Buckle, affinché non lo privi con una denuncia della sua preziosa fonte, Buckle a Oates, nella speranza di raggiungere una meta fino ad allora inarrivabile per lui e vedere sancita così la propria ascesa da bottegaio a “Protettore delle lettere e delle arti”, e Phipps a Buckle, che gli offre la soluzione per sottrarsi al servizio di leva e appropriarsi dei beni di Maggs senza ulteriori preoccupazioni.

Solo un uomo, tuttavia, è legato a Maggs da un accordo reciproco: dopo la prima seduta con Oates, il condannato, che fino a quel momento era riuscito a tutelare la propria immagine e la sua vera identità da orecchie indiscrete, si sentirà, infatti, «burgled, plundered»¹³⁴ e non intende subire passivamente l’usurpazione di Oates. Tuttavia, ancora una volta, è solo per l’amato Phipps, nella speranza di poterlo rivedere, che decide di correre un nuovo e ulteriore rischio: si sottopone per due settimane alle sedute mesmeriche di Oates, a patto che questi al termine bruci tutte le note tratte dalla sua storia e gli riveli come incontrare un rinomato investigatore privato in grado di portarlo da Phipps.

Da questo momento in poi ciò cui il lettore assiste è in realtà un graduale rovesciamento dei ruoli tra questi due personaggi. Ogni episodio non farà che riconfermare quel senso di violazione e di usurpazione da cui ha origine il rapporto tra Maggs e Oates fino al definitivo capovolgimento in termini assiologici interamente a favore di Maggs, aspetto che va a minare definitivamente il primo dei principi cardine nello scontro per l’autenticazione che in questa narrazione ha luogo: l’affidabilità di Oates.

Come si è potuto evincere fino a ora, la fitta trama di relazioni che Carey genera intorno al personaggio di Jack Maggs si impernia su alcuni significativi motivi cardine alla luce dei quali si vengono a creare nuove e più complesse simmetrie e antonimie di ordine assiologico ed epistemico tra i suoi agenti.

¹³⁴ JM: 36.

I tratti focali di quella rappresentazione caricaturale di cui sin dalle prime battute è stato oggetto Buckle, infatti, emergono rafforzati dalle eco ben presto create da altre due storie che si intersecano alla sua: quella dell'autore Tobias Oates e quella del giovane Phipps. Sul modello di quanto è accaduto per Buckle anche negli altri due casi gli elementi di comunanza si vedono emergere su un duplice fronte: quello pubblico e quello privato.

Basti pensare all'immagine di Phipps al suo esordio sulla pagina, ubriaco e desideroso di sfuggire alle sue responsabilità verso un ex amante deluso¹³⁵: Edward Constable, il secondo lacchè di casa Buckle.

For two weeks in 1836, Edward Constable had been drunk with Henry Phipps, dreamed of Henry Phipps, had been reamed, rogered, ploughed by Henry Phipps so he could barely walk straight to the table. He had been invited to take a tour of Italy with Henry Phipps, and upon acceptance, he had confessed the circumstances of the invitation to dear Albert Pope, who had been his honest friend and intimate companion during fifteen years of service. The next day Albert blew his brains out with that horrid little pistol. He could have told Jack Maggs how badly Henry Phipps had behaved after Albert's death, but he held his secret tight, like a fistful of gravel against his heart. (JM: 182)

Come emerge chiaramente dai due episodi che l'hanno visto protagonista, la principale preoccupazione di Phipps risulta quella di dissimulare la propria vera natura: la sua omosessualità, la sua responsabilità nel suicidio dell'uomo cui ha sottratto il compagno, e il suo interesse per il denaro di Maggs.

He had all the time required to look at the man who had written to him for most of his young life. He had always known Jack Maggs to be a convict, known him transported for "the term of his natural life," and Victor Littlehales, his Oxford tutor, had taught him how to gratify the needs of him who signed his

¹³⁵ Queste le prime parole che Phipps gli rivolge nel vederlo: «As I told you before, I will have no more discussions relating to that affair. [...] Perhaps you wish to blame me for the rain last night. I am, Sir, a tall fellow. Perhaps I caused it» (JM: 177). L'operazione che chiaramente Carey sta mettendo in atto, oltre quella di rovesciamento parodico del Pip, è chiaramente quella di annullamento di qualsiasi possibilità di redenzione che dopo gli errori iniziali si era conquistato il protagonista dickensiano. L'egoismo, l'ingratitude e l'aridità che caratterizzano questo personaggio portano, infatti, alle estreme conseguenze i tratti del Pip londinese con l'effetto di accentuare il completo disinteresse dei gesti di Maggs nei suoi confronti e la sempre più chiara trama di falsità e ipocrisia che è stata creata intorno a lui.

letters "Father". They had labored together on the replies until young Henry finally found his voice, and thereafter the role came to him easily enough. If the letters could be called "lies" they could also be "comfort". (JM: 353)¹³⁶

Un atteggiamento analogo, come si noterà, a quello di Tobias Oates, che dapprima nasconde e poi rinnega l'amore per la cognata al fine di salvaguardare i propri interessi finanziari:

Yet once it was known that he had betrayed his wife and ruined her young sister, who would ever wish to touch a book with his name upon its spine? As he wandered down to the Thames, then through Borough, he was, in his imagination, already that reviled creature who could never hold his heap up again; he would be poor, and heated. He walked the echoing street thinking money like that famous miser he would on day create in *French Street*. (JM: 215)

Se il timore della povertà e la viltà celata dietro l'inganno e la menzogna sono due dei motivi cardine intorno a cui si legano queste tre figure rappresentanti la borghesia londinese dell'epoca, tuttavia, esiste un altro tema che unisce specularmente la storia dello scrittore e quella del suo "nuovo personaggio" Maggs: il tema della paternità.

Il problema che sta all'origine delle preoccupazioni che affliggono Oates, infatti, è l'arrivo di un figlio illegittimo di cui desidera liberarsi senza lasciare traccia. Non è un caso che anche lo scrittore, come molte donne e uomini prima di lui, sia costretto a rivolgersi all'emblematica figura di Ma' Britten per ottenere le pillole abortive necessarie, la stessa donna che anni prima, con la sua medicina, ha privato della sua speranza di una vita *normale* anche Maggs. È intorno a questa figura femminile che il lettore del romanzo di Carey può vedere intrecciarsi le due storie di paternità al confronto:

¹³⁶ Si noti come queste parole indirettamente mettano in scena la storia scritta da un altro narratore di secondo livello, Phipps, in parallelo a quella che al contempo sta venendo scritta per mezzo delle proprie lettere dallo stesso Maggs e a quella scritta da Oates, la sola che godrà di risonanza pubblica. Torneremo più avanti sul significato che queste scritture acquisiscono all'interno dell'opera. Ciò che qui è importante mettere in luce è il ritratto dei tre differenti scrittori.

He kept me pinned, jerking my arm back a little now and then to remind me of the pain, and all the while he poked into the filth with a stick.

– Look here, he said.

I feared he meant to push me into the cess pit, and so was undefended against the real assault.

Thus, I looked.

– See, said Tom, it looks like a toad.

There lay our son – the poor dead mite was such a tiny thing. I could have held him in my hand. And so his queerly familiar little face, a cruel and dreadful cut.

Cannot write more at this time. (JM: 262-263)

Il passo appena letto è tratto da una delle ultime lettere che Maggs ha scritto al figlio Phipps. Come nel corso delle precedenti lettere gli ha illustrato, infatti, anche i suoi “benefattori”, Silas Smith – che l’ha trovato neonato nel fango – e la stessa Ma’ Britain – che l’ha tenuto in casa con sé e il figlio Tom – non gli hanno salvato la vita spinti da semplice altruismo. Come si è già rimarcato, non appena raggiunta un’età utile Maggs è stato infatti impiegato come intermediario nella loro attività principale: il furto. Lo stesso è accaduto per la sua Sophina, ben presto maggiore complice nei piani organizzati da lui e Tom. Questa la ragione di quell’ultimo evento narrato a Phipps: quando Tom e Ma’ Britain, a insaputa di Maggs, scoprono che Sophina porta in grembo il loro figlio, questa è la sorte cui decidono di destinare il nascituro.

Il tema del desiderio di una famiglia emerge con forza nel corso delle due narrazioni di secondo grado di cui Maggs si fa autore: le lettere a Phipps e il racconto rivolto a Oates.

As for me, I would have given up all lessons if I could have had Mary Britten love me, and call me Son. [...] At five I was scavenger for the coal which was often washed up on the river bank. Sometimes I lost this coal in fights, but if I could bring it home to her, she would pick me up and hug me, and I did so like the feel of her strong arms, that grassy herby smell which hung about her, I would have done anything to get it. (JM: 102; 103)

Abbandonato dalla famiglia naturale, e poi sfruttato e tradito da quella che lui reputava la sua “vera famiglia” – Tom e Ma’ Britten – Maggs trova nel piccolo Phipps una speranza di rinnovamento, di riscatto, sia per quella parte di lui che il tempo e la sorte avevano cercato di sottrargli, sia per quell’orfano che come lui

avrebbe dovuto patire altrettante ingiustizie per l'assenza di una famiglia alle spalle¹³⁷:

“‘I am an orphing, Sir,’ said he. That is how he spoke it: *orphing*. ‘And I am tomorrow bound to live outside of Harrismith with the other orphings there.’

“I was in an emotional condition, Toby. I had, the month before, been betrayed by my brother Tom. I had seen my childhood sweetheart sentenced to be hanged. I had heard her cries and seen her struggle and kick as the turnkeys carried her away. I also was to be cast out of my dear England, not in a year or two as was the custom, but in *the very next tide*. I was feeling very bitter about my lot. ‘Then I see this little boy just starting out on the journey of his life, a very kind boy, with all his God-given goodness still undamaged. And I thought, so must *you* have been, Jack, before you were trained to be a varmint. [...] So when I finished my meal, I made this solemn promise to the little boy. I knew exactly what I said. I spoke it out loud: and promised anyone who would listen that I would come back from my exile and take him from his orphanage, that I would spin him a cocoon of gold and jewels, that I would weave him a nest so strong that no one would ever hurt his goodness. (JM: 287)

Quanto detto finora acquisisce perciò molteplici significati ai fini della comprensione di quel quadro assiologico ed epistemico in cui Carey colloca queste schiere di personaggi. Il lettore a questo punto si trova davanti un duplice schieramento: alla menzogna e all'ipocrisia dei tre “gentiluomini di maniera” londinesi – Buckle, Oates e Phipps – si contrappongono infatti l'ingenuità e i soprusi subiti dai personaggi più umili proprio a causa della loro mancata consapevolezza: Maggs, tradito prima da Tom e Ma' Britten e nel presente dai tre personaggi che

¹³⁷ Si noti come JM, oltre rappresentare una dilatazione di quel racconto di secondo grado che Magwitch aveva tenuto al capitolo LXII davanti a Pip ed Herbert – complice delle lettere indirizzate a Phipps – presenti una particolare attenzione sia per la sorte dei figli illegittimi o rimasti orfani, sia per la condizione della donna: la storia di Maggs, infatti, come in parte abbiamo osservato per Magwitch nell'originale dickensiano, si interseca al contempo con la storia di Phipps, con quella di Mercy e con quella del figlio illegittimo di Oates. Al contempo l'attenzione per le donne come la madre di Mercy o Lizzie, l'amante di Oates, amplia quello spiraglio che già le storie di Estella e di Molly avevano aperto all'interno di GE. Si noti infine come la storia di Maggs e Sophina richiami in parte la storia di Magwitch e Molly, seppur con due differenze rispetto all'ipotesto dickensiano: la prima è l'aborto che impedisce la nascita di una potenziale “Estella” – emblema di quel filone narrativo romantico del tutto soppresso dalla riscrittura di Carey – e la seconda, la condanna a morte di Sophina, che impedisce l'intreccio della storia di Maggs a quella del legale di Phipps, menzionato, come si è visto, solo nelle ultime pagine in quanto personaggio che avrebbe insegnato a Phipps «to gratify the needs of him who his letters “father”» (JM: 353).

operano alle sue spalle; Sophina, vittima prima della madre poi del “padre putativo” Buckle; Constable, deluso da Phipps e, infine, Lizzie e Mary Oates vittime di Oates.

VI.2.3 Il piano di lettura metanarrativo

Ai fini di quello scontro per l'autorità di autenticazione, è necessario insistere sul modo in cui il primo polo, quello dei detentori del potere sul piano sociale, sia anche generatore di quel disequilibrio epistemico rispetto alle proprie vittime. Ciò che implicitamente si è lasciato emergere è stato come in posizione diametralmente opposta all'insieme di inganni di cui si fanno artefici i tre uomini detentori del potere e del sapere, si collocino invece dapprima gli atti e poi le lettere di Maggs in cui sin dalle prime righe l'uomo dichiara l'intento di raccontare «a different type of story in the glass»: la *sua*¹³⁸.

La fitta trama di sotterfugi che il narratore ha illustrato intorno alle storie di questi personaggi, tuttavia, raggiunge il suo acme all'interno di un episodio cruciale nei termini di quello scontro per l'enunciazione di cui Oates e Maggs sono protagonisti.

La voce narrante non ha reso i lettori testimoni diretti delle sedute mesmeriche che tra i due personaggi per due settimane si sono svolte: in luogo di quelle informazioni che Oates sta annotando nel suo taccuino d'appunti¹³⁹, il lettore segue

¹³⁸ L'immagine stessa dello specchio attraverso cui queste lettere sono leggibili, rimanda chiaramente a quel rovesciamento della storia che Carey per mezzo della scrittura di Maggs sta operando (cfr. JM: 81-82: «He wrote, *Dear Henry Phipps*, in violet-coloured ink. He did not write these words from left to right [...]. He wrote fluidly, as if long accustomed to that distrustful art. *The thief-taker has given you the mirror*. [...] *If you are acquainted with the hallmarks of the great silversmiths, you will read a distinguished story on the mirror's handle. Well, Henry Phipps, you will read a different type of story in the glass, by which I mean – mine own*»).

¹³⁹ Si ricordi che l'inganno rivolto a Maggs da parte di Oates risulta duplice agli occhi dei lettori. Anzitutto Oates sta elaborando il suo romanzo contro la volontà e a insaputa del suo personaggio, e in secondo luogo Oates sta stilando due differenti taccuini d'appunti: uno ufficiale da consegnare a Maggs per il rogo finale, e uno segreto, in cui annota le informazioni che realmente sta sottraendo a Maggs durante le sedute (cfr. JM: 100: «There were, as in all crooked businesses, two sets of books, and had Jack Maggs seen the second set he might have recognized scenes (or fragments) more familiar to him: a corner of a house by London Bridge, a trampled body in a penal colony. But even here the scenes were never very clear. For the writer was stumbling though the dark of the convict's past,

invece la stesura della medesima storia che nel sonno Maggs sta raccontando allo scrittore, attraverso le lettere destinate a Phipps.

Leggerle come diretti testimoni nel corso dell'atto stesso di scrittura di Maggs è il solo modo in cui un destinatario diverso da Phipps può leggere la *vera* storia del condannato. Metonimicamente a quella versione della storia che i lettori di Dickens non potranno mai conoscere, in quanto assente dalla pagina di *Great Expectations*, quello di Maggs è infatti un racconto segreto in quanto inaccessibile per altri lettori diversi dal figlio putativo proprio perché scritto con inchiostro simpatico, destinato a sparire dalla pagina poco dopo la sua stesura.

Per queste ragioni, quando verso il finale di *Jack Maggs* possiamo leggere attraverso gli occhi di Maggs il primo capitolo del futuro romanzo di Oates, *The Death of Maggs*, ci è possibile riconoscere quelle operazioni consuete nel lavoro di quest'autore su cui Lizzie aveva messo in guardia i lettori diversi capitoli prima, al principio delle sedute mesmeriche tra i due:

Toby had always had a great affection for Characters, reflected Lizzie Warriner: dustmen, jugglers, costers, pick-pockets. He thought nothing of engaging the most gruesome types in Shepherd Market and writing down their histories in his chap book. The subject of this Mesmeric Exhibition did not know it, but he was likely to appear, much modified, in Toby's next novel. Then he would be Jack Muck, or Jock Crestfallen – a footman with a coster's voice and a chest like a strong man in a circus. (JM: 90)

È al momento della scoperta del primo capitolo di un libro che parla proprio della sua storia, o più precisamente, della parte più sensazionale della sua storia, quella che godrà del maggiore apprezzamento di pubblico – ovverosia il tradimento

groping in the shadows, describing what was often a mirror held up to his own turbulent and fearful soul. This second set of notes was entered in a red leather volume, Tobias's daily work book. This journal contained many notes for novels [...]). Da quanto detto fin qui, si noti un altro ulteriore ribaltamento dei ruoli cui il lettore assiste nel rapporto tra Maggs e Oates: non solo per il fatto che, come si può evincere, il reale ladro al termine dell'intera vicenda non risulterà più essere Maggs, ma soprattutto in relazione a quell'appellativo che sin da piccolo gli è stato attribuito in quanto Maggs, come ci suggerisce Luisa Percopo, significa «imbrogliatore, inventore di storie e di frottole» (Id., "Canone e post-coloniale", *Altri canonici/canonici altri*", De Zordo – Fantaccini 2011: 86).

di un fratello e la condanna a morte della donna amata per Maggs¹⁴⁰ – che Maggs gioca l'ultima sfida in quello scontro per l'autenticazione con lo scrittore:

"You are a thief", said he quietly. "A damned little thief". [...]

"Don't kill me, Jack."

"Shut your hole." [...]

"Why should I not kill you now? [...] You stole my Sophina, you bastard. [...] It were a very low scheming thieving thing you did, Toby."

"You read my note book, Jack? You read my chapter, is that it?"

"Oh you wrote a chapter, did you? With my name inn it?"

"It is a memorial I am making. Your Sophina will live for ever. [...] I write that name, Jack, like a stone mason makes the name upon a headstone, so her memory may live for ever. In all the empire, Jack, you could not have employed a better carver." [...]

"You are planning to kill me, I know that. Is that what you mean by painful. To burn me alive?"

"Not you, Jack. A character who bears your name. I will change the name sooner or later."

"You are just a character to me too, Toby. [...] You have cheated me, Toby, as bad as I was ever cheated". (JM: 305-306)

A questo punto della narrazione, ai fini di quella sfida per l'autenticazione che il romanzo ha portato avanti, questo passo assolve una duplice funzione. Da una parte esautora definitivamente quell'opera che da lì a qualche anno Oates pubblicherà e sancisce la legittimità della sola narrazione di Maggs, e dall'altra disvela i principali ingredienti di quelle riscritture che il lettore ha visto emergere in parallelo: la riscrittura realizzata da Carey con *Jack Maggs* e quella realizzata da Oates/Dickens con il loro *The Death of Maggs/Great Expectations*.

Prima di occuparci di quest'ultimo punto, va tenuto in considerazione che esiste un ulteriore passaggio volto a coniugare quella delegittimazione del personaggio di Oates e della sua narrazione che tanto sul piano diegetico quanto su quello

¹⁴⁰ Sono questi i principali ingredienti di quel genere cui Simon Dentith ascrive *The Death of Maggs*: «a 'Newgate novel' (melodramatic novel of criminal life popular in the 1830s and 1840s), in the manner of Lytton's *Paul Clifford* or even Dickens's own *Oliver Twist*» particolarmente in voga perciò negli anni in cui è ambientata la riscrittura (cfr. Simon Dentith, *Parody*, London-New York, Routledge, 2000: 181).

metanarrativo si erano realizzate fino a quel momento, un episodio volto a suggerire un nuovo significato che l'opera da lì a breve pubblicata acquisirà:

He poked at the blackened linen and found in it one abhorrent face, that of the man who had led him to Mrs Britten's door, who had placed those dung-coloured pills where they would poison that precious life. *It was Jack Maggs, the murderer, who now grew in the flames. Jack Maggs on fire. Jack Maggs on flowering, threatening, poisoning. Tobias saw him like a devil. Saw him limp, as if fiery limbs still carried the weight of convict iron.* He saw his head transmogrify until it was bald, tattooed with deep wrinkles that broke apart and floated glowing out into the room. It was Jack Maggs who had done this, and in his grief Tobias began to heap up all his blame upon him. *It was now, on the seventh of May, in the darkest night of his life, that Jack Maggs began to take the form that the world would later know.* This Jack Maggs was, of course, a fiction, and so it may not matter that Tobias never witnessed the final act of the real convict's search [...]. (JM: 355)¹⁴¹

Ciò che Jack Maggs è divenuto agli occhi di Oates, in quell'immagine distorta che la fiamma metaforicamente rappresenta, è un capro espiatorio, quello stesso capro espiatorio che tutti i lettori dell'opera dickensiana hanno ben presente¹⁴². Carey, che attraverso quest'opera ha disvelato il processo di costruzione della figura del forzato, sancisce così, una volta per tutte, la natura arbitraria e fittizia dell'intera operazione mostrando Oates che «punisce Maggs demonizzandone l'immagine nel suo capolavoro letterario che sarà responsabile, in virtù della sua popolarità e del suo ruolo di pubblico referente della sclerotizzazione di un pregiudizio»¹⁴³.

¹⁴¹ Corsivi miei.

¹⁴² Il rimando a questa condizione è stato particolarmente insistito nella definizione di sé che come un *leitmotiv* Maggs ha adoperato nel corso della narrazione: «a vermin» (cfr. JM: 140), un animale nocivo. Il rapporto di Maggs con Oates, in seguito a questo momento, getta metonimicamente nuova luce sulla relazione tra il forzato e l'*establishment* inglese che Oates rappresenta: vittima della società che l'ha abbandonato in una condizione di miseria, Jack Maggs è stato allontanato e punito per delle colpe di cui non risulta essere che parzialmente responsabile, al pari di quanto accaduto nell'aiutare Oates: come i lettori sanno, infatti, i veri colpevoli della morte di Lizzie, risultano essere lo stesso scrittore e la moglie, mentre di Lizzie viene accentuata la condizione di vittima sacrificale, in parallelo a quella di Maggs, per il ripristino dell'ordine – tuttavia irrimediabilmente perduto – di quella famiglia (cfr. JM: 342: «Although she barely recognized the fact yet, she [Mary] had begun to hate Tobias. Later the roots of this emotion would penetrate the deepest reaches of her soul and make her into the slow and famously dim-witted creature who was commonly thought not to understand half of what her famous husband said [...]).»).

¹⁴³ Dolce 2000: 251.

Questa al contempo l'esautorazione definitiva di quella narrazione dovuta alle sue lacune informative¹⁴⁴. Come suggeriscono le ultime parole riportate nel passo citato, infatti, *The Death of Maggs* non tiene conto della reale dinamica dei fatti di cui Oates non è stato testimone: il tentato omicidio compiuto da Phipps nei confronti di Maggs per l'eredità, il salvataggio del forzato grazie all'eroico intervento di Mercy, la fuga insieme in Australia, la loro unione e la creazione di una nuova famiglia con quei bambini che Maggs aveva avuto da precedenti relazioni, l'ascesa anche sociale e politica di Maggs nella "sua" terra¹⁴⁵.

Al contempo, d'altra parte, le parole pronunciate da Oates davanti alle pagine del suo futuro romanzo, divengono anche una vera e propria dichiarazione d'intenti agli occhi dei lettori che hanno visto evocate al contempo due – seppur differenti – operazioni di ri-scrittura: quella di Carey nei confronti di *Great Expectations* e quella di Oates/Dickens in relazione alla storia di Maggs/Magwitch. Come le parole rivolte da Maggs a Oates ci suggeriscono, in entrambi i casi il lettore si trova davanti a due *furti*, a due storie *rubate* e il mutamento dei nomi e la deviazione dalla storia *originale* sono i due ingredienti chiave di cui si servono queste trasposizioni.

Tuttavia va riconosciuto come allo stesso tempo, uno degli effetti di questo dialogo è anche quello di ridimensionare il senso profondo dell'atto di saccheggio che la voce narrante ci ha illustrato fino all'acme finale: ciò che questi autori stanno infatti realizzando risulta essere quello che Oates definisce «a memorial» attraverso cui le tre storie narrate e i loro personaggi potranno vivere per sempre¹⁴⁶. Aldilà di

¹⁴⁴ Cfr. JM: 355: «This Jack Maggs was, of course, a fiction and so it may not matter that Tobias never witnessed the final act of the real convicts search: never observed Henry Phipps raise that pistol with his trembling hand, never heard the deafening explosion, nor smelled the dark and murderous scent of gunpowder». Si ricordi a questo proposito il terzo dei principi cardine per ottenere quell'autorità di autenticazione da parte di un personaggio e consentire la trasformazione del virtuale in fattuale: «il virtuale non deve mai essere disautenticato dalla narrazione autorevole» (Doležel 1999: 153) in contrasto a quanto Carey sta facendo agli occhi dei suoi lettori.

¹⁴⁵ Come la voce narrante nelle ultime pagine afferma, solo Mercy è testimone della reale storia di Maggs ed è a lei che si deve la raccolta presso la Mitchell Library di Sidney delle lettere scritte da Jack Maggs per Henry Phipps allegate a un'edizione del romanzo di Oates.

¹⁴⁶ A questo proposito, si ricordino le parole di Oates poc'anzi riportate: «It is a memorial I am making. Your Sophina will live for ever. [...] I write that name, Jack, like a stone mason makes the

quella distorsione della figura di Maggs che Oates ha compiuto attraverso la propria opera, ciò che le ultime pagine di *Jack Maggs* rimarcano è anche il riconoscimento del merito dello scrittore nella conservazione della memoria della sua storia che grazie a Dickens/Oates è stata consegnata ai posteri.

Carey non manca dal suggerirci questa lettura della sua riscrittura, come anche John O. Jordan nota, attraverso un'immagine carica di significato: «with that [Maggs] hugged him, wrapping his arm tight around his shoulders and pulling Toby's face into his breast, thus forcing him to inhale what would always thereafter be *the prisoner's smell* – the odour of cold sour sweat»¹⁴⁷. Si tratta del momento in cui Maggs ha appena scoperto il tradimento di Oates nei suoi confronti e l'utilizzo che lo scrittore sta facendo delle loro sedute. È nell'immagine di quest'abbraccio, come ci suggerisce John O. Jordan, «in this moment of mixed intimacy and otherness» che il testo «displays sympathy, perhaps even love, toward its predecessor text. Despite the [...] violence it enacts symbolically [...], *Jack Maggs* holds Dickens in a rough but affectionate embrace»¹⁴⁸.

Non è difficile, infatti, dopo il lavoro di imitazione ironica dello stile e dell'intera opera dickensiana, ritrovare in quest'abbraccio un più profondo livello di significato in chiave metanarrativa: ciò cui Carey sembra rimandarci con la scelta di quest'immagine è un altro ambiguo “abbraccio” che il ‘*double-coding*’ della riscrittura tutta sembrava riprodurre. Quella stretta in cui il personaggio “saccheggiato” si lega a Oates, sembra richiamare quell'idea di parodia che la Hutcheon, a partire dal significato etimologico del termine, ha proposto:

para in Greek can also mean “beside”, and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of contrast. It is this second, neglected meaning of the

name upon a headstone, so her memory may live for ever. In all the empire, Jack, you could not have employed a better carver» (JM: 305).

¹⁴⁷ JM: 310.

¹⁴⁸ Jordan 2000: 300.

prefix that broadens the pragmatic scope of parody in a way most helpful to discussions of modern art forms¹⁴⁹.

Quella prodotta da Carey è, infatti, una forma di inversione che non vuole unicamente “porsi in contrasto”, delegittimare l’ipotesto cannibalizzato, o semplicemente ridicolizzarlo polemicamente:

la critica ideologica attuale enfatizza eccessivamente la «lacerazione», la «revisione sovversiva», la «delegittimazione» della «narrativa dei maestri». [...] nel regno della *fiction* non esiste la falsificazione. La riscrittura non invalida né cancella il protomondo canonico¹⁵⁰.

Per quanto la riscrittura, come in questo caso, possa essere «una polemica radicale contro l’opera canonica» tuttavia uno scrittore «non si impegnerebbe in una riscrittura se non fosse consapevole della continuità dell’attività poetica»¹⁵¹. All’opposto, l’utilizzo dell’opera dickensiana proposta da Carey è definibile più come una forma di “sovversione autorizzata” che «even in mocking, [...] reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence»¹⁵². In questo caso, come già le parole di Oates suggerivano, anche Carey “transcontestualizzando”¹⁵³ all’interno della propria riscrittura l’operazione realizzata da Dickens, «intends no disrespect, while it does signal ironic difference» ma essere anche «self-parodic in that it calls into question not only its relation to other art but its own identity»¹⁵⁴.

Per queste ragioni, non possiamo che constatare un approdo paradossale per la riflessione sulla genesi di *Great Expectations* da cui *Jack Maggs* aveva avuto avvio,

¹⁴⁹ Hutcheon 1985: 32.

¹⁵⁰ Doležel 1999: 225. Le parole citate sono quelle di Ellen G. Friedman, “Breaking the Master Narrative: Jean Rhys’s *Wide Sargasso Sea*”, *Breaking the Sequence: Women’s Experimental Fiction*, Princeton, Princeton UP.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Hutcheon 1985: 75.

¹⁵³ Hutcheon definisce «parodic “trans-contextualization”» una delle due operazioni principali, insieme all’inversione ironica, di cui si serve la parodia (cfr. Hutcheon 1985: 8).

¹⁵⁴ Hutcheon 1985: 10.

paradosso generato dal processo di riconoscimento e al contempo di delegittimazione di quella stessa opera cui strettamente si lega la propria origine.

VII. FETICCIO E RISCrittURA: DALLA STANZA

DI MISS HAVISHAM A ESTELLA, *HER EXPECTATIONS*

VII.1 Introduzione a *Estella, her Expectations* di Sue Roe

La scelta di collocare la riscrittura di Sue Roe al termine di questo studio sorge dall'intento di leggere il *corpus* di riscritture in relazione a un graduale venir meno della persistenza letterale del testo di partenza e di metterne in evidenza la sua crescente *rarefazione* attraverso questi testi. Se, come le ultime due opere prese in esame hanno mostrato, l'atto di inclusione e di appropriazione di *Great Expectations* realizzato dai romanzi di Lloyd Jones e di Peter Carey illustravano come l'opera di partenza avesse assunto ormai una funzione emblematica e ideologica, di *auctoritas* da ridiscutere e con cui dialogare in un rapporto egualitario all'interno delle riscritture, vedremo in che modo l'opera di Roe radicalizzi questo processo.

Esponente del femminismo inglese degli anni Ottanta, non è un caso che Sue Roe¹ scelga il personaggio femminile che aveva costituito il motore delle speranze del protagonista dickensiano quale elemento focale della sua riscrittura. Come dichiarato sin dall'introduzione del volume *The Semi-Transparent Envelope*², fulcro di buona parte delle sue riflessioni è stato non solo il tentativo di comprendere cosa significhi scrivere – e soprattutto cosa significhi scrivere per una donna – ma in particolare,

¹ Riguardo alla sua produzione narrativa va detto che il suo unico romanzo è *Estella* hE e che ha pubblicato racconti e poemi in varie antologie. Un'attenzione particolare meritano inoltre gli scritti critici, come quelli su Virginia Woolf (è stata curatrice dell'edizione Penguin del 1992 del romanzo *Jacob's Room*, del volume *Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice* del 1990 e del Cambridge Companion (2000)) o quelli dedicati alla pittura impressionista (Id., *The Private Lives of the Impressionists*, London, Chatto & Windus, 2006) in quanto ambiti di ricerca che rivestono ampio ruolo nelle scelte narrative di questa riscrittura.

² Sue Roe – Susan Sellers – Nicole Ward Jouve – Michèle Roberts (eds.), *The Semi-Transparent Envelope. Women Writing – Feminism and Fiction*, London-NewYork, Marion Boyars, 1994. Si ricordi come il titolo di questo volume sia emblematico della costanza del modello di Virginia Woolf nella riflessione di Sue Roe sulla scrittura, dal momento che intende rifarsi alle parole riportate in epigrafe al saggio di Woolf, "Modern Fiction": «Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. While the character of the original nove fights to avoid suffocation, the new heroine vies for space».

quello di esplorare «the difficulties and complexities involved in developing a character who seems determinate to sabotage her relationship with her creator»³.

Sebbene queste parole, come spiegherà Roe poco oltre, si riferiscano in realtà al suo tentativo di narrare la storia di una duplice *diserzione* di uno dei suoi personaggi, Marianne⁴ – disertrice sia rispetto al romanzo di cui costituiva parte integrante sia verso il *medium* della narrazione – ci offrono al contempo anche una chiave di lettura per *Estella, her Expectations* in quanto romanzo volto a raccontare da una parte la storia della *diserzione* del personaggio vittoriano rispetto al suo romanzo d'origine e, dall'altra, la genesi di una narrazione alternativa, di quelle sfide affrontate nell'incontro tra universi diegetici differenti: al centro troviamo un personaggio che si libera dell'immagine che la narrazione canonica gli aveva conferito e, al contempo, vediamo in atto quello "scontro" con i limiti stessi del rapporto linguaggio-realtà affrontato dalla scrittrice⁵. «Fiction – come si legge nell'introduzione al saggio – can be likened to a magnet, attracting, drawing to the surface and shaping a wealth of impressions, questions, conviction»⁶, tutti concetti che anche *Estella, her Expectations* metterà in primo piano.

Strettamente interrelata al tentativo di illustrare il processo di liberazione di Estella, si presenta la riflessione su come questo processo di scrittura, e ogni atto di produzione artistica, abbiano luogo. Sin dalle prime pagine del romanzo Roe, attraverso un *collage* di codici tipicamente postmoderno e fortemente metatestuale, mostrerà il debito contratto con i più differenti *media* con cui la sua riflessione si è confrontata: i meccanismi cinematografici del montaggio e delle inquadrature costituiscono solo uno dei suoi modelli stilistici, insieme alla pittura, la musica, la

³ Roe *et al.* 1994: 12.

⁴ Cfr. Roe *et al.* 1994: 52-53: «The *desertions* I will describe here – first, of my character, Marianne, from the novel to which she is integral; then my own half-realized desertion from the medium of fiction – constitute one aspect of the mystery of that process».

⁵ Come affermerà lei stessa all'interno del saggio "Shelving the Self", nella medesima raccolta, questa lotta è quella cui la sua scrittura tenterà di dare forma: «I identified with him. Not with the models, with him: with the career of that struggle. The desire not just to make life, but to *show* it» (Ivi: 65).

⁶ Ivi: 13.

danza, la scultura, la fotografia. Dare forma, riprodurre il dinamismo vitale attraverso la scrittura costituisce uno degli intenti – e insieme uno degli oggetti di riflessione – che fa da sfondo a questo romanzo dove soprattutto la pittura post-impressionista e cubista svolgono un ruolo cruciale⁷.

Questo indugiare a lungo sulle principali questioni che stanno all'origine della genesi dell'opera è stato necessario al fine di introdurre alcuni degli aspetti principali caratterizzanti la riscrittura di Roe: suddivisa in undici parti a loro volta frazionate in molteplici episodi di breve estensione, questo romanzo si può considerare frutto di un *collage* di immagini, di un susseguirsi e sovrapporsi di impressioni, proiezioni, che solo attraverso una rete di connessioni semantiche risultano in parte decodificabili. L'intreccio si presenta piuttosto scarno sia negli eventi che nella costellazione agenziale coinvolta. Il racconto è tenuto da un narratore onnisciente che, penetrando gradualmente il personaggio di Estella e confondendosi con esso, «si erode fino a rimanere come pura e semplice voce (la terza) del verbo»⁸. La narrazione ruota intorno al personaggio di Estella, una giovane pittrice che ha terminato la scuola d'arte e, nell'attesa di trasferirsi a Parigi, dove lavorerà presso una galleria, risponde all'annuncio per una stanza presso una vecchia ballerina, che sin dalle prime pagine dell'opera esercita un peculiare fascino su di lei. Con il trasferimento nella sua casa, dove la donna tiene ancora le sue lezioni di ballo per bambini come Pip, Estella conosce una modella, Mercy, con cui condividerà alcuni dei momenti della sua breve parentesi presso questa casa, fino alla morte accidentale del figlio, che sancisce la fine di questa parentesi e a cui fa seguito il trasferimento a Parigi. L'accesso alla dimora corrisponde anche a un momento di rielaborazione di un rapporto – forse esistito,

⁷ Cfr. Roe *et al.* 1994: 54: «No images will rescue me, no metaphor will redeem me. I have images, I have metaphors, but they are static, jewels in a jewel box».

⁸ Nadia Fusini, "Introduzione", Virginia Woolf, *The Waves* [1931] trad. it. *Le onde*, Torino, Einaudi, 2002: VIII. Sempre in merito alle osservazioni di Fusini sull'utilizzo di questa narrazione in terza persona – che non è più quella del monologo interiore indiretto dove ad alternarsi sono una prima e una terza persona – anche nel caso di Roe, i quesiti aperti per il lettore rimangono: «chi parla? Chi pensa in questo romanzo? Da dove vengono le parole? In quale bocca stanno? E io sono fuori da chi pensa?» (cfr. Ivi: IX). Non è un caso, a questo proposito, che Roe abbia scelto di intitolare il proprio contributo in merito al rapporto scrittrice-personaggio proprio "Shelving the Self", anticipando la meta dell'annullamento, la sparizione del sé cui l'autrice mira nel rapportarsi alla scrittura.

forse solo desiderato – con uno zingaro: buona parte delle riflessioni e dei sogni a occhi aperti di questa nuova Estella sono infatti incentrati sulla ricerca di un appagamento sentimentale, dichiarazione che culminerà con la lettura di alcune righe dell'ipotesto dickensiano, in cui definitivamente l'opera di Roe afferma l'intento di rovesciare il ruolo che l'opera di partenza aveva conferito a questa figura femminile⁹. In questa rete di immagini senza soluzione di continuità di cui l'opera si serve, infine, anche la presenza di *Great Expectations* si manifesta solo in forma di minimi frammenti: in questo gioco di sovrapposizioni e di slittamenti temporali, la decontestualizzazione di figure come quella di Estella, Pip e della vecchia ballerina – solo a metà dell'opera associata a quella di Miss Havisham – trapiantate nel nuovo universo diegetico costituiscono il motore della dialettica tra vecchio e nuovo, tra memoria e rinnovamento indispensabile alla decodifica dell'opera.

VII.2 La relazione con l'ipotesto e le strategie di riscrittura

Si è già avuto modo nel secondo capitolo di introdurre a grandi linee la peculiare sottocategoria di trasposizioni che si è scelto di definire *divergente* ai fini di illustrare in che modo *Estella, her Expectations* presenti, dal punto di vista dei meccanismi di riscrittura, alcuni aspetti di continuità e discontinuità con le trasposizioni finora prese in esame. Si è accennato, inoltre, nel tentativo di trovare anche un'etichetta appropriata che chiarisse sin dal principio a che tipo di trasposizione si intendesse fare riferimento, alla posizione assunta da quest'opera da un punto di vista assiologico rispetto al prototesto dickensiano.

Poste queste premesse, al fine di illustrare le operazioni di riscrittura caratterizzanti questa relazione di *divergenza* con l'opera dickensiana, questa introduzione prenderà le mosse da quanto rilevato nell'esame delle riscritture

⁹ Il quesito che pone Roe nel saggio "Shelving the Self" è infatti «Why did Dickens make Estella so silent? What did he need to say about the relationship between displacement and coldness? We may speculate on this [...]» (Roe *et al.* 1997: 51).

analizzate sinora per illustrare in che modo *Estella, her Expectations* metta in atto una strategia ben differente da quelle precedentemente incontrate.

Come anche il titolo lascia intuire, la riscrittura di Roe mette in atto un processo di *transfocalizzazione* volto a ridelineare l'identità del personaggio di Estella. Se da una parte l'autrice *devocalizza* la narrazione rispetto all'ipotesto – scegliendo di impostare il racconto in terza persona su un narratore onnisciente – al contempo focalizza interamente la vicenda sul personaggio femminile, sulle sue sensazioni e sulle sue “speranze”. Escluse le battute iniziali in cui il narratore *inquadra* la villa da cui tutto avrà avvio – quella di una ballerina, controparte di Miss Havisham, il cui nome è emblematicamente cancellato dalla targhetta stessa del campanello¹⁰ – il resto della narrazione sarà incentrata su eventi, sogni e riflessioni della sola Estella, protagonista femminile che impera quasi interamente su una costellazione agenziale del tutto scarnificata rispetto al prototesto.

Come *Estella* di Alanna Knight, questo nuovo romanzo intende pertanto rivalorizzare il personaggio femminile rimasto silente nel corso della narrazione dickensiana, in quanto unica figura i cui pensieri e ambizioni risultassero interamente subordinati a quelli di altre due *auctoritates*: prima la madre adottiva, Miss Havisham, e poi il marito, Bentley Drummle. Tuttavia, pur partendo dal medesimo intento, sono numerosi gli ingredienti che questa riscrittura aggiunge rispetto al mondo complementare realizzato da Knight, volto a colmare passaggi lacunosi del testo di partenza.

La scelta stessa di ascrivere queste strategie di riscrittura alla tipologia delle trasposizioni permette anzitutto di mettere in evidenza i differenti meccanismi di “ricollocazione” spaziale e temporale attuate dall'opera e le implicazioni che sul piano intensionale questi spostamenti comportano.

Scritta negli anni Ottanta, con i suoi innumerevoli riferimenti all'arte e alla società inglese contemporanea, *Estella, her Expectations* mostra sin dappprincipio i suoi

¹⁰ Cfr. *Estella* hE: 7: «There is a brass plaque on her gate post, giving her name. It says, Miss, and another word, which is faded».

intenti di attualizzazione sebbene scelga di non offrire in altro modo, se non attraverso l'allusione, maggiori coordinate di carattere spazio-temporale. Rispetto a *Jack Maggs*, *Kipps* e *Mister Pip*, che sin dai primi capitoli aiutavano i lettori a definire i contorni cronologici e geografici del nuovo mondo che la riscrittura creava, il testo di Sue Roe, invece, ci permette solo per inferenza di cogliere che la narrazione è ambientata a Londra a fine Novecento¹¹. *Disorientamento spaziale e temporale*¹² fanno perciò da sfondo a questa narrazione. Non è un caso che i soli indizi di carattere cronologico di cui il lettore dispone dalle prime pagine riguardino la breve estensione della vicenda, di cui, sin dalla seconda pagina, ci viene detto che ha inizio in una calda estate inglese¹³ e che avrà termine in autunno, quando Estella salirà sul treno che la porterà a Parigi¹⁴.

Risulta chiaro come l'effetto principale che l'intersezione del processo di trasfocalizzazione e di attualizzazione produce sia anzitutto di *prossimizzazione* psicologica della nuova protagonista verso il pubblico contemporaneo: come già i personaggi di Estella e di Jack Maggs all'interno delle riscritture di Knight e Carey, si facevano portavoce di valori antitetici rispetto a quanto il profilo conferitogli dall'identità dickensiana suggeriva, ma soprattutto più prossimi al lettore dei nostri giorni cui si rivolgevano, così anche la nuova Estella di Roe rappresenta un modello di "eroina" contemporanea, frutto di un sistema ideologico ben distante da quello vittoriano che viene richiamato per antitesi attraverso il personaggio dickensiano.

¹¹ Il rimando alla capitale britannica è quasi del tutto assente se si escludono i brevi cenni alla National Gallery (cfr. Estella hE: 30), alla zona di Victoria (cfr. Estella hE: 31) e alla Royal Academy (cfr. Estella hE: 13). Non si trovano infatti nomi di strade o altri dati che permettano di dare una collocazione geografica agli eventi narrati, se non per esclusione, visto il continuo riferimento ai viaggi a Parigi e alla Francia intesi come momenti di allontanamento. Tra gli altri elementi che ci rimandano invece cronologicamente all'epoca contemporanea vi sono quelli al successo cinematografico di *Last Tango in Paris* (cfr. Ivi: 32), o alle foto della Principessa Michael of Kent sulle pagine di *Vogue* (cfr. Ivi: 36), o ancora al ballerino Diaghilev, con cui Miss Havisham a inizio secolo aveva ballato a Parigi (Ivi: 7).

¹² Cfr. Ceserani 1997: 175.

¹³ Cfr. Estella HE: 8: «Now it is summer time [...]».

¹⁴ Che partirà a Parigi è preannunciato poco dopo nella seconda pagina (cfr. Ivi: 8: «In autumn she will go to Paris and work in a gallery. It is all arranged») e confermato dalle parole finali: «Estella in walking along the platform. This is Paris, and the air is changed» (Ivi: 153).

Il processo di *transvalorizzazione* finalizzato a ridelineare il personaggio di Estella – insieme a quelli di Miss Havisham e, in minima misura, di Pip – è inoltre corroborato dalla presenza di altri *intertexti* volti a richiamare le intenzioni più profonde della riscrittura: le opere di Jean Rhys¹⁵ e Virginia Woolf. Nessuna delle due scrittrici costituisce tuttavia in verità un intertesto comparabile alla funzione svolta da *Great Expectations* sul piano della costruzione dello schema narrativo. Mentre Virginia Woolf rappresenta il modello stilistico su cui si fonda la narrazione, Jean Rhys è invece il riferimento più manifesto cui si ispira la costruzione del personaggio femminile¹⁶. Come vedremo in seguito, il processo di revisione sul piano intensionale risulta infatti fortemente debitore verso l'esempio elaborato dalla scrittrice di origine caraibica con la riscrittura di *Jane Eyre* narrata dal punto di vista del personaggio femminile lasciato al margine degli eventi e rimasto silente nel corso del prototesto cui si riferisce. Filo conduttore tra le due riscritture sarà infatti la possibilità per queste due figure femminili di operare il passaggio, attraverso la penna dell'autrice contemporanea, da personaggio fino a quel momento unicamente *parlato* a personaggio *parlante*, con tutte le implicazioni che questo mutamento comporta sul piano diegetico e non solo. A suggerirci questa lettura è la stessa Roe, che nel contributo "Shelving the Self" utilizza pertanto l'immagine metaforica del manichino ventriloquo – «*Ventriloquist's Dummy*»¹⁷ – per riferirsi alla relazione esistente tra personaggio e scrittore e alla possibilità di riconoscere al personaggio una voce propria.

Altro fattore indispensabile che al contempo accomuna e allontana questa riscrittura dalla pratica delle trasposizioni *tout court* è il trattamento riservato allo schema agenziale. Il primo tratto atipico riguardante la scelta dei personaggi, che

¹⁵ Jean Rhys (1890-1979) è stata un'autrice britannica di origini caraibiche. Esponente del modernismo inglese, è particolarmente nota per il romanzo *Wide Sargasso Sea*, riscrittura di *Jane Eyre* di Charlotte Brontë incentrata sul personaggio più silente dell'ipotesto, Bertha, la moglie rinchiusa nella mansarda di Rochester.

¹⁶ Un riferimento esplicito al parallelismo tra la sua eroina e quella di Rhys è a p. 24: «She thought she had knees like a Jean Rhys heroine».

¹⁷ Roe *et al.* 1997: 59.

impedisce, tra gli altri, la piena realizzazione di un mondo parallelo, è il mantenimento delle medesime denominazioni per Pip ed Estella, in quanto aspetto solitamente caratterizzante la realizzazione di mondi *complementari* al prototesto¹⁸. Mentre l'allusione al triangolo che nell'originale dickensiano aveva origine a Satis House potrebbe far pensare all'intento di realizzare un mondo parallelo, sarà invece la scelta di rievocare la sola villa della vecchia donna come luogo focale da cui tutto ha avvio a offrire conferma della volontà di mantenere "intatto" unicamente quel frammento dello schema di partenza. Tra i motivi che la connotano, non mancano i chiari rimandi alla villa dickensiana, per la fatiscenza e il senso di decadenza che ogni descrizione evoca: la polvere, elemento persistente che dalla casa si espande alle strade e all'intera città fino a divenire *leitmotiv* dell'intera opera, riconferma il ruolo di fulcro semantico giocato da Satis House per una piena decodifica di questa riscrittura; il vestito da sposa di Miss Havisham, solo raramente portato fuori dall'armadio in cui è chiuso coi suoi ragni e i suoi pizzetti ingialliti; gli specchi opachi, invecchiati dal tempo. A farsi parziale garante della continuità rispetto al prototesto sono gli avvenimenti inerenti alla villa della ballerina, in cui si ricrea l'unione tra Estella e Miss Havisham e successivamente, con l'arrivo di Pip come allievo di danza, il triangolo originario¹⁹.

A produrre la principale variazione rispetto allo schema dickensiano, decurtato e ridotto ai soli tre elementi del filone sentimentale, è inoltre sin dal principio la scelta di *transmotivare* il nuovo legame che si genera tra Estella e la controparte di Miss Havisham. Venuto meno quel rapporto madre-figlia, *creatore-creatura* che reggeva l'asse costituito dai due personaggi femminili, la riscrittura può ora

¹⁸ Da questo punto di vista l'opera di Roe sembra giocare con le questioni chiamate in causa dalla possibilità di un'identificazione dei personaggi nel loro passaggio attraverso mondi, dal momento che ella non si limita a creare soli parallelismi con il triangolo agenziale dickensiano ma riprende ben due nomi dei personaggi dickensiani e al terzo allude lasciandolo nell'anonimato.

¹⁹ Emblematico, anche ai fini di un'ulteriore spiegazione dell'impossibilità di creare un mondo parallelo a quello dickensiano, è il fatto che Pip nella riscrittura di Roe rimanga un bambino, un bambino che va a prendere lezioni di danza dalla ballerina, mentre Estella è ormai una donna. Questo elemento è il primo perciò a operare una *transmotivazione* del rinnovarsi di questo loro legame anche in questo nuovo mondo, in cui cessa di esistere la possibilità di una relazione sentimentale tra i due come il mantenimento del triangolo avrebbe potuto suggerire.

sostituire quella dipendenza originaria con un atto di libera scelta da parte della ragazza attirata come un magnete da questa donna e dalla sua abitazione. L'atto di volontà della ragazza, affascinata al primo sguardo dalla villa della ballerina, è l'elemento che sin da principio suggerisce non solo il mutamento dell'ancoraggio culturale e storico del nuovo mondo finzionale, ma soprattutto la differente macrostruttura modale che informa questo universo diegetico rispetto a quello dickensiano. Come si è già anticipato all'inizio di questo paragrafo, l'Estella dickensiana – sotto questo punto di vista, doppio della madrina che sceglie di adottarla – vive imprigionata in un mondo incentrato su restrizioni *deontiche* in cui le possibilità d'azione sono limitate da ragioni di conformità sociale che impongono alle due donne il raggiungimento della piena identità e affermazione sociale solo attraverso il matrimonio e la famiglia di provenienza. In contrasto con quell'idea di identità imposta dall'alto, dal pieno conformarsi alle convenzioni dell'epoca, che già nell'originale dickensiano avevano fatto asserire a Pip come lui ed Estella si stessero trasformando in marionette nelle mani di queste autorità, la nuova Estella si fa invece perno di un universo governato da sole restrizioni *aletiche*, dove gli unici valori riconosciuti sono quelli della possibilità, impossibilità o necessità delle azioni.

Ulteriore strumento di continuità rispetto all'ipotesto dickensiano, come il titolo vuole anticipare, è infine il tema di partenza, quello delle speranze, delle attese e dei desideri della protagonista. La riscrittura, tuttavia, non presenta più alcuna traccia dello schema narrativo dell'ascesa che, seppur con valenze differenti, abbiamo visto riprodotto nelle due trasposizioni di H. G. Wells e di Lloyd Jones: la ricerca di una realizzazione dei desideri e delle speranze del personaggio femminile portano con sé il rifiuto di ogni senso di progressione e di successione graduale. Anche lo schema narrativo, l'impalcatura su cui si reggeva l'ipotesto – che già a sua volta partiva dai desideri, dalle speranze del protagonista – viene ora scomposta in un affastellamento di sogni, proiezioni, sensazioni, che sottraggono qualsiasi centralità all'idea di un io che si afferma gradualmente, cui si sostituiscono necessariamente la contingenza, la fugacità dell'anelito e l'atemporalità della fissazione su un oggetto del desiderio.

VII.3 Sostituzione e mitopoiesi: la funzione del feticcio da *Great Expectations* alla riscrittura di Roe

Come già proposto al principio di questo itinerario tra i testi, è in termini di transizioni tematiche che esamineremo le relazioni semantiche che *Estella, her Expectations* instaura con l'opera dickensiana.

Lo spunto in merito a questa scelta è stato offerto dal recente lavoro di Massimo Fusillo intorno al tema dei feticci in letteratura e nelle altre arti²⁰. Se da una parte il debito contratto con il suo studio ha origine dal fatto che egli stesso mette in evidenza la centralità degli oggetti e del feticcio in particolar modo in *Great Expectations* come nella narrativa dickensiana tutta, al contempo è la sua analisi di questo tema attraverso le epoche ad aver consentito il reperimento di un ulteriore livello di lettura della relazione che *Estella, her Expectations* instaura con l'ipotesto. A partire dalle varie sfumature di significato e dalle numerose funzioni che nel lungo percorso dal medioevo fino alla produzione postmoderna egli attribuisce al feticismo, è stato infatti possibile rinvenire nuovi significati in quei frammenti dell'ipotesto lasciati integri all'interno di questa riscrittura, come intrappolati in una rete di immagini che proprio nella correlazione reciproca acquisiscono un nuovo senso.

A differenza di quanto avvenuto con l'analisi di *Magwitch* – in cui l'esame mirava a illustrare come a un'espansione dei temi della ricerca e del riconoscimento nel passaggio dal prototesto alla riscrittura si potesse assistere esclusivamente a un loro svuotamento e a una perdita della valenza che in *Great Expectations* essi rivestivano – con l'opera di Roe constateremo come al contrario non solo da quest'elemento già appartenente al protomondo dickensiano dipendano numerosi e più profondi strati del testo d'arrivo, ma soprattutto come sin dalle prime pagine se ne possa riconoscere la funzione metatestuale sia in quanto motore mitopoietico da cui l'atto di riscrittura ha avuto avvio, sia in quanto reificazione di quei processi di

²⁰ Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2011.

negazione e sostituzione che sono propri della relazione ipertestuale che analizzeremo.

Per chiarire meglio questi nessi, procederemo dalla definizione di feticcio cui ci rifaremo per illustrare come esso manifesti la sua stretta connessione con l'atto di scrittura e con quello della riscrittura in particolar modo. Passeremo in un secondo momento a illustrare in che modo il ruolo del feticcio risulti preponderante già all'interno dell'ipotesto dickensiano, per concludere, infine, con l'analisi del processo di risemantizzazione cui è stato sottoposto nell'opera di Roe.

VII.4 Il feticcio come dispositivo testuale

Non sarà certo possibile in questa sede ripercorrere il viaggio a ritroso verso i vari approcci con cui è stato affrontato il fenomeno del feticismo né quello attraverso le diverse epoche che hanno caricato questo tema di spessore antropologico, filosofico, simbolico, per il cui approfondimento si rimanda al saggio di Fusillo.

Tuttavia, può essere utile ricordare come il concetto di feticcio nell'interpretazione prima marxista e poi freudiana abbia costituito «una chiave per leggere lo straniero che è in noi»²¹ proprio in quanto strettamente legato alla ricerca di un «sostituto simbolico di una pienezza originaria perduta per sempre, il residuo di credenze arcaiche superate»²² che in entrambi i casi si traduce in un attaccamento verso la materia inanimata.

Esattamente come la sua origine etimologica suggerisce, l'idea di feticcio è sempre stata associata a concetti come quelli di «artificio, contraffazione, finzione»²³, che in parte richiamano la duplice valenza di cui il termine si è caricato nella storia, allacciandosi da una parte alla riflessione sulle pratiche creative e dall'altra a una riscoperta attenzione per la materia brutta tipicamente novecentesca²⁴.

²¹ Fusillo 2011: 8.

²² *Ibidem*.

²³ Fusillo 2011: 18.

²⁴ Si tratta cioè due elementi che, nella concezione freudiana del feticcio, Fusillo propone di ricondurre alla «polarità primaria fra una pulsione di vita e una pulsione di morte» (Id. 2011: 10).

Il nodo concettuale da cui si avvia la differenza tra il puro oggetto e il feticcio nell'analisi di Fusillo nasce dalle nuove valenze simboliche, emotive di cui si fa portatore l'elemento materiale nel feticismo dove i rapporti fra animato e inanimato, fra materiale e immaginario risultano sovvertiti e vediamo proiettati sugli oggetti stessi «un insieme fitto di attese, simboli e valori affettivi»²⁵. Pur rifiutando la lettura archeologica freudiana dell'origine del feticismo e il determinismo per cui alla base del fenomeno a livello psichico andrebbe collocata la sostituzione del fallo materno, Fusillo mette in evidenza un importante parallelismo tra scrittura letteraria e feticcio cui attraverso la lettura psicoanalitica si può pervenire e che presto ci conduce anche alla comprensione del legame tra feticcio e riscrittura²⁶: rispetto al nevrotico, infatti, che ha smarrito definitivamente l'oggetto originario, la Cosa, e si perde alla ricerca di sostituti sempre inadeguati e nella ripetizione fallimentare, i feticisti al contrario «tramite un sottile lavoro di decantazione, riescono a innalzare il proprio oggetto al rango sublime della Cosa»²⁷. Un importante spunto a questo riguardo deriva pertanto dalle modalità in cui a livello retorico opera il feticismo, mettendo in atto strategie di negazione e meccanismi di sostituzione della perdita originaria. Come ricorda Fusillo, riprendendo una delle fonti di Freud, Binet, «lo sguardo feticista si concentr[a] sempre su una frazione, un'emanazione, o anche su una qualità psichica e lo [fa] sfruttando una serie di tecniche, una sua retorica, potremmo dire noi oggi, soprattutto l'astrazione e la generalizzazione»²⁸. Per queste ragioni la funzione che il feticcio svolge all'interno dell'opera letteraria è anzitutto quella di «dispositivo testuale, legato alla valorizzazione del dettaglio e alla dimensione della visualità»²⁹ che rende necessario quel legame con le arti visive che, per l'appunto, un'opera come quella di Sue Roe mette in rilievo sin dalle prime pagine.

²⁵ Fusillo 2011: 22.

²⁶ Cfr. Fusillo 2011: 23.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi: 24.

²⁹ Fusillo 2011: 15.

Prima di prendere in esame nello specifico le modalità in cui si esprime la centralità del feticcio nella riscrittura in oggetto, può essere utile soffermarsi per un momento proprio sulle strategie in cui operano la negazione e la sostituzione cui la presenza del feticcio rimanda.

Come ricorda Slavoj Žižek³⁰, nell'età postmoderna si è compiuto un passo ulteriore rispetto alla concezione del feticismo marxista, quella che cioè vedeva le relazioni tra persone reificarsi nelle relazioni tra cose³¹: il paradosso che si sta compiendo è che ora è la materialità stessa del feticcio a dissiparsi e a rafforzare il proprio potere in misura direttamente proporzionale alla sua smaterializzazione³². Specularmente a quel tentativo di celare il processo stesso di produzione e caricare di significato unicamente l'oggetto finale – la merce, come constatava Marx – oggi è proprio il processo di produzione a farsi oggetto di attenzione e a fungere «da feticcio per la sua stessa presenza»³³. L'emergere del feticcio nella nostra epoca nasce pertanto, come ci ricorda il filosofo sloveno, dall'intersezione di due grandi assenze: da una parte l'assenza del soggetto stesso, decentrato, che ha scoperto di non poter vivere l'immediatezza del Tutto senza i filtri dell'interpretazione, dall'altra l'assenza di una totalità organica originaria, «che si sa non c'è mai stata e non si cerca più»³⁴.

Se si ripensa nell'insieme a quanto detto finora sui procedimenti che il feticcio chiama in causa – di sostituzione e sublimazione, di astrazione e generalizzazione – e a come nell'epoca postmoderna sia il procedimento stesso di produzione a essere oggetto di feticizzazione, non è difficile rinvenire lo stretto nesso tra feticismo, riscrittura e metatestualità cui abbiamo accennato a più riprese. Come vedremo, nell'uso che l'opera di Roe fa del testo dickensiano, ridotto a frammenti, a singoli

³⁰ Slavoj Žižek, nato nel 1949 è un filosofo e studioso di psicoanalisi. I suoi saggi comprendono anche contributi di teoria filmica e politica.

³¹ Cfr. Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* [1997], trad. it. *L'epidemia dell'immaginario*, Roma, Meltemi, 2004: 147.

³² Ivi: 150.

³³ Ivi: 149. Il riferimento alla feticizzazione del processo stesso di produzione è strettamente connesso ai procedimenti metatestuali di cui si è parlato nel capitolo precedente indispensabili anche alla piena comprensione dell'opera di Roe.

³⁴ Fusillo 2011: 28.

motivi, prelevati, astratti dal proprio contesto originario e *fissati*, fino a essere ridotti a *significante vuoto*³⁵, non è difficile ritrovare quel processo dell'interpretazione del testo che Barthes ha sapientemente elaborato attraverso l'idea di *simulacro*. Roe infatti mette in scena quel duplice meccanismo di "ritaglio" «volto a trovar[e] frammenti mobili»³⁶ nel testo di partenza, e di "coordinamento", con cui sottopone questi frammenti a nuove associazioni e nuove combinazioni al fine di conferirgli un senso inedito e sottoporre a uno sguardo straniato quei singoli elementi astratti dalla loro totalità di partenza³⁷.

È lo stesso Žižek a suggerirci questo parallelismo attraverso la sua spiegazione dell'origine della fissazione feticista, quel momento che lui chiama del «*troppo fiso!*»³⁸ rifacendosi alla scena traumatica descritta da Dante nel *Purgatorio*, quando i suoi occhi si fissano sullo sguardo di Beatrice, fino al congelamento di ogni altro senso che non sia la vista. Žižek si serve dell'episodio dantesco per illustrare anzitutto le modalità in cui il soggetto vive l'esperienza traumatica e la possibilità che egli ha di raggiungere realmente quel Tutto da cui ha avvio la creazione feticista. Ciò che egli rileva è come quel «passato represso non [...] [sia] mai conosciuto "in quanto tale", ma solo nel processo della sua trasformazione, dal momento che l'interpretazione stessa interviene sul proprio oggetto e lo cambia»³⁹. In questo modo il trauma corrisponde a quel «momento congelato di ripetizione, nel quale il corso evolutivo è immobilizzato e il passato e il presente coincidono completamente in modo cristallino»⁴⁰: si tratta appunto di quell'attimo che lui definisce «"dell'eccesso non

³⁵ Le due espressioni in corsivo si rifanno all'uso che ne fa Žižek 2004: 138.

³⁶ Barthes 1966: 247.

³⁷ E non sarebbe difficile, andando oltre in quest'interpretazione dei meccanismi di riscrittura che per mezzo della feticizzazione del testo di partenza si mettono in moto, ritrovare in questa frammentazione, sostituzione e tentativo di raggiungere la sublimità della Cosa originaria, quei fenomeni revisionistici, i tropi identificati dallo schema bloomiano, che per l'appunto collocava nella «fissazione», nell'attaccamento della *libido* a un'*imago* l'origine di quell'amore ambivalente che il poeta nuovo sente per il precursore (cfr. Id. 1988: 63). È lo stesso amore ambivalente, infatti, che anche nell'atto di riscrittura induce da una parte a frammentare, a sminuzzare, a distruggere quel Tutto originario e al contempo a conferirgli sublimità.

³⁸ Žižek 2004: 133.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

dialettico”, della “esagerazione”, quando “un particolare sta per il Tutto”»⁴¹ da cui ha origine la destabilizzazione dell’oggetto amato fino al «taglio violento dell’anamorfosi»⁴².

È proprio il passaggio che conduce alla tappa finale dell’anamorfosi a illustrarci un meccanismo che ha molto in comune con la creazione del simulacro cui abbiamo riferimento poc’anzi e con l’uso di un feticcio ormai *spettralizzato* che la riscrittura di Roe presenta:

Questo fissarsi sull’oggetto amato (o, più precisamente su qualche scena traumatica della *jouissance* dell’Altro) che lo congela, lo strappa al proprio contesto e così destabilizza, fa deragliare l’equilibrato corso delle cose, sta a significare il taglio violento dell’anamorfosi⁴³.

Se da una parte è l’eccessivo fissarsi sulla scena traumatica a conferire una visione distorta di quel Tutto originario, tuttavia, come ricorda Žižek è il trauma stesso a costituire il motore dinamico creativo:

questo paradosso della verità-nell’eccesso ci permette anche di gettare nuova luce sull’idea di interpretazione. [...] L’interpretazione è così concepita come un violento atto di sfiguramento del testo interpretato; paradossalmente questo sfiguramento si suppone divenga più affine alla “verità” del testo interpretato di quanto non sia la sua contestualizzazione storicista⁴⁴.

Si riconferma in questo modo la duplice assenza dalla cui intersezione ha origine il feticcio e da cui eravamo partiti: un Tutto organico assente – che solo attraverso l’eccesso, la fissazione ci si può avvicinare a cogliere, proprio a partire dal frammento, dal dettaglio, dalla parte che sta per il tutto – e il soggetto assente, decentrato nella sua stessa esperienza di quella scena traumatica che non può

⁴¹ Žižek 2004: 133.

⁴² Ivi: 134.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi: 139.

pienamente cogliere e in cui l'interpretazione deve farsi necessariamente mediatrice⁴⁵.

Da quanto detto sinora in merito alla relazione tra feticismo e creazione, si può cogliere come il tema del feticcio in letteratura, con la sua attenzione per il dettaglio, per il frammento, si leghi strettamente a quell'idea di straniamento che già Šklovskij aveva riconosciuto come funzione prima dell'opera poetica⁴⁶. In un caso come il nostro, in cui il frutto della creazione letteraria è la riscrittura, tuttavia, a farsi oggetto di questo sguardo straniato, a poter essere visto con occhi nuovi, sono proprio quei frammenti, quei motivi che l'opera di secondo grado ritaglia dall'ipotesto conferendogli valenze nuove e caricandoli di significati ulteriori nel nuovo tessuto in cui vengono integrati.

Non è un caso, a questo riguardo, che tra le forme d'espressione che il feticismo ha assunto nel corso del Novecento lo stesso Fusillo collochi proprio la tecnica del *collage* e del *bricolage* sia cubista che propria del montaggio che, come vedremo, costituiscono due importanti riferimenti per la riscrittura di Roe.

Non sarà difficile, infatti, riconoscere anche tra le pagine di questa riscrittura come l'atteggiamento feticista in cui si esplica la relazione con il testo di partenza investa in realtà anche l'intera ambientazione in cui la sua vicenda si colloca, la città: comune a buona parte della narrativa novecentesca, come ha evidenziato Fusillo, è infatti la scoperta di un nuovo sublime, di un meraviglioso metropolitano, quel "sex appeal dell'inorganico"⁴⁷ di cui portavoce prescelto è proprio il poeta che si

⁴⁵ Come già accennato nell'introduzione e come si vedrà meglio in seguito, questo decentramento del soggetto nel suo rapporto con il reale è uno dei concetti più insistiti nella narrazione di Roe.

⁴⁶ Cfr. Fusillo 2011: 16; cfr. Žižek 2004: 16: «Per resuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra, esiste ciò che noi chiamiamo arte. Il fine dell'arte è darci una sensazione della cosa, una sensazione che deve essere visione e non solo agnizione. Per ottenere questo risultato l'arte si serve di due artifici: lo straniamento delle cose e la complicazione della forma con la quale tende a rendere più difficile la percezione e prolungarne la durata. [...] Nell'arte la liberazione delle cose dall'automatismo viene ottenuta con mezzi diversi. [...] In Tolstoj l'artificio dello straniamento consiste nel non nominare per nome le cose ma nel descriverle come se le vedesse per la prima volta».

⁴⁷ Il concetto è stato elaborato da Walter Benjamin in merito al carattere feticistico della merce (cfr. Id. *Schriften* [1955], trad. it. *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995: 89-130; 145-160).

abbandona a quel «bombardamento percettivo multiplo» che l'esperienza della metropoli nella sua «poliedricità contraddittoria»⁴⁸ implica.

Quest'ultima considerazione ci permette di ribadire come per una piena comprensione del ruolo del feticcio nell'opera di Roe, non sarebbe sufficiente limitarsi alla ripresa del feticcio dickensiano – l'abito di Miss Havisham – che la riscrittura instaura con l'ipotesto. Se da una parte il concetto di smaterializzazione del feticcio costituirà un punto di partenza anche per la piena comprensione di buona parte dei motivi su cui si incentra la narrazione dell'autrice inglese, al contempo dimostreremo come l'atteggiamento feticista sia all'origine dell'intera rappresentazione del reale nella riscrittura fino a trasformarsi in un piacere perverso per la degradazione, in percorso mentale della protagonista i cui desideri e affetti si proiettano sugli oggetti fino al superamento della convenzionale barriera tra animato e inanimato, organico e inorganico. Un atteggiamento che, seppur con effetti opposti, costituiva già il fulcro della narrazione dickensiana.

VII.5 La stanza di Miss Havisham

È lo stesso Fusillo a mettere in evidenza come nella stagione del grande romanzo realista spicchi per una particolare attenzione verso il rapporto tra la vita privata del protagonista e gli oggetti proprio *Great Expectations* di Dickens.

Si è già rimarcato a differenti riprese nel corso dei precedenti capitoli come una certa componente regressiva informi l'intera esperienza di Pip sino a determinare l'immobilità anzitutto sociale, ma non solo, di questo protagonista. Lo stesso schema narrativo messo in evidenza nel primo capitolo ci suggerisce la predestinazione allo scacco di quelle grandi speranze che conducono Pip alla disillusione finale: il suo rapporto con autorità ambigue la cui reale funzione risulta difficilmente decifrabile fino alla terza parte del romanzo, è uno dei fattori che, come sappiamo, determinano ai livelli più profondi l'impossibilità dell'agognata ascesa per il protagonista.

⁴⁸ Fusillo 2011: 26.

Si è potuto constatare come questa componente regressiva e quella condizione di immobilità che nel finale il lettore può vedere affermarsi, risulti in realtà costantemente tematizzata a partire dalle ambientazioni cui si lega l'esperienza del protagonista sin dalle prime pagine: la nebbia e le paludi in apertura al romanzo, fungono per prime da metafora della condizione esistenziale di Pip⁴⁹. Come ci suggerisce Letissier⁵⁰, il legame esistente tra la sorte che attende l'orfano dickensiano e la funzione delle paludi risulta particolarmente significativo:

Ainsi le signifiant *marais* (marshes; meshes) est poétique dans la mesure où il ne renvoie pas transitivement à un référent unique: un espace géographique. Allégoriquement, ce paysage de néant [...] paraît ironiser sur le succès éphémères. Les eaux des marais font et défont, dans un sempiternel mouvement de rotation, déposant des alluvions fertiles, pour ensuite inonder ces terres limoneuses et reprendre la manne qu'elles y avaient déposée⁵¹.

Le paludi costituiscono però solo il primo degli elementi attraverso cui la narrazione dickensiana ci trasmette questa pervasività dell'immobilità nelle ambientazioni di *Great Expectations*. Ben più emblematici sono infatti gli altri due luoghi, questa volta artificiali e separati dal mondo, in cui più di tutti si reificano la regressione verso il passato e l'immobilità del presente, ovverosia la stanza di Miss Havisham e il castello medievale di Wemmick.

Ciò che in questa sede può essere interessante osservare più da vicino, in vista della rifunzionalizzazione del tema del feticcio cui assisteremo nella riscrittura di Roe, sono le differenti funzioni che la stanza di Miss Havisham ricopre sull'intera vicenda e sulla sorte dei personaggi in particolar modo. Se da una parte la stanza della donna rappresenta uno dei tanti segnali di regressione e fissazione sul passato volti ad anticipare l'esito negativo delle grandi speranze di Pip, in realtà sono ben

⁴⁹ Il riferimento esplicito al parallelismo tra la funzione della nebbia con cui si apre e si chiude il romanzo è già presente nelle parole di Pip quando al capitolo LVII, tornato da Joe e Biddy, afferma: «[...] my expectations had all dissolved, like our own marsh mists before the sun [...]» (GE: 427).

⁵⁰ Letissier 2002: 385.

⁵¹ Ivi: 386.

altre le connotazioni che la stanza della donna assume in relazione alla storia di Estella⁵².

Procedendo per gradi, osserviamo come il meccanismo feticista di ripetizione e sostituzione si reifichi anzitutto nel motivo ricorrente degli orologi bloccati, punto di partenza del congelamento del tempo e di *fissazione* al momento della scena traumatica, ovverosia l'abbandono prima delle nozze. Davanti a una sorte che le nega ogni possibilità di futuro, di una nuova vita e le lascia la vergogna del tradimento e dell'abbandono, la donna arriva a negare l'esistenza del tempo e della vita stessa, da cui ha origine la degradazione sua e di tutto ciò che la circonda verso la condizione puramente materiale e inorganica.

Prima di procedere in questa direzione, è tuttavia necessario ricordare – in relazione al peso che questa causa prima assumerà nella revisione di Roe – come quella sottrazione di ogni futuro che l'abbandono il giorno delle nozze implica non si giustifichi in termini esclusivamente metaforici, ma anzitutto nel sostrato sociale in cui la vicenda di Miss Havisham affonda le proprie radici. Le convenzioni vittoriane impongono che l'identità sociale della figlia di un ricco gentiluomo possa essere legittimata solo attraverso l'unione con un uomo del suo livello. La delegittimazione sul piano sociale di Miss Havisham interessa così un duplice aspetto, poiché non solo sul piano individuale le nega l'approdo allo stadio della vita adulta, quella matrimoniale, ma su quello sociale il fallimento del progetto porta con sé la vergogna dell'unione con un criminale la cui macchia indelebile è sancita dalla complicità offerta dal fratello della donna. Le radici del trauma pertanto vanno cercate a un livello più profondo di quanto il momento di fissazione di quelle lancette possa comunicarci, va ricercato sul piano deontico della storia, nelle esigenze anzitutto di conformità sociale, a partire dalle quali, come vedremo, l'opera di Roe mira a riscrivere la funzione di quella stanza.

⁵² Per le ragioni appena esposte in questa sede ci limiteremo a prendere in esame le funzioni della stanza-feticcio di Miss Havisham in quanto ripresa nella riscrittura in oggetto.

Si è già introdotto come la negazione della vita e del futuro che Miss Havisham non possiede più si traduca perciò in un regresso verso l'inorganico, verso l'immateriale di tutto ciò che con la sua sala entra in contatto. Questa prima constatazione ci è suggerita dalle parole di Fusillo che osserva:

se in genere la proiezione feticista tende a rendere animato l'inanimato, qui invece accade il contrario: è la passione per gli oggetti che contamina il personaggio umano e lo assimila *tout court* a un cadavere. [...] In questo caso la componente terapeutica dell'oggetto-feticcio è abbastanza ridotta, mentre domina un'associazione con la morte abbastanza frequente a proposito degli oggetti non (più) funzionali⁵³.

Per una maggiore chiarezza di questi e dei prossimi riferimenti, e per la piena comprensione dell'utilizzo dei motivi di cui la stessa Roe si servirà, ritorniamo sulla prima descrizione offerta da Pip all'ingresso nella stanza:

No glimpse of daylight was to be seen in it. It was a dressing-room as I supposed from the furniture, though much of it was of form and uses then quite unknown to me. But prominent in it was a draped table with a gilded looking-glass, and that I made out at first sight to be a fine lady's dressing-table. [...]

She was dressed in rich materials – satins, and lace, and silks – all of white. Her shoes were white. And she had a long white veil dependent from her hair, and she had bridal flowers in her hair, but her hair was white. Some bright jewels sparkled on her neck and on her hands, and some other jewels lay sparkling on the table. [...] I saw that everything within my view which ought to be white, had been white long ago, and had lost its lustre, and was faded and yellow. I saw that the bride within the bridal dress had withered like the dress, and like the flowers, and had no brightness left but the brightness of her sunken eyes⁵⁴. (GE: 70-71)

La descrizione del momento d'ingresso nella stanza assume un certo rilievo ai fini della riflessione intorno al tema del feticcio non solo in quanto introduzione di quei motivi che l'esame della riscrittura porterà alla luce, ma soprattutto per illustrare in che modo anche nell'originale dickensiano feticismo e creazione si mostrino strettamente interrelati e di quali strumenti si serva Miss Havisham nel produrre le sue *creature*. Se questo brano risulta paradigmatico per mostrare come il

⁵³ Fusillo 2011: 54.

⁵⁴ GE: 70-71.

feticismo della stanza di Miss Havisham si faccia portatore più che di un effetto terapeutico di una contaminazione dell'umano e della sua assimilazione all'inorganico – ben rispecchiato da quel bianco che il corpo stesso della donna ha acquisito in parallelo con l'ingiallirsi dell'abito – sappiamo come questo effetto trovi conferma nel momento in cui la contaminazione investe una nuova figura: quella di Estella⁵⁵.

Tuttavia, prima di osservare la nuova funzione che la stanza dei feticci assume in relazione alla ragazza, va messo in evidenza come i primi indizi del regresso di Miss Havisham allo stato di pura materia inorganica si trovino sin dalle parole rivolte a Pip al suo arrivo, che ben presto acquisiranno nuovo significato davanti all'esito del rapporto tra il ragazzino e la figlia adottiva:

“What do I touch?”

“Your heart.”

“Broken!”

She uttered the word with an eager look, and with strong emphasis, and with a weird smile that had a kind of boast in it⁵⁶.

L'orgoglio con cui la donna pronuncia questa parola è destinato a rafforzarsi in funzione di quel legame che nella sua stanza sta contribuendo a creare tra Pip ed Estella, e trova la sua ragion d'essere nella negazione di ogni umanità che quel trauma ha procurato: lo spezzarsi del cuore si rivela essere al contempo causa prima del trauma e strumento del suo superamento attraverso la regressione a uno stato non più umano per la donna.

L'estendersi di questa contaminazione dall'inorganicità della stanza-feticcio verso l'umano e la stretta relazione esistente tra feticcio e creazione trova giustificazione se si accoglie la lettura della stanza di Miss Havisham proposta da Alessandro Monti⁵⁷. La tematica della duplicazione che ampio spazio avrà nella

⁵⁵ La polvere, gli specchi, i gioielli, i tessuti presenti in questa prima descrizione della stanza dei feticci vanno tenuti presenti in vista dei motivi che si presenteranno all'interno dell'opera di Roe.

⁵⁶ Ivi: 72.

⁵⁷ Monti 1991: XX-XXXIV.

riscrittura di Sue Roe, acquisisce sin dalle pagine dickensiane un forte rilievo in riferimento ai personaggi di Miss Havisham e di Estella:

le stanze in cui vive segregata la donna possono essere viste come laboratorio, [...] luogo pre-avveniristico della manipolazione biologica. Pip (e prima di lui Estella) divengono oggetto di esperimento; nel caso del ragazzo, la condizione animalesca dei primi capitoli si evolve in quella di cavia. Estella viene invece resa creatura aliena, ormai sottratta alle normali pulsioni emotive e affettive che permettono d'investire la libido come civiltà, percorso in progresso della cultura umana. In lei il senso della vita è separato da quello del piacere. La ragazza è una mutante implicita, una creatura non della nostra dimensione evolutiva morale (e non a caso paragonata, sin dal nome, alle stelle e alla loro luce, senza calore e distante)⁵⁸.

Pip è oggetto di questi esperimenti prima di Estella. Lo constatiamo con chiarezza se proseguiamo poco oltre nella lettura di quel dialogo con Miss Havisham poc' anzi riportato. Le intenzioni della donna sono chiare sin dalle prime battute:

"I am tired," said Miss Havisham. "I want a diversion, and I have done with men and women. Play." [...]

"I sometimes have sick fancies," she went on, "and I have a sick fancy that I want to see some play. There, there!" with an impatient movement of the fingers of her right hand; "play, play, play!" (GE: 72)

Nell'affrontare il tema del feticcio e del regresso dall'umano all'inumano che la donna e le altre figure che entrano nella sua stanza esperiscono, può risultare particolarmente ambigua quella prima affermazione della donna ("ne ho abbastanza di uomini e di donne") ambiguità amplificata dall'ordine a seguire, quando Miss Havisham gli impone di giocare, di realizzare quella sua estemporanea fantasia. Lo fa pertanto con un impaziente movimento delle dita della mano destra, dettaglio che Dickens non manca dal mettere in evidenza e che vedremo ben presto acquisire nuove connotazioni in relazione ad alcune emblematiche parole pronunciate successivamente da Estella, riguardo alla regressione allo stato di marionette nella mani della donna che lei e Pip vanno pian piano subendo. Come si è detto, infatti,

⁵⁸ Ivi: XXV-XXVI.

Pip non è solo in questa involuzione e non è il solo oggetto delle sperimentazioni della donna. Sin dalla scelta del nome della ragazza, da quel rimando alla distanza e all'assenza di calore che la stella suggerisce, non è difficile ritrovare un primo segnale dell'analogia che unisce questa figura a quella della madrina. Richiamo confermato, con l'approssimarsi del finale del libro, dalla frase di Estella in cui riecheggiano le parole di Miss Havisham nel primo dialogo con Pip:

"You must know," said Estella, "condescending to me as a brilliant and beautiful woman might, "that I have no heart – if that has anything to do with my memory" [...] "Oh I have no heart to be stabbed in or shot in, I have no doubt," said Estella, "and of course, if it ceased to beat I should cease to be. But you know what I mean. I have no softness there, no – sympathy – sentiment – nonsense"⁵⁹. (GE: 226-227)

Il percorso regressivo che anche Estella ha compiuto verso l'inorganicità, contaminata e inglobata da quell'*underworld* che è la stanza di Miss Havisham, è sancito dalle parole rivolte a Pip durante uno dei loro incontri londinesi, in cui scopriamo la gravidanza di quel dettaglio evidenziato da Dickens nel movimento delle mani di Miss Havisham⁶⁰:

"Now," said Estella, gliding away the instant I touched her cheek, "you are to take care that I have some tea, and you are to take me to Richmond."

Her reverting to this tone as if our association were forced upon us and we were mere puppets, gave me pain; but everything in our intercourse did give me pain. (GE: 253)

Quello delle marionette, uno dei frammenti ricorrenti all'intero di *Estella, her Expectations*, già all'interno del testo dickensiano assume importanti connotazioni

⁵⁹ Le parole di Estella costituiscono tuttavia solo il primo passaggio verso una piena assimilazione tra la sua figura e quella di Miss Havisham che avverrà verso il finale della narrazione: «"You stock and stone!" exclaimed Miss Havisham. "You cold, cold heart!" "What?" said Estella, preserving her attitude of indifference as she leaned against the great chimney-piece and only moving her eyes; "do you reproach me for being cold? You?" [...] "You should know," said Estella. "I am what you have made me. Take all the praise, take all the blame; take all the success, take all the failure; in short, take me» (GE: 284).

⁶⁰ Si ricordi come il motivo delle mani, in relazione al tema della manipolazione, sia uno dei più presenti in GE soprattutto nella caratterizzazione del rappresentante della legge che è Jaggers (cfr. Chiara Magni, "Mani che parlano. Isotopie gestuali in *Great Expectations*", Marroni 2006: 195-212).

non solo perché testimonianza di quel reificarsi dell'umano nel laboratorio di Miss Havisham, e non solo in quanto conferma del peso della manipolazione all'interno della narrazione di *Great Expectations*, ma ancor di più in quanto prova della disumanizzazione delle autorità che determinano l'ordine deontico di questa narrazione.

I risultati cui si spingono le sperimentazioni di Miss Havisham ci offrono un'importante chiave di lettura sugli esiti ai quali perverrà il feticismo anche nell'opera di Roe. La duplicazione che dal laboratorio di Miss Havisham ha luogo, la trasformazione di Estella in una sorta di clone della sua disumanità, porterà anzitutto al duplicarsi della scena traumatica stessa. Dopo la replica dell'episodio del tradimento e dell'abbandono per Miss Havisham – questa volta esperita attraverso Estella – e dopo la definitiva dissoluzione degli effetti *sostitutivi* del suo laboratorio, anche l'incantesimo della stanza e il ruolo stesso di Miss Havisham non hanno più ragion d'essere. L'incendio, la distruzione di quell'ambiente artificiale che la donna ha creato come negazione della vita stessa è il solo esito possibile e solo dopo il venir meno dell'incantesimo si potrà verificare per Miss Havisham un pieno ritorno alla realtà e una presa di coscienza di ciò che ha fatto, come la richiesta di perdono finale ben comunica.

Un ultimo aspetto di rilievo, in merito alla stretta relazione che feticcio e mitopoiesi riveste già all'interno dell'ipotesto dickensiano, è dato dal fatto che lo stesso ingresso presso la villa di Miss Havisham al capitolo VIII costituisce un secondo *incipit* della vicenda di Pip, l'inizio di quella "trama ufficiale" da cui ha inizio la tessitura delle speranze e delle illusioni del ragazzo che divengono motore del suo percorso di ascesa. La funzione che sin dalla narrazione originale la stanza-feticcio di Miss Havisham riveste, è perciò anche in questo metatestuale, in quanto luogo della genesi del *plot* di *Great Expectations* il cui dissolvimento, non a caso, viene a coincidere con il momento di *dénouement* finale dell'opera, in cui le stesse trame dell'intreccio iniziano a sciogliersi.

VII.6 L'abito da sposa: rifunzionalizzazione e spettralizzazione del feticcio

Abbiamo accennato sin dall'introduzione come solo nell'arte e nella narrativa del Novecento l'attrazione verso la materialità degli oggetti giunga a una piena espressione e come «con il suo radicalismo quest'elemento divent[i] il perno di un nuovo tipo di feticismo»⁶¹.

Rispetto a quanto osservato nell'opera dickensiana – eccezionale per il peso metaforico della rappresentazione feticista di alcuni spazi artificiali – durante il secolo scorso il feticcio si è fatto sempre più strumento allegorico volto a mettere in crisi paradigmi di realtà e logiche dominanti. Il peso che l'oggetto assume nella riflessione gnoseologica, come evidenzia Fusillo⁶², è ben illustrato da buona parte della produzione modernista e primonovecentesca in generale, in cui il feticcio assume una funzione conoscitiva volta a indagare e riflettere «sui limiti del percepire e del sapere»⁶³.

Se nel corso dell'Ottocento con l'estetismo si era arrivati alla rappresentazione di un feticismo che si faceva puro percorso mentale, in cui emozioni e sensazioni del soggetto si proiettavano sul mondo inanimato, il salto che si compie nel secolo successivo è dato dal modo in cui il nesso esistente tra oggetto-feticcio e memoria diviene parte del sistema narrativo stesso⁶⁴: non solo le funzioni mitopoietica e metaletteraria del feticcio assumono un rilievo di primo piano, ma gli oggetti stessi divengono interlocutori privilegiati di questa riflessione sul rapporto emotivo e percettivo del soggetto con la realtà circostante.

Alla luce di quanto introdotto nel capitolo precedente, è possibile desumere come ancora differente sia invece la valenza attribuita dall'epoca postmoderna all'oggetto-feticcio. Si è già più volte rimarcato come la nuova concezione della tradizione e della memoria comportino l'elaborazione di una nuova dialettica tra i

⁶¹ Fusillo 2011: 141.

⁶² Cfr. Fusillo 2011: 88.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Cfr. Fusillo 2011: 56.

concetti di originale e copia e in generale un rinnovato rapportarsi al passato, ora spesso «accumulato in maniera disorganica e schiacciato su un presente onnivoro»⁶⁵.

Questo preambolo iniziale è stato necessario per portare alla luce – seppur in forma molto schematica – non solo alcuni dei mutamenti che si sono verificati nel secolo intercorso tra l’opera dickensiana e quella di Sue Roe in merito alle funzioni assunte dal feticcio nella rappresentazione letteraria, ma anche per evidenziare i due differenti poli in mezzo a cui si colloca la riscrittura in oggetto: realizzata negli anni in cui il dibattito sul postmodernismo toccava il culmine e giungevano agli estremi le sperimentazioni formali in ambito artistico, l’opera di Roe sceglie sin dalle prime pagine di rivelare il forte influsso del paradigma estetico modernista tanto nello stile quanto in alcune delle funzioni attribuite ai suoi elementi-feticcio⁶⁶, e al contempo la vicinanza a tematiche e soluzioni proprie dell’epoca in cui si inserisce. In pieno spirito postmoderno si inserisce la scelta stessa ritagliare e rifunzionalizzazione il feticcio presente in un’opera canonica come *Great Expectations*, che proprio per questo gesto di astrazione e di ricontestualizzazione assumerà un nuovo significato: da questo punto di vista non solo il feticcio nell’opera di Roe risponde pienamente alla

⁶⁵ Fusillo 2011: 180.

⁶⁶ Si potrebbe dire – parafrasando la frase con cui Ceserani ha definito Calvino (cfr. Id. 1997: 174: «Diciamo in modo schematico [...] che egli è moderno nella scrittura e postmoderno nei temi e nei procedimenti utilizzati») – che Sue Roe è modernista nello stile e postmoderna nei temi. Sin dalle prime pagine è evidente il forte influsso stilistico – e non solo – di Virginia Woolf di cui Roe, come si è detto, è stata una delle maggiori studiose inglesi. Per citare solo un esempio, su cui poi torneremo, del modo in cui l’influenza della Woolf si presenti ben oltre la cifra stilistica, la scelta di fare della protagonista della riscrittura, Estella, una pittrice e di porre al centro dell’opera le sue riflessioni sul rapporto tra percezione e rappresentazione, crea un filo diretto con *To the Lighthouse* in cui la stessa Woolf ha scelto come propria controparte la protagonista pittrice Lily Briscoe. Sarebbe indubbiamente interessante approfondire le modalità in cui l’opera di Roe “riscrive” al contempo, seppur meno dichiaratamente, anche il suo secondo intertesto. Tuttavia, per dimostrare come quest’opera rifletta pienamente quel gusto postmoderno per la «rievocazione ripetuta e nostalgica di alcune plaghe e immagini cariche di memoria letteraria» (Ceserani 1997: 202), va messo in rilievo il modo in cui l’opera si serve continuamente di citazioni e frammenti di opere altrui, come ci conferma anche l’altro motivo ricorrente del “tarnished mirror”, in quanto proveniente dalle riflessioni di Hawthorne in merito al rapporto autore-scrittura. L’immagine metaforica dello specchio opaco era stata infatti adottata proprio in riferimento al blocco vissuto durante la stesura di *The Scarlet Letter* quando, una sorta di patina, che restituiva un riflesso sbiadito dei colori di quelle figure che lui avrebbe voluto realizzare, si era sovrapposta alla sua memoria, alla sua creatività (cfr. Deanna Fernie, *Hawthorne, Sculpture, and the Question of American Art*, Farnham, Ashgate, 2011: 115).

funzione estetica ed epistemologica postmodernista, ma ancora una volta sul piano metatestuale si fa testimonianza di quella feticizzazione della produzione di cui si è parlato dappprincipio in riferimento alla nostra epoca.

Questa analisi prenderà avvio dall'illustrare in che modo l'influsso di un secondo modello come quello di Virginia Woolf si espliciti nella scelta dello stile di Roe e soprattutto il peso che esso ricopre nella riflessione intorno al rapporto tra l'io della protagonista e l'inanimato, la sua attenzione verso la materialità, riprendendo alcuni aspetti caratteristici della rappresentazione modernista in merito. Vedremo inoltre in che modo la centralità del feticcio dickensiano si manifesti all'interno della riscrittura di Roe, la nuova forma e il significato assunto nel corso di questa transizione sia in relazione al prototesto sia in quanto dispositivo testuale della riscrittura stessa.

VII.7 L'influsso modernista

«Già dal suo straordinario *incipit*, tutto giocato sull'uso impressionistico e cinematografico del punto di vista, si coglie che il nucleo tematico sarà il rapporto fra animato e inanimato [...]»⁶⁷. Con queste parole Massimo Fusillo introduce l'opera che a suo avviso «condensa nella maniera più efficace e affascinante la poetica modernista dell'oggetto, e il nuovo modello di feticismo che ne risulta»⁶⁸: *Solid Objects* di Virginia Woolf. È con le medesime parole che sceglierei a mia volta di presentare l'*incipit* della narrazione di Roe che sin dalle prime righe rende manifesta la centralità rivestita dal rapporto tra animato e inanimato, come ci comunica l'attenzione per alcuni dettagli su cui si focalizza l'attenzione della voce narrante:

In a city, on a road lined with dusty trees, there is one house painted a faded blue-grey. On the window ledge, two feet. Feet that have known foreign streets and dancing. Bare floorboards and satin. Silk and the stage. Now sunning themselves in the city. As a backdrop to the feet, a tall, a sun-bleached, an aquiline woman. This woman had seen Paris, and theatre dressing rooms. She

⁶⁷ Fusillo 2011: 146.

⁶⁸ Ivi: 145.

has been there, where Diaghilev redesigned the lines and textures of the body, and made it dynamic. [...] There is a brass plaque on her gate post, giving her name. It says, Miss, and another word, which is faded. (Estella HE: 7)⁶⁹

Prima di passare alla valenza che questi elementi assumono in una lettura intertestuale dell'opera, possiamo subito osservare anche nella narrazione di Roe l'uso cinematografico del punto di vista, che sembra quasi realizzare sulla carta, con il rapido elenco iniziale, una panoramica che dalla città giunge fino a una strada e restringe il campo fino all'abitazione da cui tutto avrà inizio⁷⁰. Da qui, l'inquadratura si sofferma poi su due dettagli: i piedi sulla finestra e la targhetta nella cassetta della posta. Saranno proprio i piedi e le scarpette con la punta rossa a divenire ben presto per sineddoche l'elemento di riconoscimento della ballerina ormai vecchia che abita la villa in oggetto alla descrizione. La targhetta all'ingresso dell'abitazione che, non a caso, è in parte sbiadita e ha lasciato leggibile solo l'appellativo "Miss", ha invece l'effetto di richiamare sin dalle righe incipitarie il gioco di negazione e sostituzione e la dialettica tra memoria e oblio, su cui si fonda l'intera riscrittura: da questo momento in poi il vero nome della donna verrà obliato, come già la cancellazione nella targhetta suggeriva, e il solo appellativo ricorrente sarà infatti "the dancer" che, giunti al momento culminante di reificazione dell'intertesto dickensiano in oggetto tangibile, in libro da sfogliare all'interno dell'universo diegetico della riscrittura, dichiarerà manifestamente la propria derivazione genetica:

⁶⁹ Si noti, in parallelo con la descrizione della stanza di Miss Havisham riportata nella sezione precedente, come alcuni motivi che si faranno ricorrenti di questa narrazione, costituiscano un chiaro richiamo sia alluso sia per antitesi: il riferimento alla seta e soprattutto a quei colori pallidi, opacizzati, erano già presenti nella stanza-feticcio da cui la riscrittura ha origine, mentre quell'attenzione per le scarpe dalla punta rossa, *leitmotiv* della riscrittura, rappresentano un elemento di rovesciamento non solo rispetto alla scarpa mai calzata di Miss Havisham, ma soprattutto verso quel bianco onnipervasivo, che dalle vesti da sposa si era esteso all'intera persona della donna.

⁷⁰ La centralità conferita alle tecniche cinematografiche ci è confermata poche pagine dopo quando la voce narrante riporta una nuova descrizione in cui più esplicitamente è dichiarato il debito verso il codice filmico: «The one who had special words for the little girls and who caressed Estella into existence. There is a filtered light. Or an over-exposure. Slow motion. A blurred perspective. When the shot of the French countryside settles and resolves, when you see the still, just before the final credits; when the music stops, the picture is out of focus. Impressionism in close up» (Estella HE: 20).

She turns the pages of the dancer's library book, which she has left on the piano, and reads a passage. 'Love is blind devotion,' sings Estella, being Miss Havisham, 'unquestioning self-humiliation, utter submission, trust and belief against yourself and against the whole world, giving up your whole heart and soul'. This is what Estella wanted. To feel such things. If only someone had let her; been there to see. And, recognized the signs. And there in the shadows, Pip wide-eyed, looks silently on. A real audience, there in the background, a sudden unexpected observer. [...] The little silent observer sees the wedding dress and notices a tear in it, where Estella's heart is and gazes on the dust and on the woman, and smells a fustiness, a mustiness given off by the dress, and, turning, trots back away the corridor, identifying incorrectly the strange figure of a woman he has seen, transfixed for a second, watching, so silently. The dancer, so changed. Miss Havisham, so vividly present. Puzzled, he runs away again without being sure how the dancer, seated, waiting, there in the dust of another time, is suddenly so transformed. Almost as if she were young again. (Estella hE: 85-86)

Sarà solo a metà della narrazione che il lettore potrà vedere pienamente disvelato quel gioco di sdoppiamenti ambigui cui l'entrata in scena della ballerina senza nome dà origine: siamo giunti, infatti, alla quinta parte della riscrittura quando la voce narrante mette in evidenza questo parallelismo, già alluso due capitoli prima con la scoperta dell'abito da sposa ingiallito.

Se ci si sofferma sul legame esistente tra l'opera di Roe e la poetica modernista dell'oggetto, è necessario mettere in evidenza il modo in cui già dalle prime pagine inizia a trasparire un modello di narrazione fortemente sinestetico attraverso cui l'autrice conferisce centralità alle percezioni della protagonista, siano esse tattili, visive o sonore.

Un esempio è offerto da alcuni motivi come quelli dalla radio, del piano e della musica in generale volti a costituire uno sfondo costante nella realizzazione delle ambientazioni dell'opera⁷¹. A detenere un'indiscussa centralità risulta tuttavia il senso della vista, come dimostra la rivisitazione del *cogito* cartesiano posto in

⁷¹ Non solo la reiterata presenza della danza che presuppone il sottofondo musicale ce ne offre conferma ma anche gli episodi in cui a suonare sono le stesse protagoniste (cfr. Estella hE: 15: «Estella plays jazz. She turns on the radio and jazz is playing. It splinters in the night, and cracks the shadows. And downstairs in the half-light of the dim kitchen the dancer sucks crimson juices to the strains of a single saxophone while Estella lies down to sleep»; cfr. Ivi: 57: «Pip is seated with his back to Estella, at the piano. The gramophone plays strident Stravinsky»).

apertura all'intera narrazione, quasi a farsi manifesto della poetica feticista adottata: «Yet a world in which you are seen. Therefore, you exist»⁷². È lo sguardo a determinare l'appartenenza di Estella a un *underworld* cui solitamente non viene rivolta l'attenzione, stabilendo da subito la stretta relazione esistente, come ha osservato Fusillo, tra la letteratura sugli oggetti-feticcio e un sapere antigerarchico «che privilegia contaminazione, eterogeneità, casualità, e che si incontra spesso con la teoria femminista del dettaglio»⁷³:

Running up dusty roads to the train station Estella scuffs the leaves and trails her hand along the black basement railings of the houses. This is her road, now, and she claims it. She watches the people, walking in her road. The corner shop has its lights on: the bright hearth of the street. Faded women move up on the hill carrying enormous bags of shopping. They had no choice. They feed their families, therefore they exist. It is right, to stand in the corner shop in a red dress and old shoes with stiletto heels at eleven in the morning, here. Here is the legitimate underworld. A world the functioning world never glimpses (it doesn't get out until five o'clock). (Estella hE: 13)

Non è difficile leggere in questa peculiare attenzione della voce narrante per quell'*underworld* metropolitano – popolato da madri sole, prostitute e da tutte quelle figure appartenenti a un *nonfunctional world* a cui solitamente non si rivolge lo sguardo – uno stretto parallelismo, sul piano metatestuale, con quell'attenzione che l'opera rivolgerà a due personaggi, quelli di Estella e Miss Havisham, la cui genesi ha luogo in un antro infernale dell'ipotesto.

Un altro degli aspetti che conferma inoltre un'attenzione feticista per i dettagli è dato dal ricorrente soffermarsi della voce narrante sui tessuti delle vesti con i loro colori, insieme a quello per i materiali solidi con le loro superfici, in un vero e proprio scorrere di immagini che, come si è già detto, risulta accostabile più alle tecniche del montaggio cinematografico che alla ricerca di una struttura narrativa convenzionale.

⁷² Estella hE: 13.

⁷³ Fusillo 2011: 12. In merito alle parole di Fusillo e a quanto abbiamo osservato sin dall'introduzione riguardo al legame tra la riscrittura di Roe e la riflessione femminista, va anticipato come indubbiamente si tratti di uno degli aspetti preponderanti di questa narrazione ma che qui lasceremo tuttavia sullo sfondo per soffermarci su alcune questioni relative alla funzione del feticcio nella relazione intertestuale tra Estella hE e GE.

È sufficiente andare poco oltre nella lettura dell'*incipit* per trovare una descrizione più completa della ballerina, in cui si denota, come già quell'indugiare sui suoi piedi aveva suggerito, una maggiore attenzione per gli accessori appartenenti alla sua figura che ai suoi tratti fisionomici: «She wears a sari. Silver and slender. Her grey hair is loose down her back. Kohl designs her eyes. Heavy brass and silver bangles adorn her long, slender arms. Jewellery from the East. The walking stick taps the ground»⁷⁴. Solo i capelli, come tipicamente accade nella fissazione feticista, sembrano essere l'elemento cui viene conferito un certo rilievo e il cui colore sembra irradiare altri dettagli della dimora: «And the hair. The dancer's hair. The hair is loose and long; it reaches right to the base of the strong spine- and it's more completely grey than long hair on a living woman surely could ever be. A Victorian doll's hair»⁷⁵.

Il ruolo focale dei colori e dello sguardo è presto spiegato e corroborato da un insieme di riflessioni che gettano le basi per una maggiore comprensione dello stile adottato nell'intera narrazione: gli interrogativi sul rapporto soggetto-realtà, sulla relazione tra percezione del reale e la sua rappresentazione sono ampiamente tematizzati attraverso i pensieri del personaggio centrale, Estella, e dalla sua pratica della pittura. Sin dall'inizio la fascinazione della protagonista per il mondo inanimato, per l'antifunzionale coinvolge anzitutto il piano gnoseologico e si rivolge al rapporto esistente tra l'io, il mondo e il *medium* adottato per la sua rappresentazione⁷⁶. È l'uso dei colori e l'insieme di rimandi al piano metaletterario che il loro utilizzo evoca, a offrirci probabilmente la più interessante chiave di lettura dello stile adottato dall'autrice. Non è un caso che le considerazioni di Estella al loro impiego abbia inizio proprio a partire dalla descrizione di esseri inanimati per estendersi alla rappresentazione dell'animato, creando un nesso indissolubile per tutto il corso del romanzo tra i due soggetti delle sue tele:

⁷⁴ Estella hE: 7.

⁷⁵ Ivi: 14-15.

⁷⁶ A questo proposito va tenuto presente che in un'opera come quella di Roe, che gioca continuamente su sdoppiamenti a vari livelli fino a conferire preponderanza al piano metatestuale, lo slittamento dalla riflessione sul codice della pittura a quello della scrittura risulta costante.

Estella sits at the long table, which seems to be made of floorboards, in the long, light room, and paints a crimson flower, to use up the end of some crimson paint ad to complete a long day spent fitting small mathematical details onto canvas. The point of her flowers is to use colour to make them seem to be moving, by colouring them all unreal. So she paints a blue and crimson sunflower which seems to bursting out of itself. The effect is achieved by the colour. [...] Such experiments, Estella likes making with her paint. She paints women too, and she makes the same experiments. They pose in the pale milky pink and white of soft skin, and she paints them: all auburn and scarlet and magenta⁷⁷. (Estella hE: 8)

Il legame esistente in questo rapporto tra animato e inanimato, e la loro rappresentazione attraverso l'arte – sia essa la pittura o la scrittura letteraria – è perciò spiegata dal significato che l'uso dei colori assume per Estella: dare vita a ciò che per sua stessa natura è inorganico come la rappresentazione sulla tela, renderla dinamica, far sembrare che si muova. L'intento di conferire vitalità a ciò che non ne possiede per mezzo del colore, mostra in seguito lo stretto legame con la scrittura, quando Estella, dietro richiesta della ballerina, cerca di scrivere un romanzo in cui possa descrivere ciò che sente:

But writing it's impossible. Says Estella. I'm going to be a painter. Writing's far too complicated. You can only tell stories, that's the problem, if you want anyone read it. Oh, I don't think anybody read it, says the dancer, back to her usual abstractedness, she never showed it to anybody. I often wonder what happened to it. I would want to say how I felt, says Estella. I wouldn't be able to keep the story moving. I'd want to write a still life. (Estella hE: 93)

⁷⁷ La scelta della pittura ci rimanda a uno dei primi ambiti da cui anche la filosofia ha avviato la riflessione intorno al rapporto tra percezioni del soggetto e il reale dal momento che, come ci ricorda Fusillo, si tratta di un'«arte capace di farci ancorare alle cose stesse, scoprire la pluralità del senso insita negli oggetti quotidiani, e soprattutto cogliere l'invisibile sotto la scorza del visibile» (Id. 2011: 17). Ritornando alla valenza metatestuale delle relazioni tra pittura e scrittura nell'opera di Roe, si ricordi come le operazioni della pittura investano tuttavia non solo l'asse spaziale, quanto quello temporale dal momento che «eternizzano una ricca serie di oggetti puramente quotidiani» (*Ibidem*), niente di diverso da ciò che i personaggi di questa riscrittura dichiareranno di voler fare trasformando in feticcio da museo un abito da sposa ormai ingiallito. Non solo, ma come si vedrà meglio in seguito, è la possibilità di cogliere piccoli frammenti di quell'*underworld* metropolitano o schegge di letture passate ed eternizzarli, è l'intento che permette di rivedere il passo appena citato in tutta la sua valenza metanarrativa.

Il desiderio di ottenere dalla scrittura il medesimo effetto che il colore può conferire alle rappresentazioni sulla tela, ci riconduce alla fonte più prossima di queste riflessioni cui la stessa Roe ha dedicato alcuni scritti critici: Virginia Woolf⁷⁸. In riferimento alle annotazioni che l'autrice modernista aveva riportato tra i suoi appunti nella fase di sperimentazioni che hanno preceduto "Kew Gardens"⁷⁹, opera in cui per la prima volta aveva cercato di tradurre sulla carta la lezione post-impressionista, anche Sue Roe dimostra qui una sensibilità tutto modernista nel rimarcare il coinvolgimento del piano gnoseologico che il fascino verso l'inanimato implica:

the paradox of post-impressionism was its recognition that subjectivism found expression in surface – this is the principle Lily Briscoe is working on as she paints Mrs Ramsey's portrait in *To the Lighthouse*. The post-impressionists explored the notion that it was the function of art not to imitate but to find equivalents [...]⁸⁰.

La conferma giunge se leggiamo in funzione metatestuale la riflessione di Estella sulla differenza tra pittura e scrittura sopra riportata, da cui è possibile osservare come l'opera di Roe faccia tesoro della lezione di Woolf nel tentativo di conferire all'uso della parola lo stesso dinamismo delle pennellate sulla tela. La riscrittura, con i suoi colori accesi e la centralità attribuita alla luce, può infatti trovare una chiave di lettura nelle parole che Nadia Fusini ha destinato a *The Waves* di

⁷⁸ Cfr. Sue Roe, "The Impact of Post-Impressionism", *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* [2000], Eds. Sue Roe – Susan Sellers, Cambridge, Cambridge UP, 2003: 164-190.

⁷⁹ È uno dei racconti confluiti poi in *Jakob's Room* (cfr. Roe 2003: 169). Riguardo a queste sperimentazioni che mirano in particolare la resa della luce, Roe osserva: «the difference between the painter's brush and the writer's, moreover, is that the writer may, as we travel through the linear compulsion of the sentence, give us nowhere else to look. She seems to have known this and wittily to have taken advantage of it. In this story we may witness the evolution of a technique which was to forcibly and comprehensively alter her view of what was possible, in terms of rendering the organic world in written forms» (Ivi: 169-170).

⁸⁰ Roe 2003: 168. Le parole riportate da Roe in questo passo sono tratte da *Vision and Design* di Woolf.

Virginia Woolf, opera culminante della sperimentazione che con “Kew Gardens” aveva avuto inizio⁸¹:

che cosa sta fermo? Si chiede Virginia Woolf nel romanzo che dedica al movimento perpetuo per eccellenza, quello dell’onda. Le cose stanno, o ricadono nello spazio e sembra che stiano, invece vanno? Magari impercettibilmente, se prendiamo un albero, una casa, ma anche loro non sono forse presi nell’onda della luce, ad esempio? [...] Non siamo tutti dentro un medesimo passaggio? L’onda che Virginia Woolf insegue nel romanzo per descriverla nel suo moto, fino a specchiarvi il movimento stesso della sua propria scrittura, si rifrange su sponde ed elementi differenti; batte sulla roccia della lingua, che la scrittrice rende fluida, avvolgente, poetica. Si rompe contro sensazioni difficili da trasportare dal loro accadere interiore all’esteriorità della frase compiuta. Si spezza contro l’incoerente ammasso in deriva di detriti di pensieri che giungono da troppo lontano perché si placino in ordinate architetture linguistiche. Eppure la scrittrice non può non volere la forma, e la cerca e la raggiunge secondo una cadenza che è ritmica⁸².

Anche la prosa di Roe, come dichiaratamente afferma nel parallelo tra pittura e scrittura, cerca di riprodurre quel moto che è quello della vita, della luce, di un reale che rientra nella nostra percezione e che non può sottostare a schemi predefiniti, a cui corrisponde quello scardinamento dell’architettura rigida della frase che vede il modello più prossimo e più manifesto in Virginia Woolf e che anche qui si manifesta nel rifiuto di un uso convenzionale della punteggiatura e della sintassi, i più espliciti tentativi di realizzare attraverso la scrittura la fluidità del pennello sulla tela⁸³. Come nell’opera di Woolf anche in *Estella, her Expectations* la riflessione sul rapporto tra io e mondo, l’importanza dei confini tra soggetto e realtà, sono portati in primo piano insieme alle difficoltà di tradurre attraverso i *media* a disposizione la loro percezione, l’esperienza stessa di quei confini:

⁸¹ Come vedremo in seguito, le tonalità di colore ricorrenti nell’opera di Roe e il rimando alla luce, uniti al costante riferimento a una visione impressionista del reale, coronano l’insieme di nessi esistenti con l’opera in cui la tecnica narrativa di Virginia Woolf era giunta alle sue estreme conseguenze: *The Waves*.

⁸² Nadia Fusini 2002: VI.

⁸³ Cfr. Estella hE: 93: «But writing’s impossible. Says Estella. I’m going to be a painter. Writing’s far too complicated. You can only tell stories, that’s the problem, if you want any-one to read it. [...] I would want to say how I felt, says Estella. I wouldn’t be able to keep the story moving, I’d want to write a still life».

In a way, the problem is that you *can't* have something to say, because the writing changes it. She knows this, because of what happened to the painting of Mercy. And you can't stand back, to see if it's working out, like you can when you're painting. There's no sort of edge, between it and you. Painting and dancing are best, says Estella. [...] In painting or dancing you start with an idea and you use paint or the body to express it. But in writing, you start with an idea that's in language, and you have to use language to express it in. So you can't get the feel of the edges between what you want to say and the tools you have to say it with. That's the basic problem. [...] You can't get *between* writing and what you're writing. Says Estella. (Estella hE: 94)

A complicare gli interrogativi di carattere gnoseologico nell'opera di Roe sono sdoppiamenti e giochi di specchi che contribuiscono alla resa di un reale labirintico e caleidoscopico, tema tipico del dibattito postmoderno, in cui alla riflessione sulla possibilità di resa, di rappresentabilità della percezione degli elementi che compongono il reale, si accosta l'interrogativo sul loro statuto ontologico:

This is a real public bar from the Nineties, all glittering with bottles and mirrors, and it makes a Renoir painting of the hallway. There are Victorian dolls on the chairs, and tassels and feathers and tapestries reflected in mirrors which are around you. Where do the mirrors begin? Where does the room end? Which is here in the room and which is in the mirror? Which is Estella's reflection; which is Estella? In the room you don't know where you are. The delineations are ambiguous. And so you, Estella, are muffled, and closeted, and protected, in this room, spread with glossy magazines [...] (Estella hE: 34)

È proprio nei parallelismi tra le arti che le interferenze tra il polo modernista e postmoderno trovano costante tematizzazione, come le parole in apertura al passo appena citato rivelano, riportando l'analogia con i quadri di Renoir in primo piano nella percezione dell'ambientazione del bar in cui bottiglie e specchi sono percepiti attraverso il filtro di una rappresentazione impressionista⁸⁴.

⁸⁴ Lo slittamento tra i due piani è portato alle estreme conseguenze qualche pagina dopo dove – in ossequio al gusto postmoderno per il romanzo-saggio – Roe riporta una disamina intorno al mutamento avvenuto negli ultimi decenni in relazione alla rappresentazione della forma e del soggetto, fino a dichiarare manifestamente quello smantellamento di ogni soglia e dei confini che l'età contemporanea sta sperimentando: «But you *knew* who you were, says Mercy, because you noticed the changes happening. What changes are there now? How do you situate yourself in time? Punk. Says Estella. That's a denial of change, says Mercy, in an old voice. I liked it in the Sixties, when you knew what shape you were supposed to be. You liked it in the Sixties, when you knew what shape you were

Non è un caso a questo riguardo la scelta in copertina di *La Espera* di Picasso (1909) che in buona parte condensa molti degli elementi di cui l'intera narrazione si farà portatrice, a partire dal colore ricorrente – le sfumature di rosso – fino all'importanza di quei confini tra la figura della donna e lo sfondo, realizzati con una tecnica molto vicina a quella di Van Gogh che si serve da una parte di una demarcazione netta del soggetto attraverso spessi contorni neri e, dall'altra, giunge gradualmente alla sua fusione con l'ambiente circostante attraverso l'eliminazione dei confini e la commistione dei colori reciproci che annullano così ogni senso di profondità tra i due elementi. Le brevi pennellate, assimilabili quasi alla tecnica puntinistica, conferiscono dinamismo allo sfondo circostante rispetto all'immobilità della donna richiamando le fugaci impressioni di cui l'opera si comporrà con la sua frammentarietà, in opposizione a un soggetto che non muta, che appare immobile, sospeso. Il tema stesso che dà il titolo al dipinto, l'attesa, anticipa pertanto quel senso di sospensione che sarà proprio dell'opera, non a caso circoscritta a una breve parentesi della protagonista prima della partenza a Parigi, a un momento perciò di transizione paragonabile a quello della prostituta picassiana in attesa del cliente successivo. Non va trascurato, infine, come l'attenzione di Picasso per quell'*underworld* femminile che egli ha ritratto in varie forme rendendole soggetto prediletto delle sue opere più sperimentali, si faccia ulteriore parallelismo tra la scelta di questa copertina e la narrazione della scrittrice.

Alla luce di quanto osservato in merito alla presenza dei due poli di tensione nella riscrittura di Roe, un ultimo interrogativo, rimasto sullo sfondo sin dal principio di queste riflessioni, rimane in buona parte aperto: quale significato assume – potremmo infatti chiederci – rifarsi a un paradigma estetico così distante come quello modernista in pieno postmodernismo, soprattutto in un'opera che alle questioni e alle tematiche centrali del dibattito conferisce un ruolo focale? La domanda è ben lungi dal trovare risposte univoche, anche perché, le innumerevoli

supposed to be. You liked it because you were in your prime, says Estella. Mercy smiles. There's no future in old designs, says Estella» (Estella hE: 37-38).

sfaccettature assunte dal modernismo non consentono di parlare di un paradigma estetico *tout court* ma ci costringono a richiamare il modello evocato tra le righe con forza, quale è quello di Virginia Woolf, musa dell'intera riflessione femminista britannica su cui si impernia questa riscrittura.

Se una delle risposte all'interrogativo potrebbe essere data dall'intento di Roe di evocare le radici da cui si è avviata la riflessione sull'universo femminile centrale nella sua narrazione, al contempo, se ci si sofferma sul solo piano stilistico, nuove ipotesi interpretative emergono in merito alla scelta di questi due poli di riferimento e alla centralità conferitagli nella scrittura in oggetto⁸⁵. L'effetto che questa scelta procura risulta quello di un forte straniamento che molto ha in comune con le operazioni che sul piano tematico la riscrittura sta mettendo in atto. Si è già detto come con quell'attenzione tipicamente feticista per i dettagli, per i singoli oggetti, i colori, le superfici, volta a valorizzare i minimi frammenti, enfatizzarli, l'utilizzo del feticcio permetta sul piano tematico di caricare ogni singolo oggetto di emotività riportando in primo piano la funzione straniante dello scrittore, che guarda ogni cosa come fosse la prima volta.

Si può pertanto ipotizzare che l'intento di straniamento che sul piano dei contenuti sta avendo luogo – coinvolgendo tra gli elementi sottoposti allo sguardo feticista gli stessi frammenti dell'ipotesto dickensiano – trovi, attraverso la presenza del modello modernista, la sua controparte sul piano stilistico. Il fine di guardare con sguardo straniato quei residui di *Great Expectations* che la memoria ha lasciato intatti e da cui deve avviarsi l'azione revisionista verso il suo predecessore, sembra concretizzarsi perciò non solo sul piano tematico attraverso una narrazione feticista

⁸⁵ Non si dimentichi come, tra i vari aspetti, questa costante allusione a Woolf, corrobora quella percezione caleidoscopica della scrittura di Roe dove diviene anche per questo impossibile definire dei confini netti tra ciò che appartiene alla storia di questa nuova Estella e i debiti contratti con le diverse fonti costantemente evocate.

ma anche, sul piano stilistico, attraverso l'inserimento di un intertesto deviante rispetto al paradigma estetico dominante⁸⁶.

VII.8 La defunzionalizzazione del feticcio dickensiano

Abbiamo fin qui fatto più volte riferimento al modo in cui la riscrittura di Roe conferisca centralità alla stanza dei feticci di Miss Havisham e al modo in cui in esso sia possibile rinvenire la reale fonte mitopoietica dell'intera riscrittura. Tuttavia, proprio gli elementi messi in luce sino a questo momento in merito alla complessità della prosa di quest'opera ci impediscono di formulare interpretazioni compiute o definitive dei molteplici significati che la presenza di questo feticcio assume. Per tali ragioni, intento dell'analisi a seguire, sarà quello di rilevare le modalità in cui agisce questo dispositivo testuale al fine di metterne in evidenza il processo di spettralizzazione, come esso divenga fulcro di una feticizzazione della produzione di cui nell'introduzione al tema si è accennato e i nuovi significati conferiti all'elemento dickensiano nel corso di questa transizione.

È necessario anzitutto specificare come nelle prime parti dell'opera le sole possibilità che il lettore possiede di identificare i parallelismi evocati dal paratesto e dalla presenza del personaggio di Estella, siano date dalla fitta rete di allusioni volte a mettere in evidenza alcune intersezioni con l'ipotesto dickensiano. In particolare è l'accesso di Estella alla villa della vecchia ballerina a portare con sé il maggior numero di riferimenti a quel *topos* della discesa agli Inferi che da subito permettono

⁸⁶ L'ipotesi di una connessione tra la scelta di un modello stilistico ormai superato – come quello modernista all'interno di un'opera postmoderna – e la funzione straniante dello sguardo feticista, è sorta dalla lettura del capitolo "Dissidenza" del volume di Lawrence Venuti sulla traduzione, in cui il punto di partenza per quella che lui definisce una «traduzione estraniante» (Id., *The Translator's Invisibility: A History of Translation* [1995], trad. it. *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999: 201) è l'utilizzo di Tarchetti del genere fantastico e «di testi stranieri per mettere in discussione l'egemonia del discorso realistico nel romanzo italiano» (Ivi: 203). Traslando dall'ambito delle traduzioni a quello più specifico delle riscritture questo concetto, potremmo servirci di questa etichetta per definire Estella hE una riscrittura doppiamente estraniante in quanto volta a negare attraverso il paradigma estetico modernista il realismo che informava l'opera di partenza e, al contempo, innestare tra le forme di sperimentalismo postmoderno un modello forte e riconoscibile che finisce col risultare determinante per l'intera cifra stilistica dell'opera.

di rinvenire sia un chiaro rimando al mondo di Satis House sia, sul piano metanarrativo, all'ingresso in una realtà alternativa, in un universo altro: sono gli appellativi da lei adottati a più riprese – «underworld»⁸⁷, «a painted world»⁸⁸ – a permettere al lettore dickensiano di cogliere al contempo la valenza intertestuale e metatestuale di cui queste espressioni si caricano. È alla luce della stretta relazione esistente tra scrittura e pittura in questa narrazione che è possibile leggere le connessioni tra l'accesso all'abitazione e a un mondo alternativo in termini anzitutto metatestuali come queste parole ci suggeriscono:

Estella walks past the blue-grey house and thinks that soon she will be an artist. But that first, she will enter a world unstreaked by paint. She will go out herself, into it, and be painted. She will be there; she will join in. Enter the designs of the world, explore between the lines of it, saturate herself in its colours. Inhabit the painted world. (Estella hE: 8)

L'artificiosità del mondo racchiuso in questa abitazione troverà infatti conferma poche pagine dopo, quando Estella, dopo aver risposto all'annuncio della donna e in procinto di trasferirsi presso la sua casa, affermerà: «And now, in the dancer's house, Estella can be a painted woman»⁸⁹.

La collocazione incipitaria di questo parallelo tra l'artificialità del nuovo mondo, l'abitazione della ballerina e le rappresentazioni sulle tele, ne corrobora la valenza metanarrativa dal momento che l'apertura della riscrittura sorta dalla volontà dichiarata sin dal paratesto di riscrivere le "speranze di Estella", coincide con la genesi di un nuovo universo finzionale, alternativo rispetto a quello dickensiano, per cui le due arti – pittura e scrittura – si fanno da subito codici equivalenti all'interno di questa narrazione.

È dunque il piano paratestuale, inizialmente, in assenza di una denominazione esplicita della ballerina, a legittimare quei nessi che in chiave allusiva l'opera crea tra

⁸⁷ Estella hE: 13.

⁸⁸ Ivi: 8.

⁸⁹ Ivi: 11. L'importanza di questa insistenza da parte della voce narrante in relazione al tema del feticcio che andremo ad affrontare, è data dal rilievo che i concetti di artificiosità, contraffazione e finzione assumono sin dall'etimologia stessa del termine feticcio (cfr. Fusillo 2011: 18).

l'accesso all'abitazione della vecchia donna e lo spazio artificiale che era la casa di Miss Havisham. La conferma più esplicita di questo legame per il lettore arriverà solo a partire dalla terza parte del romanzo, quando Estella tornata presso l'abitazione della vecchia donna, la trova in salone con un abito da sposa tra le mani:

There is a gin and tonic on the piano and bits of old lace trail the floor. The more Estella looks, the more there is of this lace. It's all tucked under the dancer's chair, as though it shouldn't be exposed to the light. Estella fingers a piece of it: it's all joined together. It's an old, a very old lace dress, in advanced stages of decay. The piece Estella is holding disintegrates. The dancer is sewing it with pieces of thin, black thread. My eyes are too old to see white, she says. And so, the yellowing lace has small spiders into it. This was my wedding dress, says the dancer. It's very derelict now, though. I get out from time to time, and try to put the bits back together, to stop it falling to pieces completely. I think if I preserve it, someone might like to put it in a museum, one day. [...] Of course, says the dancer, I was never married. She gets enormous pleasure from this revelation, Estella can see. She smiles a wide, wrinkly and twinkly smile. Oh no, she says, I was never married. I only wore it for the fittings. Estella leans forward, gently to ask a silent question. Oh I changed my mind, says the dancer. Changed my mind the day before. My mother was furious. The local poor children had a feast that day. We had to call it all off, and someone had to eat the food. We couldn't just leave it to rot, could we. Estella thinks they could have. It would have made the right setting – in an old, dark and somber room. Spread out on the table. And the dancer could have presided, in that dress. Then they could have put the entire scene in the museum. (Estella HE: 45-46)

Se da una parte è evidente ancora una volta il significato che a livello metanarrativo assume l'immagine della ballerina che con il filo nero tenta di cucire i frammenti del pizzo ormai ingiallito che si staccano dal suo abito – in rimando a quanto l'opera di Roe stessa sta realizzando con le schegge dell'ipotesto dickensiano di cui si serve – altrettanto chiaro è anche il peso dell'osservazione in merito agli occhi della donna ormai vecchi per sopportare il bianco originario di quel vestito: come si è già evidenziato, nella descrizione della stanza di Miss Havisham il bianco era anzitutto l'elemento che si era impadronito di ogni dettaglio della sala, dalla polvere degli oggetti sino al ritratto della donna stessa⁹⁰. La dichiarazione di

⁹⁰ Cfr. Fusillo 2011: 53-54: «Il narratore ci anticipa subito la sospensione del tempo che caratterizza questo ambiente claustrofobico, sottolineando il ritorno ossessivo del bianco attraverso

un'impossibilità per gli occhi della ballerina di sopportare il colore di partenza si fa in questo modo emblematica di un rifiuto non solo della rappresentazione dell'abito così come nell'ipotesto si presentava, ma dell'intero contesto di cui quell'abito per sineddoche si fa portatore in quanto punto di partenza determinante per l'ambientazione mortuaria dickensiana. La tavola imbandita, banchetto per ragni e insetti cui l'autore vittoriano aveva reso avvezzi i suoi lettori, come questo passo ci illustra non può più esistere, così come anche l'immagine della donna abbandonata col suo abito indosso la mattina delle nozze. La ballerina afferma di aver semplicemente cambiato idea, forse nell'intento di contrapporsi a quel modello femminile rappresentato dalla madre furiosa per la sua decisione: «My mother. Replies the dancer. My mother was an artist. [...] She was at the Royal Academy, but she gave it up to have children»⁹¹. È perciò nell'antitesi esistente tra l'esperienza materna e la scelta di indipendenza della ballerina che è possibile reperire la portata anzitutto simbolica di quel vestito⁹²: in quanto emblema di un'acquisita libertà di scelta, di negazione dei conformismi sociali e della possibilità di autodeterminazione per la ballerina, l'abito assume nella riscrittura di Roe una valenza antitetica rispetto

una descrizione d'autore, esplicitamente lontana dalla percezione più lenta del protagonista. [...] Se in generale la proiezione feticistica tende a rendere animato l'inanimato, qui invece accade il contrario: è la passione per gli oggetti che contamina il personaggio umano e lo assimila *tout court* a un cadavere».

⁹¹ Estella hE: 13.

⁹² L'introduzione della figura della madre attraverso questo breve riferimento che la ballerina fa nella prime pagine, ci consente di rilevare come il peso dello sguardo feticista in quest'opera sia riconfermato dalla mescolanza di codici artistici che non solo creano un parallelo con la scrittura letteraria, ma continuamente rimandano a un moltiplicarsi delle forme di rappresentazione del reale, alla creazione di doppi artificiali e riportano in primo piano la questione della percezione, producendo una narrazione fortemente sinestetica. Le quattro figure femminili cui si accenna nell'opera – oltre Estella e la ballerina, sua madre e Mercy, di cui si hanno solo poche e sfuggenti informazioni – sono legate dal filo conduttore di tre arti visive: la pittura, la danza e la fotografia. La vicinanza della danza a pittura e fotografia si giustifica dalle parole della stessa voce narrante, che rileva la metamorfosi della ballerina in scultura durante la sua danza (cfr. Estella hE: 57: «The dancer creates invisible silks of flourishing and dazzled air. [...] She's a living sculpture; a moving painter»). Non è un caso che la scultura sia proprio l'arte appartenente ai due uomini della vita della ballerina: il padre e l'uomo abbandonato prima delle nozze. In ultimo va sottolineato come anche la musica del piano della ballerina e il jazz dei suoi dischi risuonino inoltre reiteratamente in sottofondo creando non solo un chiaro rimando a un ulteriore livello sensoriale tra le righe, ma rimarcando inoltre il peso che nella cultura postmoderna ha avuto l'annullamento delle tre categorie dell'*highbrow*, *lowbrow* o *middlebrow* nell'arte (cfr. Ceserani 1997: 159-162).

a quei sogni infranti e alla macchia dell'umiliazione, della vergogna che nell'ipotesto rappresentava.

Per comprendere come questo dispositivo agisca su un piano al contempo intra e intertestuale, va rimarcato anche il significato assunto dalla scelta di far esplicitare alla ballerina l'intento di preservare l'abito perché possa divenire un pezzo da museo: realizzando per mezzo di queste parole quel «feticismo performativo»⁹³ di cui parla Fusillo, l'autrice non solo ha inteso defunzionalizzare il feticcio rispetto al ruolo memoriale svolto all'interno dell'ipotesto⁹⁴ e trasformarlo in oggetto di culto, ma ha inoltre portato agli estremi le dinamiche del fenomeno feticista svuotando, sul piano intratestuale, l'oggetto della funzione sostitutiva posseduta nell'opera di partenza⁹⁵.

Alla luce di queste prime osservazioni, una delle funzioni che il lettore può attribuire a quest'abito sul piano intra e intertestuale allo stesso tempo, è quello di accesso a un nuovo universo in cui le sole restrizioni riconosciute divengono quelle di carattere aletico in contrasto con la rigidità dell'ordine deontico che stava all'origine dell'umiliazione e della clausura di Miss Havisham nell'originale dickensiano.

L'antitesi è inoltre punto di partenza per una maggiore comprensione della funzione assunta da questo oggetto-feticcio e del suo ruolo catalizzatore sul piano semantico per l'intera riscrittura. Se il bianco dell'abito e della stanza di Miss Havisham erano emblema dell'atmosfera mortuaria dickensiana, di quella contaminazione dell'inanimato sull'animato, dell'inorganico sulla vita organica, che anzitutto sul piano cromatico trovava conferma, è a partire dal medesimo aspetto che, nell'opera di Roe, in cui la pittura e la rappresentazione visiva svolgono un peso

⁹³ Fusillo 2011: 117.

⁹⁴ La sola ragione di questa volontà addotta dalla ballerina è il fatto che si tratti di un pezzo prezioso e costoso (cfr. Estella hE: 46: «I dare say i twill be a very valuable. It was a very good one, in its day. Very expensive. Very the thing»).

⁹⁵ Va sottolineato che la funzione sostitutiva che qui stiamo invece attribuendo all'abito è rinvenibile solo a un livello di lettura intertestuale dal momento che il feticcio dickensiano si fa negazione e sostituzione di quell'ipotesto ormai inaccettabile nella nuova lettura di Roe e di cui, come si è detto dall'introduzione, l'autrice intende mostrare tutta l'inattualità, come conferma, su un piano metatestuale, il rifiuto dell'intero contesto in cui quell'abito si inseriva e la sua defunzionalizzazione da oggetto memoriale a puro feticcio da museo.

così preponderante, ha avviato la rifunzionalizzazione dell'oggetto-feticcio come dispositivo testuale. In quanto emblema di una riscoperta libertà e autonomia per la ballerina, il feticcio intorno a cui ruota la narrazione di Roe, in contrapposizione all'inorganicità e all'immobilità che caratterizzava il *plot* dickensiano, si fa invece portatore di una nuova vitalità che proprio a partire dal piano cromatico trova i suoi primi riscontri: la rete di rimandi generata dai colori all'interno della riscrittura trova infatti piena spiegazione proprio nell'antitesi con quell'*underworld* vittoriano evocato con forza. Se il bianco è convenzionalmente attribuito all'assenza di vita, che in *Great Expectations* si esprimeva poi in un'assenza di sentimenti e di desiderio per le due donne contaminate dall'atmosfera di quel mondo, ora sono invece le tonalità calde tra il rosso e il giallo a farsi emanazione diretta di quell'abito ingiallito: l'insistenza sulle sfumature di ambra, arancio e ramato a colorare l'atmosfera di questo autunno inglese⁹⁶ e il contrasto contro il bianco originario derivante dalle tonalità di rosso e cremisi delle vesti della ballerina sono tra i più chiari segnali degli intenti di rovesciamento della riscrittura:

*Only the scarlet tipped feet revealed the possibility of a bright-painted interior. Only the very tips of the dancer's body, exposed, told the world there had been scarlet tap shoes and bright cerise satin ballet shoes, with red ribbons; the grease paint; the bare bulbs, the taffeta and net, the heavy red curtains of the stage*⁹⁷. (Estella hE: 57)

Alla sensibilità espressionista con cui Dickens aveva realizzato la stanza oscura della donna, dove le tende chiuse e l'assenza di qualsiasi illuminazione costituivano due motivi di sottofondo a ogni descrizione, Roe sceglie di contrapporre l'espandersi della luce e di colori caldi in forma dichiaratamente impressionista: «Estella moves over to the window. She looks out on a mellow Autumn of pears and strubs; a leafy,

⁹⁶ In vista della sua valenza sul piano metatestuale si prenda in considerazione l'osservazione della voce narrante: «Estella remembered a yellow novel, to sun her and the soothe» (cfr. Estella hE: 65). Non si dimentichi inoltre che l'intera vicenda ha luogo nei mesi autunnali cui più volte la narrazione associa i colori di rame, ambra e ai toni che dal giallo conducono verso la tonalità del rosso (tra gli altri esempi cfr. Estella hE: 12: «Out of the window, tha cascading amber of Autumn. Estella is there outside for a second in the lush, the amber impressionism»).

⁹⁷ Corsivo mio.

auburn Autumn of apples and late roses. The Autumn, the auburn, of impressionism»⁹⁸.

Abbiamo già avuto modo nel capitolo precedente di osservare la presenza di un nesso indissolubile tra la pervasività del colore in questa riscrittura e la partecipazione vitalistica della protagonista a ogni dettaglio della vita organica e inorganica. È in questo stretto legame che possiamo trovare conferma di quella rifunzionalizzazione del feticcio da cui avevano preso le mosse queste riflessioni: se il significato che l'abito da sposa assume nell'ipertesto è anzitutto di rimando a una libertà, ad un'indipendenza che la donna ha acquisito nel contrasto con l'immobilità cui si era destinata Miss Havisham, una delle conferme della funzione motrice di questo feticcio giunge dal tentativo dell'autrice di estendere il medesimo slancio vitalistico alla sua stessa prosa, che si fa capace di rinunciare alla forma, alle rigide convenzioni linguistiche per partecipare al moto e al dinamismo di ciò che è vivente, di ciò che è animato. Se con le parole di Fusini ci eravamo tuttavia limitati a mettere in evidenza tra ciò che si muove, ciò che non sta fermo, il reale che a livello diegetico circonda la protagonista, vedremo come ora la medesima fugacità non possa che coinvolgere anche la memoria letteraria, di cui non è possibile che trattenere pochi frammenti, come la polverizzazione del feticcio può confermare.

A questo riguardo, la rinuncia dello stile di Roe alla forma, insieme a quel «*disorientamento temporale*»⁹⁹ della sua narrazione – dove gli eventi più che susseguirsi si sovrappongono in un'accumulazione di sogni, percezioni, sensazioni, ricordi e proiezioni della sua mente – ci conduce al secondo aspetto che la descrizione dell'abito con in casa della ballerina aveva evocato, ovverosia la sua frammentazione, la sua smaterializzazione. Ci siamo soffermati sin qui sull'importanza di

⁹⁸ Estella hE: 13. Il rimando a quei colori delle mele e delle rose si ritrova anche nella descrizione del giardino stesso della donna, altra antitesi con la nota rappresentazione del giardino dickensiana. In merito all'uso dei colori, di questi derivati del giallo in particolar modo in quanto colore convenzionalmente attribuito alla luce, non possiamo fare a meno di ricordare il peso che lo stesso Ceserani ha attribuito al loro uso nella contrapposizione tra moderno e postmoderno: «il moderno è in bianco e nero, il postmoderno è in ektachrome» (Ceserani 1997: 158), evocando un contrasto che più che mai si addice alla contrapposizione creata dalla presenza del feticcio in GE e in Estella hE.

⁹⁹ Ceserani 1997: 175.

quell'insistenza sulla rinuncia al bianco e il significato che questa allusione assumeva sia in riferimento all'uso del colore nella opera di Roe, sia in rimando alla distruzione del contesto originario in cui quell'abito si collocava: *l'underworld* di Miss Havisham. Indugiare su quest'ultimo aspetto, ovverosia il meccanismo di negazione e sostituzione, che ha origine dall'astrazione di un singolo elemento e dall'annullamento del contesto d'origine, può essere utile per riflettere sul meccanismo non solo di *smaterializzazione* del feticcio che nel passaggio dall'opera dickensiana alla riscrittura ha luogo, ma soprattutto su quello di sostituzione verso cui in parte, come si è visto nell'introduzione al tema, la presenza del feticcio richiama l'attenzione.

In merito a quest'ultimo punto, è la stessa Estella a suggerirci come l'abito da sposa della ballerina costituisca solo un residuo di quella che per lei sarebbe potuta essere una stanza-feticcio perfetta per un museo:

The local poor children had a feast that day. We had to call it all off, and someone had to eat the food. We couldn't just leave it to rot, could we. Estella thinks they could have. It would have made the right setting – in an old, dark and somber room. Spread out on the table. And the dancer could have presided, in that dress. Then they could have put the entire scene in the museum. (Estella hE: 46)

Le parole della protagonista, tuttavia, unite a quel riferimento ai frammenti di pizzo che la ballerina sta cucendo al fine di mettere in esposizione il proprio abito, sono solo il richiamo più chiaro alla *spettralizzazione* del feticcio che nella transizione da un testo all'altro è avvenuto. La conferma di come questa smaterializzazione sia ben più profonda di quanto il semplice atto di rimettere insieme i pezzi dell'abito suggerisca, giunge infatti dagli innumerevoli motivi di cui il romanzo di Roe è costellato sin dalle prime righe, motivi che solo rimessi insieme, quasi a costituire un mosaico, ci conducono alla funzione che la riscrittura di Roe attribuisce alla scelta di questo feticcio e che, per tale ragione, prenderemo in esame singolarmente.

VII.9 Dalla spettralizzazione del feticcio alla frammentazione dell'ipotesto

Ragni, polvere, bambole e specchi uniti a frammenti sintagmatici del testo di partenza sono ciò che è rimasto da quel processo di *logoramento*¹⁰⁰ cui l'opera dickensiana è andata incontro. Si noterà come risultino riconoscibili in queste metamorfosi almeno due delle modalità che Segre aveva ben descritto nell'illustrare le varie forme in cui i testi ufficiali di una cultura possono trasmettersi: si potrebbe pensare che la riscrittura di Roe realizzi in questo modo una vera e propria *mise en abyme* della scomposizione di *Great Expectations* sia in «materiale antropologico tematizzato»¹⁰¹ sia in singoli sintagmi che «diventano dei tratti o "piccoli mattoni" di quella complessa costruzione che è l'enciclopedia di una cultura, la massa di informazioni condivise da chi vuole riconoscersi in una determinata identità»¹⁰². Rispetto tuttavia a quanto il rapido elenco poc'anzi proposto possa suggerire, è proprio nella rete di richiami che tali motivi creano gli uni con gli altri che è possibile comprendere il significato che questi elementi assumono nella relazione tra le due opere e vedere pienamente confermato il ruolo focale che l'ipertesto conferisce centralità al feticcio introdotto nel paragrafo precedente.

Se partiamo dai primi due motivi poc'anzi menzionati, è necessario anticipare il modo in cui entrambi creino una fitta rete di richiami che trova piena decodifica solo

¹⁰⁰ L'espressione intende rifarsi a quel destino di logoramento delle opere letterarie cui ha fatto riferimento Ceserani in merito al loro riuso nelle pratiche postmoderne (cfr. Id. 1997: 151).

¹⁰¹ Segre 1982: 19.

¹⁰² Bernardelli 2010: 36. Per citare alcuni esempi va tenuto presente come più volte nella narrazione ritorni l'espressione «what larks» (Estella hE: 64), uno dei tic linguistici caratterizzante il personaggio di Joe, così come il riferimento alla nota ingiunzione rivolta da Miss Havisham a Pip «play» qui distorta e parodiata nell'espressione «play boy play» (Ivi: 57). Va evidenziato a questo proposito come il riutilizzo di quelle espressioni che si sono fissate nella memoria del lettore dickensiano proprio per la loro reiterazione già all'interno di GE, ponga l'accento sull'importanza della ripetizione sul piano linguistico e retorico nell'opera d'arrivo e ponga l'accento sulla loro pervasività nel testo di partenza. In merito agli intenti parodici del testo di Roe, non mancano anche qui – come nelle due opere precedentemente analizzati – rimandi di carattere metatestuale o anche espliciti all'intento parodico di quest'atto di riscrittura (cfr. Estella hE: 63: «The clothes distort tha lines of the dancer's body. Make a parody a masque of it»); non mancano infatti tra i motivi le maschere, i clown, il riferimento ad Arlecchino (cfr. Ivi: 57: «She had the dance; in the days when Picasso fathomed and doodled multi-coloured harlequins and clowns») tutti richiami che, visto il peso che i colori rivestono all'interno dell'intera riscrittura, assumono ancora una volta valenza metatestuale in quanto rimando ai frammenti di cui si compone questo testo.

attraverso una lettura che investa sia il piano intra che intertestuale. Se la reiterata presenza dei ragni è emblema a livello intratestuale di quella frantumazione del feticcio stesso, del suo pervadere l'opera rivestendola di frammenti in tutta la sua interezza, al contempo risulta chiaro a livello intertestuale l'intento di Roe di evocare una stretta connessione a livello simbolico tra la figura di Miss Havisham, i ragni che abitavano le sue stanze e la stessa Estella:

She will get all these fabrics, to wear in the room when the curtains is pulled against the darkness, and she will look in the small spotted mirror propped on the top of the small cupboard, and she will see a spider-lady Estella, all thin strands of black, threaded with red. All tight in taffeta, a new picture if Estella to fit between the blonde Estella dressed in black her own painted women. And, thinking of spiders, Estella remembers the gypsy she knew long ago, when she first went to the art school. (Estella hE: 23)

Già nell'opera dickensiana il motivo del ragno si era fatto chiaro simbolo del ruolo dell'eccentrica donna in quanto tessitrice sia della rete volta ad adescare il giovane protagonista sia della trama "ufficiale" del romanzo, che aveva come fulcro la stanza-feticcio, da cui ogni illusione, ogni speranza di Pip avevano avuto inizio e si erano alimentati fino alla conclusione davanti alle rovine della villa.

Con la ripresa di questo motivo, con la metamorfosi di Estella in una *spider-lady* la riscrittura di Roe sembra invece voler affermare un nuovo punto di partenza per questa storia, da una parte debitrice verso quella stanza – in quanto motore della sua stessa riscrittura – ma al contempo sua negazione, poiché nata dal rifiuto dell'incantesimo originario che l'operazione di astrazione del feticcio implica: come questo passo sembra suggerirci, ora è Estella, con i suoi desideri e le sue speranze a sostituire l'originario ruolo delle vendette di Miss Havisham, a farsi fulcro della nuova narrazione, a divenire la tessitrice della trama in termini mitopoietici.

A offrircene conferma è il passo successivo alla citazione appena riportata dove, proprio la vista di quei ragni, dà avvio a un lungo flusso di immagini per la ragazza che, per quel *disorientamento temporale* di cui si è detto e per l'assenza di riferimenti più chiari alla figura dello zingaro, è difficile per il lettore poter definire con certezza

se siano pure proiezioni della mente di Estella o veri e propri ricordi¹⁰³. È questo momento, infatti, a corroborare l'interpretazione del duplice ruolo del feticcio a livello intratestuale – in quanto catalizzatore della dialettica memoria-oblio e di una forza mitopoietica attraverso cui si giustifica lo scaturire di questi ricordi-proiezioni¹⁰⁴ – e a suggerirci al contempo la medesima funzione anche nel rapporto intertestuale tra riscrittura e ipotesto. Come ci ricorda Massimo Fusillo, se il solo tipo di racconto che può avere origine dalla forza mitopoietica del feticcio è «un racconto frammentario, poco organico, che scaturisce dalla potenza del dettaglio»¹⁰⁵, è evidente come la dichiarata genesi della riscrittura di Roe dalla stanza di Miss Havisham costituisca una delle giustificazioni della frammentarietà di questa prosa che si compone proprio del sovrapporsi di brevi episodi, singoli dettagli, sensazioni fugaci¹⁰⁶.

L'assenza di temporalità scelta dalla narrazione di Roe per conferire fluidità e dinamismo alla sua prosa trova così piena giustificazione nel duplice ruolo del feticcio in questa relazione intertestuale. Memoria (dell'ipotesto) e creazione di una versione alternativa della storia originale costituiscono le peculiarità di questa

¹⁰³ Sebbene la voce narrante affermi che si tratti di ricordi, l'assenza di una consequenzialità temporale convenzionale nell'opera, il continuo intersecarsi di ricordi e sogni a occhi aperti, e il costante ritorno della figura di questo zingaro, di un ipotetico legame con Mercy, rendono difficile definire l'origine di queste immagini: (Cfr. Estella hE: 23: «And thinking of the spiders, Estella remembers the gipsy she knew long ago, when she first went to the art school. Estella had loved a gipsy. [...] She would travel, and would paint, and she would love a gipsy. She would sit on the steps of a gipsy caravan wearing a wide, scarlet skirt all gold embodied. [...] He would gallop away on the horse, roughly embracing her in his haste; he would gurry back, loaded with exotic fabrics for her to sell»).

¹⁰⁴ A questo riguardo si veda l'episodio in cui Estella indossa l'abito da sposa della ballerina: «Draining yourself (as now, in the wedding dress), of colour. Sitting at the piano, as now, swathed only in folds of lace, her tears and the lace a medium, creating synthesis for an abstraction. Dressing it up. But there is nobody there to read the signs; Estella's all alone and she cries for her solitude. She can't stand the silence so where there isn't a disco, or a main road, Estella talks out loud. Sets words to her music, sets the sign language of her stray notes to literature. She turns the pages on the dancer's library book, which she has left on the piano, and reads a passage. 'Live is blind devotion', signs Estella, being Miss Havisham» (Estella hE: 85).

¹⁰⁵ Fusillo 2011: 97.

¹⁰⁶ L'intento dell'autrice di rimarcare su più livelli la frammentarietà di questa narrazione è data non solo dalla suddivisione del romanzo in undici parti, ma dalla sua ulteriore ripartizione interna in un numero di parti variabile, ma sempre enfatizzate dalle scelte grafiche.

riscrittura in cui, come si è accennato sin dall'introduzione alle tecniche adottate dalla trasposizione, la sovrapposizione temporale di passato e presente costituisce uno dei nodi cruciali della sua complessità. La scelta di inserire nelle trame della riscrittura gli stessi personaggi di Estella e di Pip o singoli motivi estrapolati dall'ipotesto dickensiano collocandoli non più sul piano del passato o alludendovi semplicemente come nelle precedenti riscritture avveniva, ma facendoli divenire parti integrante del nuovo universo diegetico con tutte le metamorfosi che questo assorbimento implica, fa di *Estella, her Expectations* il solo caso in cui ha luogo una chiara *mise en abyme* della dialettica tra passato e presente da cui ogni riscrittura ha origine e ci riconduce a quella prassi della feticizzazione della produzione tipicamente postmoderna.

Se l'accostamento del motivo del ragno alla protagonista si fa conferma del modo in cui ora sia la stessa Estella, con i suoi desideri e le sue speranze, il fulcro narrativo dell'intera riscrittura, al contempo anche il motivo della polvere si carica di importanti valenze se letto nella duplice relazione del piano intra e intertestuale dell'opera. In chiave intertestuale la pervasività di questa polvere – che nella riscrittura si estende dagli alberi alle strade, dalla casa alle finestre, dalla ferrovia agli oggetti dell'abitazione – corrobora indubbiamente l'intento di dichiarare apertamente il reale feticcio da cui la riscrittura di Roe strettamente dipende, ovverosia la stanza di Miss Havisham, il cui elemento caratteristico come si è più volte accennato è proprio la presenza del bianco della polvere su ogni dettaglio.

Da un punto di vista metatestuale, non è difficile leggere nella costanza di questa polvere – in quanto materia al confine tra visibilità e invisibilità, tra permanenza e volatilità – un chiaro rimando al legame intertestuale che, per mezzo di allusioni e ritagli, la stessa riscrittura di Roe sta istituendo in trasparenza con l'ipotesto dickensiano.

Allo stesso tempo, se ci si sposta sul livello intratestuale, quello della polvere è invece un elemento che si inserisce in una più complessa rete semantica che ben si ricollega anzitutto alla riflessione metatestuale intorno al rifiuto della forma e della

rigidità della lingua che la prosa di Roe mette in atto. Se per la sua stessa immaterialità la costanza della polvere rinvia sul piano metanarrativo a quel rifiuto della forma su cui si incentra la narrazione dell'autrice, al contempo essa sin dalle prime righe costituisce uno dei più chiari richiami alla centralità della dimensione fortemente tattile di questa riscrittura rafforzata dall'attenzione per i tessuti e per la materialità degli oggetti.

Altrettanto rilevante è tuttavia la stretta connessione che a livello visivo la polvere innesca con il reiterato dettaglio dell'opacità degli specchi e di certe superfici all'interno dell'opera¹⁰⁷. Privando gli oggetti della loro originaria apparenza, anche la polvere opacizza la visione delle cose esattamente come il passare del tempo ha fatto con gli specchi: «Estella looks again into the room. She sees herself in the room, in the mirror. Tarnished and dusty, she is small and French, in a painting, in this room»¹⁰⁸. La polvere, come lo specchio opaco, pone in primo piano l'esistenza di una duplice realtà – l'oggetto *per se* e l'oggetto mutato dalla presenza di un filtro, di un agente che si frappone alla sua percezione diretta – che enfatizza il ruolo svolto dagli specchi in buona parte della letteratura novecentesca: strumento volto a rimarcare quella lacerazione esistente tra linguaggio e oggetto, tra io e mondo, quella difficoltà di riprodurre vissuto e memoria¹⁰⁹, il motivo dello specchio e quello della polvere ad esso strettamente legato riportano in primo piano buona parte delle riflessioni di cui questa riscrittura si carica.

Non manca anche in questo caso una funzione metatestuale del secondo significato dell'opacità generata dalla polvere e dagli specchi, chiaro rinvio anzitutto

¹⁰⁷ Si ricordi come tutti i dettagli evidenziati finora tra questi frammenti, compresa l'insistenza sull'opacità dei colori, erano già presente nella descrizione della stanza di Miss Havisham riportata nel paragrafo dedicato al feticcio dickensiano (cfr. Estella hE: 9: «she crosses the road to the park. The green of it is shaded by city dust; the dust of lives and work, and it's for this shaded, muted colour that Estella loves the city»; Estella hE: 77: «the tarnished mirror reflects: smooth shoulders and faded breasts. Faded with the dust of the mirror. Firm and faded. Muted colour, and a stronger, muted colour. But where the colour deepens, you feel the strength, the hardness»; Estella hE: 88: «A flat, an unsparkly face. Pale with a faded pallor – a very old canvas»).

¹⁰⁸ Estella hE: 12.

¹⁰⁹ Cfr. Massimo Fusillo, "Specchio", *Dizionario dei temi letterari*, Eds. Remo Ceserani – Mario Domenichelli – Pino Fasano, Milano, Garzanti, 2006: 2331, IV.

a quello sdoppiamento della protagonista, un *unicum* da questo punto di vista, tra le riscritture in oggetto, in quanto personaggio estrapolato e trapiantato in una realtà alternativa¹¹⁰, divenuto ormai significativo vuoto da caricare di nuove valenze nel nuovo contesto. Non solo, ma se ci si attiene al medesimo livello di lettura, è chiara da una parte la funzione che le immagini distorte restituite dagli specchi opachi assume anche in relazione agli intenti parodici che questa riscrittura a diverse riprese dichiara¹¹¹, e dall'altra il significato della polvere come rinvio ancora una volta alla smaterializzazione del feticcio e dell'intero ipotesto: a esprimerlo con efficacia è la formula adottata dalla voce narrante «Art for art. dust to dust»¹¹² in cui trova affermazione la caducità della memoria letteraria in parallelo a quella della vita umana stessa cui il secondo sintagma allude¹¹³.

Se la polvere e gli specchi sono perciò, esattamente come i ragni, frammenti risultati dalla *spettralizzazione* di quella stanza-feticcio da cui ha origine questa narrazione, è chiaro come al contempo essi siano motivi volti a porre l'accento sulle

¹¹⁰ Questa connessione è ben espressa dalla frase: «Estella looks in the large, tarnished mirror and sees Estella. A figure in the room with the paintings» (Estella hE: 13). La scelta di riprendere il nome della stessa protagonista, in luogo di un "herself" che avrebbe denotato identità tra le due immagini, quella reale e quella riflessa (come avviene nella pagina precedente dove la medesima frase si conclude con «herself»), mette in evidenza l'ambiguità e lo sdoppiamento della figura della ragazza che da quel primo accesso alla sua stanza avrà luogo e che è qui accentuata dall'accostamento a quelle figure da lei dipinte. Questa Estella che nello specchio vede Estella e non se stessa, si fa prova di quella fusione tra soggetto e osservatore esterno, che già l'ampio utilizzo del discorso indiretto libero suggerisce, ed è un approdo a quel «*je est un autre*» di cui parla Eco in merito all'osservazione di sé da dentro allo specchio per cui non a caso cita Alice (cfr. Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1987: 13).

¹¹¹ Cfr. Estella hE: 75: «Estella, behind and beyond the streaks of black, where the surface of the mirror is peeling. And Estella wanders in the room, and looks around for clues to the real image of the dancer. She opens drawers, and in them she finds tiny paintings. Miniature portraits, in water-colours. And the dancer's passport in which the dancer's photo defines a new dancer. An old dancer, or, rather, in the arrested world of the photo, the young dancer. Bigger and brighter, and more solid. But a distorted image: the mirror is tarnished. All this Estella finds, in the room. A new, a substantial face in a drawer. But a distorted image. Tarnished with time».

¹¹² Estella hE: 17.

¹¹³ Il riferimento va al *memento mori* della Genesi che si è fissato all'interno delle funzioni liturgiche nella formula "polvere alla polvere, cenere alla cenere".

soglie presenti nella nostra conoscenza del mondo circostante e sulla doppiezza tra la realtà e la percezione del soggetto¹¹⁴.

Ad accentuare questo gioco di sdoppiamenti sono altri due motivi che uniti ai precedenti si rivelano essere frammenti dell'ipotesto dickensiano e al contempo si fanno feticcio significativo nella rappresentazione del rapporto tra la riscrittura e il testo di partenza: la bambola e la marionetta¹¹⁵. La bambola, che si presenta dall'accesso di Estella nella casa di Miss Havisham come compagnia costante della protagonista, sin dalla scelta del nome manifesta la sua appartenenza a questa rete di doppi che la riscrittura tra quadri, specchi, polvere e frammenti di *Great Expectations* enfatizza: al nome Fleur immediato è infatti il rimando alle riflessioni di Estella sui soggetti delle sue tele, ovverosia i fiori e le donne. A istituire uno stretto legame tra il significato di questo elemento e il prototesto dickensiano è una delle prime frasi pensate da Estella mentre tiene la bambola tra le sue braccia: «Estella clutches and clings Fleur tigher, but she is dry and cold. Estella feels a splintering, low in her stomach. Fleur is silent against Estella's body, and she has no heart to beat against Estella breast, no little movement to soothe or still the splintering»¹¹⁶. L'allusione a quella freddezza e a quell'assenza di cuore caratterizzanti il personaggio femminile nel testo dickensiano, dimostra come una delle funzioni della bambola divenga quella di richiamare l'antitesi esistente tra questa nuova Estella e l'originale¹¹⁷. Se la sua funzione è enfatizzare la contrapposizione tra "le due Estella", risulta giustificata allora la medesima chiave di lettura per quella comparazione tra sé e la bambola

¹¹⁴ Cfr. Eco 1987: 19 in cui pone l'accento sullo specchio inteso come fenomeno-soglia che può prestarsi ad alcune operazioni «che [...] lo rendono ancora più "soglia"»: tra questi cita gli specchi affumicati che considera «un esempio eccellente di questa tecnica» per cui «lo specchio si avvicina a diventare protesi riducente» che ben si addice a ciò che la riscrittura di Roe sta realizzando nella relazione con l'opera dickensiana.

¹¹⁵ Si ricordino le parole di Pip quando afferma di sentirsi trattato come una marionetta.

¹¹⁶ Estella hE: 63.

¹¹⁷ Non a caso la bambola viene più volte specificato che è una bambola vittoriana (cfr. Estella hE: 15) e che è emblema di una femminilità datata: «Estella has a Victorian doll. She lives in Estella's room in the dancer's house: the dead, faded lady with the black pencilled eyebrows. Her dress is of soft, crimson silk and her hair is real. She's a model of a dated femininity, preserved in wax and china. Her hair is as real and as old as the dancer's; and as unbelievable. Estella calls her Fleur because she's like a pressed flower as something precious, through her season is past» (Estella hE: 61).

vittoriana pronunciata dalla protagonista: «Aha, says Estella, I will be a pierrot; a marionette, a puppet, like Fleur. She selects a one piece outfit with harem trousers and tight cuffs with frills, and outfit such as clowns wear»¹¹⁸. L'allusione alla frase con cui Pip nel prototesto si riferiva al ruolo di Miss Havisham nelle loro vite, può essere ancora una volta letta solo antitetivamente rispetto a ciò che la nuova Estella intende rappresentare. L'unico residuo rimasto del precedente ruolo di Miss Havisham nella riscrittura è suggerito dalla voce narrante in riferimento al compito della ballerina, ovverosia iniziare i giovani come Pip al ballo e plasmare la loro figura attraverso la danza:

The dancer is not seducing a child. The dancer is an artist, with a child as her model, her material and the impulse of her design. The dancer had not known the pain and the death throes of birth. She had chosen, instead, to control her creation. To take its lines and its textures and direct them into life. (Estella hE: 57)

Pip, divenuto elemento marginale in questo ribaltamento dell'opera dickensiana, figura solo come allievo da istruire per la vecchia ballerina. Ma anche in questo caso, tuttavia, l'allusione al vecchio ruolo della donna trova immediata negazione attraverso un nuovo parallelismo tra la pittura e la danza, due discipline volte a conferire dinamismo alle linee del corpo, a formare, come affermava la voce narrante qualche riga sopra, «living sculpture [...] moving paintings»¹¹⁹.

Quanto detto finora in merito ai motivi che dalla *spettralizzazione* del feticcio hanno origine può condurci ad alcune osservazioni in merito al ruolo che Roe ha inteso conferire al feticcio nella transizione dal testo dickensiano alla sua riscrittura. L'antitesi poc'anzi riportata in merito al nuovo uso che del motivo della bambola e della marionetta viene fatto in *Estella, her Expectations*, ci permettono di ritornare a

¹¹⁸ Estella hE: 70.

¹¹⁹ Estella hE: 57. È evidente come il richiamo a distanza di poche righe tra il controllo della ballerina verso la propria materia attraverso la danza e il parallelismo tra la danza e la scultura vivente ponga in primo piano quello schema mitico di Pigmalione che già l'ipotesto dickensiano adottava nell'affrontare il rapporto tra Miss Havisham ed Estella e Magwitch e Pip.

quanto osservato inizialmente in merito alla rifunzionalizzazione del feticcio nella riscrittura.

Prima di esaminare quest'aspetto, un punto che va indubbiamente rimarcato, è il modo in cui il feticismo di Roe pervada i più profondi piani dell'opera fino a quella che lo stesso Žižek aveva denominato la feticizzazione della produzione stessa: fondamentale per comprendere a fondo la centralità del feticcio in questa riscrittura è perciò riconoscere la preminenza di questo ulteriore livello di feticizzazione, quello della scrittura, della produzione artistica stessa, che fa da sfondo all'intera opera. Solo alla luce di questo aspetto è possibile leggere il modo in cui le diverse funzioni assunte dal feticcio in chiave intratestuale ci rimandino continuamente alla sua funzione nell'atto di riscrittura.

È necessario ritornare infatti alla defunzionalizzazione dell'abito, allo svuotamento della funzione memoriale che esso svolgeva nell'opera dickensiana – in cui si faceva emblema, oltre che della vergogna della donna, di quella sospensione temporale, dell'immobilità della vita in attesa della vendetta finale – e alla scelta di rendere performativo l'atto di conservazione feticista dell'abito, per poter esaminare la funzione metanarrativa del feticcio dickensiano nell'opera di Roe. È nella nuova funzione di emblema di una conquistata libertà e indipendenza per le due donne, per le quali il desiderio può ora essere vissuto *per se*, svuotato della sovrastruttura che lo irrigidiva, lo incanalava nelle forme convenzionali quali il matrimonio, che l'abito da sposa si fa punto di partenza della nuova vitalità, del nuovo dinamismo che investe l'intera riscrittura di Roe. Questa vitalità – in contrasto con l'immobilità della stanza feticcio dickensiana, che nell'originale pervadeva diversi livelli dell'opera – si estende ora dal piano dell'intreccio a quello formale dell'opera, investendone gli schemi narrativi, lo stile della prosa, il significato dei motivi ricorrenti: tutto nella riscrittura di Roe sembra rimandare a un nuovo slancio vitale, dove a dominare sono le dinamiche di un desiderio costantemente mobile e mutevole.

La conferma è offerta dal passo già riportato in precedenza, in cui Estella, rileggendo le parole che Miss Havisham pronunciava rivolgendosi a Pip nel testo dickensiano, definitivamente esprime ciò che desidera:

She turns the pages of the dancer's library book, which she has left on the piano, and reads a passage. 'Love is blind devotion,' sings Estella, being Miss Havisham, 'unquestioning self-humiliation, utter submission, trust and belief against yourself and against the whole world, giving up your whole heart and soul'. This is what Estella wanted. To feel such things. If only someone had let her; been there to see. And, recognized the signs¹²⁰. (Estella hE: 85)

Con le parole di Estella, in conclusione, può trovare nuova forza l'ipotesi secondo cui la liberazione della ballerina che quell'abito non indossato rappresenta, in antitesi con il personaggio di Miss Havisham, porti con sé la distruzione dell'incantesimo originario e, di conseguenza, la liberazione di Estella da quel rapporto creatore-creatura che *Great Expectations* aveva delineato, consentendo a quei desideri e a quelle sensazioni dalla cui repressione aveva avuto avvio l'immobilità dell'ipotesto di trovare nuova espressione fino a farsi fulcro della riscrittura di Roe.

¹²⁰ A tale riguardo, nel momento in cui la ballerina chiede a Estella di scrivere un libro rimarca come il fulcro tematico debbano essere i suoi desideri, le sue sensazioni in opposizione a quell'inorganicità cui Miss Havisham intendeva ridurre la figlia adottiva.

QUARTA PARTE

LE RISCRIITTURE VISTE DA LONTANO

VIII. IL TEMA DELLA FORMAZIONE:

EVOLUZIONI E METAMORFOSI

La tappa conclusiva, dopo il percorso effettuato attraverso le varie modalità in cui le riscritture si sono confrontate con l'ipotesto dickensiano, mira a riconsiderare il *corpus* da una nuova prospettiva, "guardarlo da lontano", al fine di mettere in evidenza ulteriori punti di intersezione e legami che queste opere instaurano tra loro¹.

È necessario precisare anzitutto come il piano su cui si è scelto di ricercare queste zone di contatto sarà unicamente quello semantico, per cui punto di partenza della riflessione sarà il reperimento di un elemento del testo dickensiano che risulti costante e che abbia costituito un filo rosso riconoscibile attraverso le varie forme di riscrittura e adattamenti. Si passerà in seguito a mettere in luce quali declinazioni tale costante abbia ricevuto nel corso delle metamorfosi dell'opera di partenza e quali variazioni abbia subito in relazione alla riscrittura in cui si inserisce².

¹ Come l'allusione presente in queste prime righe intende evocare, un modello di riferimento nell'utilizzo di un albero conclusivo per osservare le relazioni interne alle varie riscritture è quello proposto da Franco Moretti nel saggio *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005. In particolare, nella terza sezione del lavoro, alle pp. 85-118, l'adozione dello schema grafico dell'albero è volta all'esame della correlazione tra forma e storia sia nello studio degli indizi all'interno del genere giallo, sia nell'uso dello stile indiretto libero nel XX e XXI secolo.

² Si tenga presente che Moretti suggerisce un utilizzo dell'albero più a scopo esplicativo che interpretativo. Nel nostro caso, il fatto che lavoriamo sul piano semantico di queste opere ci permette di servirci del lavoro ermeneutico svolto sulle riscritture nei capitoli precedenti per ricercare punti di contatto o una similarità di scelte nella riproposizione del medesimo tema nelle riscritture. Questo proposito non deve tuttavia indurre ad alcuna confusione metodologica con il ben noto albero semantico che Francesco Orlando ha prodotto in *Gli oggetti desueti della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993. Mentre le ramificazioni di quest'ultimo albero hanno infatti origine da opposizioni binarie tra contrari e contraddittori relativi a un minimo comune denominatore di partenza, che creano molteplici livelli leggibili in un movimento sia «deduttivo o discendente» che «induttivo o ascendente» (Ivi: 77), nel nostro caso l'intento sarà invece quello di identificare la fortuna di un tema già particolarmente sfaccettato nell'ipotesto dickensiano anche attraverso le numerose metamorfosi che GE ha subito nel corso di queste riscritture. Al contempo va tenuto presente come il metodo di lavoro di Orlando nel volume soprammenzionato e in *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino, 1983, siano stati alla base della ricerca del minimo comune denominatore presente all'origine di quest'albero.

A tal fine, ripercorreremo anzitutto il testo dickensiano e ne metteremo in evidenza un tema portante. L'utilizzo di un albero ci permetterà inoltre di offrire una rappresentazione grafica del modo in cui questo tema o i suoi singoli motivi si siano ripresentati all'interno delle opere di secondo grado esaminate sin qui per stabilire, in conclusione, i differenti utilizzi proposti dei medesimi temi, che cosa sia rimasto o cosa si sia perduto della valenza che essi ricoprivano nell'opera di Dickens o quali nuove letture ne siano state date nel passaggio da *Great Expectations* agli altri testi.

Prima di procedere va premesso come la scelta di un albero sia dovuta anzitutto alla possibilità che esso presenta di farsi «astratto “spettro di variazioni”»³, in quanto oggetto di conoscenza che parte dagli elementi minori delle opere per indagare gli oggetti reali. L'albero diviene così lo strumento attraverso cui è possibile rendere manifesti quei processi di separazione e distinzione senza fine di cui la letteratura si fa costantemente portatrice, di interconnessioni e ramificazioni tra testi che si fanno ancora più radicali in un caso come il nostro, in cui le opere prese in esame si inseriscono in un medesimo insieme ideale che trova origine in *Great Expectations*.

Se tuttavia, questo tipo di rappresentazione grafica è considerato da Moretti uno strumento conoscitivo adeguato all'indagine dell'evoluzione di certi fenomeni letterari – siano essi relativi a un preciso genere o al piano stilistico delle opere – per cui è necessario porre una maggiore enfasi sul “taglio in lunghezza” dello schema, sottolineando cioè «quasi unicamente il passare del tempo»⁴ e il processo evolutivo degli aspetti presi in esame – nel nostro caso il taglio sarà invece effettuato “in larghezza”, al fine di rimarcare la molteplicità di letture o le sfumature inserite nella riproposizione di un medesimo tema dal momento che le opere in questione sono quasi contemporanee o sono state comunque prodotte in un ristretto lasso temporale che difficilmente consente di parlare di una vera e propria evoluzione⁵.

³ Moretti 2005: 95. I termini tra virgolette, come l'autore sottolinea in seguito, fanno riferimento alla definizione di Ernst Mayr.

⁴ Moretti 2005: 116.

⁵ Ciononostante, dal momento che il tema preso in considerazione riveste una valenza metanarrativa già all'interno del testo di partenza, anche la sua fortuna nella produzione di riscritture

Se, come si diceva, la funzione principale di ogni albero è quella di evidenziare ramificazioni e biforcazioni che prendono forma nel percorso critico attraverso le opere, nel nostro caso una particolarità di questo grafico sarà quella di trovare avvio in una biforcazione interna allo stesso romanzo dickensiano. Il tema che infatti analizzeremo è presente già nel testo di partenza in una duplice forma che probabilmente si colloca all'origine della sua stessa fortuna e della molteplicità di sfumature di significato acquisite nel corso dei vari passaggi: buona parte del fascino del romanzo di Dickens è dato dal modo in cui esso si rivela capace di fondere le due letture del medesimo tema, al punto da rendere spesso i medesimi passi emblematici di questa duplice lettura. L'aspetto che attraverso quest'albero ci interessa mettere in evidenza è il modo in cui i singoli riscrittori abbiano colto e abbiano cercato di valorizzare attraverso le loro opere le diverse valenze di questa costante semantica, quali nuove sfumature le abbiano conferito nel suo riutilizzo o se, in altri casi, si sia arrivati a un appiattimento di quei significati nella ripresa dei medesimi motivi di cui già Dickens si era servito.

VIII.1 Il tema della formazione

Si è già visto, sin dal primo capitolo di questo lavoro, come il motore dell'intera vicenda di Pip sia anzitutto il tentativo di conquista di una libertà intesa in termini di mobilità sociale, in opposizione alla sua condizione di partenza, dovuta sia alle sue umili origini sia all'imposizione della prima autorità che interviene nella vita del protagonista: la sorella che ha scelto per lui la strada di apprendista presso la fucina di Joe. Quella della famiglia, tuttavia, non è la sola *auctoritas* che interviene in opposizione all'intento di Pip: sul piano sociale saranno successivamente i ruoli di

postmoderne è spiegabile con la medesima «correlazione [...] tra forma e storia» (Moretti 2005: 86) su cui si basa l'albero di Moretti: come l'introduzione al capitolo VI ha voluto mettere in evidenza, la fortuna dei motivi della lettura e della scrittura in buona parte delle riscritture in oggetto trova giustificazione nell'ampio dibattito sullo statuto della parola letteraria che ha caratterizzato gli ultimi decenni.

Magwitch e Miss Havisham a rendere in realtà irrealizzabile una piena e completa affermazione del protagonista.

Il percorso di Pip si presenta perciò, per più di due terzi dell'opera, come un tentativo d'ascesa in termini anzitutto sociali. Tuttavia, il valore portante del tema della formazione in *Great Expectations* non trova riscontro esclusivamente su questo livello della narrazione. Ciò che l'analisi a seguire mira a illustrare è, infatti, il modo in cui l'ascesa si presenti nel romanzo anche in una seconda accezione strettamente legata alla prima, dal momento che si tratta di un'opera che sin dalle pagine d'apertura insiste, su un piano metanarrativo, sulla formazione di Pip in quanto autore fittizio della propria storia. Se l'intento di compiere una scalata sociale da un lato è il filone portante della vicenda – quello che mostra le *fumose* e precocemente sfumate “grandi speranze” di questo protagonista svanire, al fine di illustrare ai lettori il valore deleterio del denaro e di una donna nella vita di un apprendista fabbro⁶ – d'altra parte esiste un secondo aspetto che si intreccia a quest'asse e attraverso cui la meta ultima, di “liberazione” del protagonista, sembra potersi realizzare. È riconoscibile, infatti, nel corso della diegesi, un vero e proprio percorso d'ascesa che il protagonista effettua dalle prime pagine dell'opera: si tratta, cioè, di quel passaggio dalla condizione di lettore fallace nelle prime pagine del romanzo a detentore della verità nel finale dell'opera a, infine, scrittore della propria storia su un piano metatestuale⁷.

⁶ Valori riproposti dalla satira di Wells e di Peter Carey attraverso le riscritture.

⁷ Di quest'avviso è anche Saverio Tomaiuolo che sottolinea come «GE unexpectedly offers itself to a contemporary analytical approach because of its intrinsic metaliterary qualities, being both the narration of Pip's betrayed social, economic, and sentimental expectations and a reflection on literary authority, writing, plotting and narrative reliability» (Id. 2006: 223). Si è già evidenziato nel primo capitolo l'importanza del tema della decodifica in GE: la narrazione si apre infatti con la lettura errata delle lapidi dei familiari e l'importanza di questo fattore viene enfatizzata nel processo di affermazione sociale di Pip sia attraverso il ruolo di Bidley, sia nella fase della formazione londinese, sia nel confronto con altre figure che al contrario sono state condannate a una condizione limitata socialmente come Joe e Magwitch. Si noti che non sono solo le letture di Pip a segnare il percorso di formazione di questo futuro “scrittore”: va ricordato come Pip muova i primi passi da affabulatore sin dal primo ritorno da Satis House, quando ha luogo la sua prima creazione di un altro mondo possibile in seguito al fallimento incontro con le due nuove figure e come, successivamente, la sua stessa narrazione si soffermi a lungo, sui primi esercizi di scrittura sotto la supervisione dell'amica Bidley.

Strettamente interconnessi l'uno all'altro nell'opera dickensiana, il tema della formazione sul piano sociale e quella dell'artista sul piano metanarrativo, mostrano tra i più chiari punti di intersezione l'adozione di alcuni motivi come quelli della lettura e della scrittura capaci di assumere all'interno dell'opera una valenza tanto metaforica – in rimando al tema della formazione in termini sociali – quanto metatestuale – in relazione alla formazione dell'artista⁸.

Per spiegare meglio cosa si intenda quando si riconosce una valenza metaforica del motivo della lettura in relazione al processo di ascesa in termini sociali, va rimarcato come sia sugli antonimi “sapere” e “segreto” che si basa la reale forza delle autorità che possiedono un potere di manipolazione sul protagonista e sul suo destino: solo una volta rimesse insieme le tessere di quel mosaico che le figure di Magwitch, Miss Havisham e Jaggers hanno costituito intorno a lui, per Pip sarà possibile liberarsi dalla rete repressiva che quei personaggi avevano realizzato e arrivare a una piena affermazione della propria identità sul piano sociale.

La funzione metanarrativa del medesimo motivo, a sua volta, ha origine nel fatto che la conquista della conoscenza costituisce anche la prima tappa della formazione del futuro “scrittore” fittizio di *Great Expectations*⁹.

⁸ Cfr. Brooks 1995: 141: «Il fraintendimento delle trame e la questione dell'autorità ci rimandano al problema della lettura, quello con cui il romanzo si apre. Il tentativo iniziale di Pip di decifrare l'aspetto e le caratteristiche dei suoi genitori dalle lettere incise sulle loro pietre tombali era stato definito «infantile» e «irragionevole», e in effetti ci appare un tentativo di attribuire motivazioni a segni arbitrari, a interpretarli quasi fossero mimetici e legati per natura all'oggetto che indicano. [...] questa lettura è pericolosamente figurata, un processo metaforico che non sa di esserlo, la creazione di una *fiction* ignara del suo ruolo di elaborazione dell'immaginario». La stessa osservazione di Brooks illustra come i due piani, quello metaforico e quello inerente alla creazione di *fiction*, in GE risultino strettamente interconnessi.

⁹ Si noti come i due principali filoni tematici che si intrecciano a partire da questo *plot* portino alle estreme conseguenze quella ricerca epistemica reperibile nel nucleo di ogni *Bildungsroman* che Susan Rubin Suleiman ha definito come la storia di «deux transformations parallèles affectant le sujet: d'une part, la transformation *ignorance* (de soi) → *connaissance* (de soi); d'autre part, la transformation *passivité* → *action*» (Id., *le roman a thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983: 82). Nel caso di GE il passaggio all'azione è dovuto al divenire per Pip gradualmente primo e unico autore della propria storia. L'estremizzazione nasce dal percorso di ricerca effettuato da Pip più assimilabile a quello di una *detective story* che a quello richiamato da Suleiman e dal fatto che la seconda trasformazione in GE risulti strettamente dipendente dalla prima più che parallela ad essa.

Il motivo della decodifica si presenta pertanto strettamente legato a entrambe le letture di questo tema per due motivazioni: l'implicita scalata che Pip compie rispetto alle varie *auctoritates* in termini sociali si fonda infatti sulla possibilità di raggiungere la verità su quella trama che Miss Havisham e Magwitch hanno intessuto intorno a lui, mentre dall'altra, senza quest'atto di appropriazione della propria storia – fino a quel momento scritta da autorità "altre" – non sarebbe stato possibile per lui assurgere al ruolo di narratore e scrittore della sua vicenda senza prima una graduale conquista delle tappe precedenti di lettore e depositario del sapere.

Come il motivo della decodifica, anche quello della scrittura si presenta basilare per una lettura sia in termini metaforici che metanarrativi del tema della formazione di Pip. Si è già avuto modo di evidenziare come l'intero romanzo proponga un costante rimando alla questione dell'autorialità intesa sia in termini letterali che metaforici visto il peso dello schema mitico del Pigmaliote all'interno di *Great Expectations*: sul piano della costruzione del *plot* Pip, più che il reale artefice della propria storia, risulta infatti essere costante oggetto di scritture altrui¹⁰, tale da impedire fino alla sua partenza in Egitto la reale affermazione di un'identità sociale di questo personaggio.

Una conferma della possibilità di lettura di questo motivo in termini anzitutto metaforici si trova nell'episodio della morte di Magwitch, la prima grande *auctoritas*, il primo *padre* del personaggio di Pip. Il seppur velato confronto finale tra il ragazzo e Jagers, in merito alla rete di relazioni esistente intorno a loro e l'acquisizione per il protagonista di quel potere gnoseologico di cui solo l'avvocato e Miss Havisham erano detentori fino a quel momento, diviene, infatti, nodo indispensabile in vista della prima parziale liberazione cui i lettori assisteranno con l'episodio presso il capezzale di Magwitch: è qui che si colloca l'effettivo "superamento", il "passaggio

¹⁰ A questo proposito è necessario tornare sulla lettura portata avanti da Eichi Hara secondo cui l'opera conferisce una certa centralità al concetto di autore, inteso come padre e scrittore, in particolare attraverso il ruolo di Magwitch. Hara evidenzia inoltre l'aspetto dell'iniziale assenza di intenzionalità di Pip nelle sue scelte – che nelle prime due parti del romanzo lo rende oggetto di piani altrui – e il graduale concretizzarsi implicitamente di una sua intenzionalità nella realizzazione di quest'autobiografia fittizia che è GE (cfr. Hara 1994: 143-163).

del testimone” si potrebbe dire, quando Magwitch, originario autore della storia di Pip, viene sormontato nel suo ruolo dal ragazzo, il solo che possa scrivere il finale della sua vicenda:

“Dear Magwitch, I must tell you, now at last. You understand what I say?”

A gentle pressure on my hand.

“You had a child once, whom you loved and lost.”

A stronger pressure on my hand.

“She lived and found powerful friends. She is living now. She is a lady and very beautiful. And I love her!”

With a last faint effort, which would have been powerless but for my yielding to it and assisting it, he raised my hand to his lips. [...] The placid look at the white ceiling came back, and passed away, and his head dropped quietly on his breast. (GE: 418)

Giunge a conclusione così, in questo passo, il ruolo metaforico di creatore del *plot* che Magwitch ha svolto nella storia del protagonista¹¹, in quanto padre putativo che ha plasmato la figura di Pip e deciso del suo destino secondo i propri piani, senza i quali il ragazzo non avrebbe compiuto quel percorso di ascesa e di formazione che raggiunge il suo acme sul piano metanarrativo nel momento in cui Pip diviene autore di quest’autobiografia fittizia che è *Great Expectations*.

Non è tuttavia sul solo piano sociale che la riflessione sull’autorialità spicca nella vicenda di Pip. Come nota anche Saverio Tomaiuolo, con i suoi reiterati riferimenti alla scrittura e alla lettura *Great Expectations* diviene «“ontological” reflection on *textual* and *world* creation»¹² che trova conferma nell’episodio che ci rende testimoni del primo atto di scrittura del futuro artista compiuto in presenza di Joe¹³. Anche l’attività della fucina che fa da sfondo all’intera vicenda di Pip sin dall’infanzia richiamerebbe – stando ancora a un approccio metanarrativo all’opera di Dickens – «the paradigm of *fictional creation* which pervades the novel» dal

¹¹ Ricordiamo infatti che nella storia di Pip l’inizio della *fabula* e dell’intreccio possono coincidere nell’incontro con il forzato da cui tutto, a insaputa del protagonista e del lettore, ha inizio.

¹² Tomaiuolo 2006: 228.

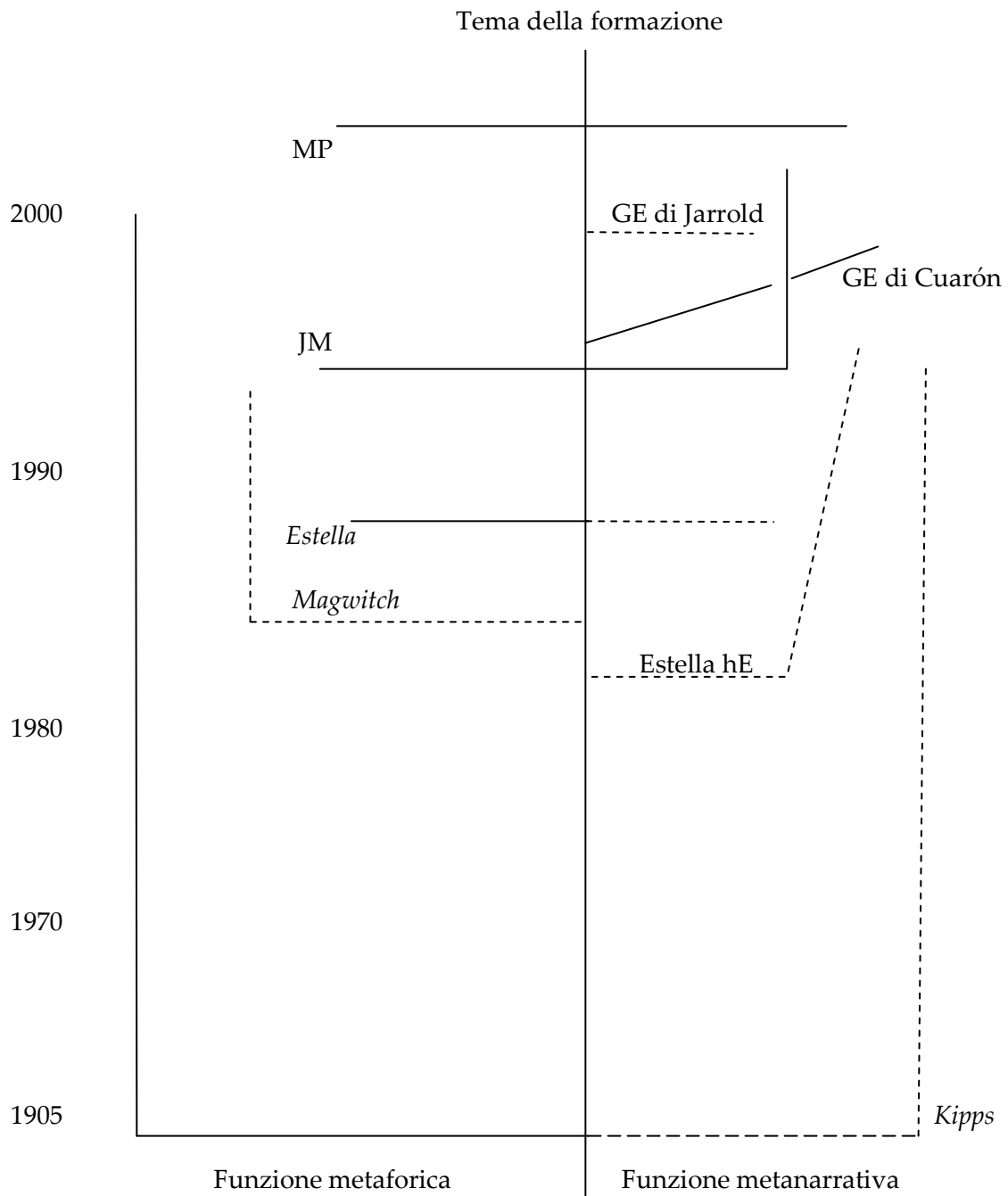
¹³ Cfr. GE: 60: «MI DEER JO i OPE U KRWRITE WELLL i OPE I SHAL soN B HAbELL 4 2 TEEEDGE U JO AN THEN WE SHORL B SO GLODD AB WEN I M PRENGTD 2 U JO WOT LARX AN BLEVE ME INF XN PIP».

momento che «the association between the forger and the artist has a long tradition in literary history»¹⁴.

Pip narra pertanto una storia che continuamente allude e conferma una consapevolezza della propria natura “cartacea”, finzionale, aspetto che trova altrettanta enfasi e che sopravvive anche sul piano diacronico all’interno del gran numero di riscritture sorte negli ultimi decenni. Per queste ragioni, la sezione a seguire si aprirà proprio con l’elaborazione di un albero volto a mettere in evidenza il modo in cui alcune opere di secondo grado hanno declinato questo tema e i suoi motivi, conferendogli talvolta nuove e differenti sfumature di significato a seconda della lettura che ciascuna riscrittura intendeva offrire del testo dickensiano.

¹⁴ Tomaiuolo 2006: 232. A riprova di questa ruolo dell’attività del fabbro, lo studioso poco dopo riporta un ulteriore significato richiamato dalla parola forgery: «falsification and alteration of texts and documents» che, secondo l’autore «becomes a further allusion to narrative and textual misreading» (*Ibidem*).

VIII.2 Il tema attraverso le riscritture



Legenda:

Estella hE = *Estella, her Expectations* di Sue Roe

GE = *Great Expectations*

JM = *Jack Maggs* di Peter Carey

MP = *Mister Pip* di Lloyd Jones

—— Valenza metaforica / metanarrativa dei motivi

----- Parziale valenza metaforica / metanarrativa dei motivi

Il quesito di partenza da cui si avvia la creazione di quest'albero mira a reperire cosa rimanga, cosa venga meno e cosa le riscritture aggiungano rispetto alla valenza che *Great Expectations* aveva conferito al tema della formazione e ai due motivi della lettura e della scrittura.

Partirei, sia per ragioni cronologiche che per la nuova declinazione che il tema della formazione assume in quest'opera, da *Kipps* di H.G. Wells in quanto la prima che, nel fare dell'educazione del protagonista l'elemento portante dell'intero romanzo, scelga di conferirgli una valenza del tutto nuova rispetto all'originale dickensiano: quella satirica. Il mito del Pigmalione già presente nell'ipotesto, costituisce il punto di partenza della critica verso i nuovi tutori che educano il giovane protagonista e verso i valori di cui essi si fanno portatori: Coote, Helen, la sua famiglia e il loro circolo di amicizie sono l'emblema di come il tema dell'educazione e dell'ascesa, anzitutto in termini sociali, vengano qui portati alle estreme conseguenze nella loro funzione di critica sociale di quel mondo piccolo borghese della cittadina di Folkestone in cui avviene il loro incontro.

Sebbene la presenza di un narratore onnisciente che osserva e commenta con sguardo distaccato le azioni del protagonista sottragga a *Kipps* il ruolo di autore fittizio della propria storia – la cui formazione in ossequio al modello dickensiano sarebbe potuta venire a coincidere con il percorso dello scrittore come nel caso di *Great Expectations* – non si può tuttavia affermare che risulti del tutto assente la componente metanarrativa¹⁵. La ragione per cui il ramo dell'albero che parte da *Kipps* arriva ad avvicinarsi a opere come *Jack Maggs* e *Mister Pip* ed *Estella, her Expectations*, quelle in cui si presentano anche i più spiccati segnali di consapevolezza testuale e i più insistiti rimandi alle implicazioni presenti dietro il gesto di creazione

¹⁵ Si è già osservato nel capitolo V come il romanzo di Wells possieda a sua volta una componente metanarrativa attraverso cui il lettore vede emergere la riflessione sulla genesi dell'opera. Tuttavia, il ramo che da questo romanzo si diparte verso la sezione destra dell'albero si presenta tratteggiato proprio perché, sebbene non sia totalmente assente una valenza metatestuale dei motivi della lettura e della scrittura, essi, a differenza di quanto avveniva in GE, non riguardano più la formazione del protagonista-scrittore ma altri artisti di cui è costellata la sua esperienza e che contribuiscono alla riflessione sull'origine dello stesso *Kipps*.

artistica, è dato dal fatto che anche nel romanzo di Wells sono disseminate numerose riflessioni sulla natura intertestuale dell'opera, sul debito contratto con Dickens, sugli intenti da cui ha avuto origine la riscrittura: in questo senso, i numerosi riferimenti alle letture o alla scrittura presenti nei dialoghi – o spesso monologhi – tenuti da personaggi come Masterman e ancor di più come Chitterlow, sono spesso portatori dell'*intentio auctoris* e hanno la funzione di rendere manifesti gli ingredienti di cui si compone l'opera di Wells. La differenza rispetto al testo di partenza è che il portavoce di questa riflessione anche metanarrativa sull'autorialità e sulla creazione letteraria cessa di essere il Pip/Kipps. La ragione per cui si è accostata la riscrittura di Wells a opere come *Mister Pip*, *Jack Maggs* ed *Estella, her Expectations* è data dal fatto che in tutti e tre questi casi, seppur con modalità differenti, la riflessione metanarrativa del testo arriva a un disvelamento della formazione dell'opera stessa, aspetto quasi assente – o presente marginalmente – nell'opera dickensiana, ma più vicino a quella radicale focalizzazione di tanta narrativa postmoderna sul proprio statuto di artificio retorico.

Prima di occuparci di quest'aspetto va tuttavia evidenziato come la declinazione satirica del tema della formazione proposta da Wells, realizzi una prima ramificazione che troverà risultati molto prossimi nell'opera di Peter Carey dove l'accento sarà posto sul percorso di un altro personaggio diverso dal protagonista dickensiano, quello di Magwitch/Maggs che, non solo attraverso le sue lettere destinate al figlio putativo Phipps mette a nudo le storture della società inglese – in cui il più debole viene lasciato al margine ed è costretto ad asservirsi alla malavita per sopravvivere – ma dove quel percorso di formazione e conseguente disillusione per il protagonista ha luogo proprio attraverso il graduale smascheramento delle figure cui si era ingenuamente affidato, esattamente come era avvenuto per il suo predecessore Pip. Il riferimento va allo scrittore Oates e a Phipps, due emblemi – insieme all'alleato Buckle – dell'ipocrisia della borghesia inglese dell'epoca. Non è un caso che, unite dal medesimo intento, le opere di Wells e Carey siano accomunate dalla scelta di sostituire alla forma narrativa del racconto autodiegetico – che già nel

romanzo di Dickens favoriva la fusione tra la formazione dello scrittore e la formazione di Pip sul piano sociale – quella del racconto attraverso un narratore extradiegetico¹⁶.

Anche nell'opera di Carey, perciò, come già avveniva in *Great Expectations*, i motivi della lettura e della scrittura si presentano oltre che nelle loro valenze metatestuali, nella loro funzione anzitutto metaforica lungo il percorso sociale che Maggs come individuo compie sia durante l'infanzia che durante il secondo soggiorno in Inghilterra. Nella storia narrata attraverso le lettere il primo percorso di disillusione, di apprendimento di alcune verità inizialmente a lui celate – sulla reale natura e le effettive mire di Ma' Britten e suo figlio – si realizza gradualmente per Maggs, inizialmente lettore ingenuo e incapace di comprendere i piani in serbo per lui da parte di quelle *auctoritates* – i due ladri che lo hanno cresciuto – che stanno scrivendo il suo destino. Nel piano del presente dell'opera, il medesimo percorso di decodifica delle trame che Buckle, Oates e Phipps hanno intessuto intorno a lui al fine di sfruttare la sua storia, di rimandarlo nelle galere o addirittura di ucciderlo per avere i suoi beni, mostra in parallelo al *plot* dell'infanzia, la formazione di Maggs da decodificatore fallace delle reali intenzioni di queste figure fino a divenire unico detentore della verità, che supera la conoscenza di quello scrittore che ha tentato di farsi autore della sua storia: Tobias Oates¹⁷. Anche in questo caso perciò i medesimi motivi mantengono una valenza tanto metaforica quanto metanarrativa, dal momento che l'approdo finale di Jack Maggs in Australia, la scelta di riscrivere un finale diverso da quello che gli era stato attribuito originariamente, rappresenta

¹⁶ Tra le ragioni per cui non si arriva a un vero e proprio contatto tra questi due rami, che significherebbe un'identità di scelte tra la riscrittura di Carey e quella di Wells, vi è non solo il fatto che la prima scelga come *focus* della narrazione il personaggio del condannato – rispetto a Wells che pone ancora una volta al centro della vicenda il corrispettivo del protagonista dickensiano – ma anche il fatto che in JM la riflessione metatestuale dell'opera si faccia radicale visto che lo stesso personaggio di Magwitch/Maggs diviene lettore del futuro romanzo di cui sarà protagonista, quello di Dickens/Oates.

¹⁷ Cfr. JM: 355: «This Jack Maggs was, of course, a fiction, and so it may not matter that Tobias never witnessed the final act of the real convict's search: never observed Henry Phipps raise that pistol with his trembling hand, never heard the deafening explosion, nor smelled the dark and murderous scent of gunpowder».

anche il momento in cui il personaggio di Maggs si libera dalla volontà di autorità “altre” per farsi unico autore del proprio destino.

Si potrebbe forse dire che l’opera di Carey insieme a quella di Lloyd Jones sia inoltre la sola capace di rendere giustizia a tutte e tre le forme in cui il motivo della lettura si presenta: oltre alla sua valenza metanarrativa e metaforica – basilari nella riflessione sulla formazione dell’artista e del personaggio sul piano sociale – *Mister Pip* e *Jack Maggs* valorizzano infatti il motivo nella sua accezione più materiale, inteso proprio come decodifica nelle sue forme più concrete. Jack Maggs non solo è lettore dell’opera che Oates sta scrivendo su di lui, ma la decodifica e la lettura risultano già particolarmente insistiti nelle lettere in cui il personaggio narra la propria infanzia. Si pensi ad esempio al momento in cui per la prima volta Silas Smith lo mette di fronte al libro dei codici degli argenti per insegnargli a riconoscere le teiere di maggior pregio che il bambino dovrà rubare. L’enfasi che lo stesso Carey pone sull’episodio aumenta se letto in relazione a un’altra opera che utilizza il motivo della decodifica in senso strettamente materiale proprio perché vitale nel genere letterario in cui si iscrive la riscrittura: si tratta dell’opera di Michael Noonan che, in ossequio al genere del romanzo d’avventura, più volte ritorna sulla decifrazione dei messaggi lasciati da Magwitch all’interno di una Bibbia al fine di guidare Pip verso il ritrovamento del suo tesoro nascosto¹⁸. In *Magwitch* tuttavia, quest’elemento non

¹⁸ Si ricordi il passo in cui Pip, trascrivendo le lettere cerchiare nella Bibbia sulle carte da gioco di Magwitch, riesce a decifrare il messaggio che il benefattore aveva lasciato per i posteri. Il suo tesoro è nascosto in mezzo alle tombe del cimitero in cui per la prima volta aveva incontrato Pip: «At first the letters made as little sense to me as ever. What it was that prompted me to count the number of letters, I do not know – but I did, and I found that there were fifty-two letters in all. I counted them again. Exactly fifty-two, the same number as in a pack of playing cards from which the Joker has been removed. Abel Magwitch had told Jock Weedon, the hostler, that the secret of the whereabouts of the hidden fortune was somehow contained between the playing cards and the Testament. He had also said: ‘Patience. All it needs is patience.’ To what did this refer? The virtue of that name? The card game of that name? Or a combination of the two? And so I began to wonder whether the fifty-two letters might yield something were they to be laid out as Magwitch had done when playing his personal game of Patience. Using cut-up pieces of paper, I made fifty-two small cards. On each I wrote one of the letters in the list, starting with the first circled in the Testament – and again starting with this first letter, I set them out as Magwitch would have done, in four long lines, each with thirteen cards. Lo and behold! Out of that jumble of letters, word began to emerge. [...] As if by magic the words

assume alcuna valenza metatestuale, ragione per cui si è scelto di distinguere anche graficamente, attraverso il tratteggio, il ramo che ha origine da quest'opera e si avvicina all'utilizzo che altre opere hanno fatto della medesima scelta¹⁹.

Per concludere su quest'aspetto, va perciò sottolineato come generalmente, a differenza di *Magwitch*, le opere in cui motivo della lettura si ripresenta in senso letterale, siano quelle che, in ossequio alla funzione che esso possedeva in *Great Expectations*, lo adottano ai fini di rimarcare una riflessione metanarrativa. Estella, in *Estella, her Expectations* – come Mr Watts e Matilda in *Mister Pip* – è lettrice di *Great Expectations*, di cui riporta un intero passo, in seguito al reperimento dell'opera nel salone della ballerina²⁰. Come l'intero romanzo di Sue Roe, la cui riflessione è costantemente rivolta alla questione della creazione artistica *tout court*, la lettura del passo dickensiano è una delle numerose forme di omaggio rese all'opera verso cui il testo ha contratto un debito maggiore. Allo stesso tempo, la ragione per cui non si presenta alcuna ramificazione a partire da questo testo in direzione della metà dell'albero che fa un uso del tema della formazione in termini metaforici, è data dal fatto che l'opera di Roe si concentra interamente sul ruolo di Estella in quanto pittrice, cogliendola nella fase in cui ella ha completato il suo percorso di formazione come artista, in una fase di transizione per la quale, data la condizione di sospensione temporale che la narrazione presenta, non è possibile parlare di alcuna

separated themselves out so that I was able to set down a couplet. TEN GRAVES BETWEEN THEM HOLD THE SECRET OF WHENCE CAME THE GOLD» (*Magwitch*: 206-207).

¹⁹ Per la stessa ragione si presenta tratteggiato anche il ramo del romanzo di Noonan che si affaccia sul lato destinato all'uso del tema della formazione in termini sociali e metaforici dal momento che, come si è detto già nel capitolo IV, sin dall'inizio di *Magwitch* Pip risulta già formato e consapevole rispetto al personaggio dickensiano; tuttavia seppur assente un vero e proprio percorso di educazione in termini sociali, un particolare rilievo assume nell'opera di Noonan la funzione metaforica della lettura della realtà circostante, valenza qui radicalizzata dal momento che a Pip viene conferito il nuovo ruolo di vero e proprio *detective* sul passato del padre putativo al fine di raggiungere il bandolo di quella matassa di relazioni che Lucy Brewster, Charlotte, Emma Rushmore e Cannibal Jack avevano creato intorno a *Magwitch*.

²⁰ Cfr. Estella hE: 85: «She turns the pages of the dancer's library book, which she has left on the piano, and reads a passage. 'Love is blind devotion,' sings Estella, being Miss Havisham, 'unquestioning self-humiliation, utter submission, trust and belief against yourself and against the whole world, giving up your whole heart and soul'. This is what Estella wanted. To feel such things. If only someone had let her; been there to see. And, recognized the signs».

ascesa o evoluzione del personaggio in termini sociali. Tuttavia, è proprio la riflessione su questioni di autorialità e sul rapporto dell'autore con la propria opera che accosta il ruolo del personaggio di Estella a quello di Pip nell'opera dickensiana e alle diverse tappe attraversate prima di approdare alla storia che sta raccontando.

Non va trascurato inoltre come nella scelta di porre al centro della narrazione la pittrice con la sua arte, Sue Roe anticipi una scelta che ritroviamo in uno degli adattamenti, il solo che scelga di selezionare questo particolare aspetto dell'opera dickensiana e di porre in rilievo il peso che già nel testo di partenza aveva Pip in quanto artefice fittizio della narrazione: si tratta di *Great Expectations* di Cuarón, un adattamento che, in contrasto con le scelte operate dalla maggioranza delle trasposizioni, è collocabile all'interno della seconda metà dell'albero in quanto il solo a non soffermarsi sul tema della formazione in termini puramente sociali di educazione dell'individuo²¹.

Un ultimo romanzo che fa uso del motivo della lettura in senso letterale è infine *Estella* di Alanna Knight che si discosta dall'utilizzo fattone da Roe, Jones e Carey dal momento che ad apparire non è mai la lettura diretta del testo dickensiano e la scelta di questo motivo non è finalizzata ad omaggiare il testo fonte, quanto a porre l'accento e ad enfatizzare attraverso letture e citazioni di intere poesie la natura intertestuale dell'opera.

A ricevere un maggiore rilievo nel romanzo di Knight è invece il tema della formazione sul piano sociale visto l'insieme di parallelismi rilevati tra il percorso che la protagonista effettua nel tentativo di liberazione dall'influsso di quelle autorità che per tre quarti dell'opera plasmano il suo destino: Miss Havisham prima, Bentley Drummle e i successivi compagni poi. Da questo punto di vista la differenza che è

²¹ Gli altri adattamenti, infatti, pur nel dare maggiore o minore risalto ai motivi della lettura e della scrittura nella trasposizione, li presentano esclusivamente come tappe della formazione sociale del ragazzo, senza valorizzare letture altre. Tra quelli esaminati una parziale eccezione è costituita dalla miniserie televisiva di Julian Jarrold che tra le letture tenute da Pip in presenza di Magwitch inserisce il passo dell'*Odissea* in cui Ulisse torna a Itaca, ponendo l'accento su uno dei più noti intertesti presenti dietro la storia di Magwitch e Pip, quella di Ulisse e Telemaco, confermando l'intento di voler valorizzare anche un'ulteriore funzione della lettura presente già nell'originale dickensiano.

possibile rilevare nella storia di Estella rispetto a quella di Pip è infatti la possibilità per la ragazza di arrivare a una piena e completa autonomia e indipendenza dal momento che ella riesce a portare pienamente a compimento i suoi desideri di affermazione sul piano sociale rispetto a quanto non fosse accaduto al predecessore dickensiano. Per queste motivazioni anche la lettura e la scrittura si presentano in termini prevalentemente metaforici nella sua vicenda, dal momento che il compito di questa protagonista, nel percorso di disillusione in vista dell'approdo finale nell'unione con Pip, diviene anzitutto quello di decifrare le trame represses della sua vicenda che alcune *auctoritates* – Mr Jaggers, Miss Havisham con l'aiuto di Bessie – hanno cercato di obliare e, infine, di smascherare le reali intenzioni di Drummle nella sua proposta di matrimonio.

Un'ultima opera da prendere in esame in quanto quella che più di ogni altra ha saputo conciliare le numerose declinazioni del tema della formazione fino a radicalizzarla in un'ulteriore e tutta nuova sfumatura di significato, è *Mister Pip* di Lloyd Jones. Riprendendo le fila di quanto detto sinora in merito al modo in cui le scelte di questo autore presentano prossimità rispetto a quelle di Peter Carey e di Sue Roe, va rimarcato come non solo anche questa riscrittura ponga l'accento sul percorso di formazione della protagonista sul piano sociale – per cui l'acquisizione di una maggiore consapevolezza per Matilda significa anzitutto compiere un processo di liberazione dai dogmi che l'autorità familiare e le tradizioni religiose e culturali del villaggio d'appartenenza impongono, per divenire unica autrice in termini metaforici della propria storia – ma si faccia anche percorso di disvelamento, con qualche sfumatura satirica, dei pregiudizi e delle storture presenti nell'incontro con l'alterità, soprattutto nel contesto coloniale e postcoloniale in cui la vicenda si colloca.

Tuttavia, oltre che in termini di decodifica e di interpretazione della reale natura dei rapporti che si stanno creando intorno a lei, Matilda è proprio attraverso la lettura nel senso letterale del termine che realmente effettua il suo graduale percorso di ascesa, di liberazione dagli schemi altrui. L'"incontro" sulla pagina con Pip si rivela infatti decisivo per la ragazza nella scoperta di un nuovo mondo

possibile e diviene motore, insieme all'incontro con Mr Watts, del percorso di ascesa della protagonista.

I motivi della lettura e della scrittura nel romanzo di Lloyd Jones assumono tuttavia altrettanto rilievo proprio sul piano metanarrativo dell'opera, in cui una nuova sfumatura del tema della formazione trova realizzazione: non è in soli termini metaforici che Matilda riesce a divenire vera e unica autrice della propria storia. Assumendo la forma del *self-begetting novel*, *Mister Pip* rivela nel finale dell'opera di aver narrato la sua stessa realizzazione avvenuta *in progress* sotto gli occhi del lettore, attraverso cui Matilda in seguito al suo percorso di formazione come lettrice prima e come scrittrice poi, approda anche sul piano metanarrativo al ruolo di autrice fittizia della storia.

Il testo di Lloyd Jones risulta in questo senso punto d'arrivo del nostro percorso in quanto l'unico che riesca non solo a coniugare le varie sfumature di significato assunte dal tema della formazione e dai motivi della scrittura e della lettura nel corso delle numerose riscritture, ma a radicalizzare la valenza metanarrativa del tema attraverso la *mise en abyme* del percorso di formazione della riscrittura stessa.

APPENDICE

I dati raccolti in quest'appendice sono tratti da fonti differenti. Per le trasposizioni teatrali la sola fonte adottata è stato il volume di Philip Bolton *Dickens Dramatized*, ragione per cui i dati si fermano agli anni Ottanta (le date riportate si riferiscono a quelle di registrazione del copyright e, dove noto, si riporta il nome dello sceneggiatore). Per il cinema e le serie tv allo studio di Bolton si sono affiancati quelli di Brian McFarlane, di John Glavin e i dati riportati sul sito "Victorian Web". Per le edizioni illustrate la fonte di riferimento è il sito "Victorian Web". Sulle versioni radiofoniche le informazioni presenti nello studio di Bolton sono state integrate con quelle riportate da McFarlane nella sezione "Adapations and Extrapolations Across the Media". Sono state escluse da questa raccolta sugli adattamenti i *musical*, i balletti, i *videogame*, i parchi a tema per la discontinuità dei riferimenti esistenti al riguardo. L'ordine in cui si presentano all'interno dell'appendice è cronologico, sulla base della prima trasposizione di cui si ha testimonianza.

Edizioni illustrate

- 1860-1861: "Harper's Weekly", New York, dal 24 novembre 1860 al 3 agosto 1861 (40 illustrazioni di John McLenan).
- 1861: Philadelphia, T. B. Peterson and Brothers (34 illustrazioni di John McLenan).
- 1862: Library Edition, Londra, Chapman & Hall (8 illustrazioni di Marcus Stone).
- 1868: The Charles Dickens Edition (ristampa le illustrazioni di Marcus Stone).
- 1875: Household Edition, Londra, Chapman & Hall (28 illustrazioni. di F. A. Fraser).
- 1885: Edizione del 1861 con nuove illustrazioni, Londra, Robson & Kerlake (20 illustrazioni di Pailthorpe).

- 1892: The Macmillan Edition (ristampa dell'edizione del 1861), 21 voll.
- 1897: The Gadshill Edition, Londra, Chapman & Hall (10 illustrazioni di Charles Green).
- 1899: Nelson's New Century Library Edition (illustrazioni di John A. Bacon).
- 1901-3: Temple Edition (illustrazioni di John A. Bacon).
- 1910: The Charles Dickens Library Edition (27 illustrazioni di Harry Furniss).
- 1910: The Waverley Edition, Londra, Waverley (4 illustrazioni di Charles Pears).
- 1901-3: The Imperial Edition, Londra, Gresham, 16 voll., (8 illustrazioni di H. M. Brock).
- 1937: Limited Editions, Edimburgo, R. and R. Clark (illustrazioni di Gordon Ross).
- 1939: The Heritage Edition, New York (64 illustrazioni di Edward Ardizzone).

Adattamenti teatrali

- Julie de Marguerittes, *Great Expectations*, Philadelphia, 1861.
- Benjamin Edward Woolf, *Great Expectations*, Boston, 1861.
- George Aiken, *Great Expectations*, New York, 1861.
- Non pervenuto - *Great Expectations*, Londra, 1861.
- Non pervenuto - *Great Expectations*, New York, 1861.
- Non pervenuto - *Great Expectations*, Kentucky, 1862.
- Non pervenuto - *Great Expectations*, Boston, 1862.
- F. Latour Tomline, *Great Expectations*, Londra, 1871.
- W.E. Blake, *Great Expectations*, New York, 1871.
- W. A. Gilbert, *Great Expectations*, Boston, 1871.
- Shafto Scott, *My Unknown Friend*, New York, 1872.
- W.S. Gilbert, *Great Expectations*, Londra, 1877.
- Shafto Scott, *My Unknown Friend*, New Jersey, 1877.
- Levin C. Tees – *Botany Bay* – (apparentemente mai presentato a teatro), 1881.

- W- J. Rix, *Pip's Patron*, Beccles, 1892.
- Levin C. Tees, *Botany Bay*, (sconosciuto il luogo dell'esibizione), 1893.
- C. E. Hodges, *The Convict*, London, 1915.
- Percival Steed, *Great Expectations*, Glasgow, 1918.
- Laurence Raithby, *Great Expectations*, Edimburgo, 1920.
- G. W. Panzetta, *Great Expectations*, Londra, 1925.
- Non pervenuto – (scene tratte da) *Great Expectations*, Woodville & District, 1925.
- Non pervenuto – (scene tratte da) *Great Expectations*, Bath, 1925.
- George H. Boothman, *Great Expectations*, Liverpool, 1931.
- Non pervenuto – *The Escaped Convict*, Pinner View, 1934.
- Ethel Dickens e C. E. Openshaw, *The Convict* (poi *The Scapegoat*), London, 1935.
- Ethel Dickens e C. E. Openshaw, *The Scapegoat*, Birmingham, 1935.
- Philadel Rice, *Great Expectations*, Cleveland, 1936.
- Frances Jolly, *Great Expectations*, (sconosciuto il luogo dell'esibizione), 1939.
- Alec Guinness, *Great Expectations*, Rudolf Steiner Hall, 1939.
- Alec Guinness, *Great Expectations*, Liverpool, 1943-1944.
- Alec Guinness, *Great Expectations*, Londra, 1946.
- William Deneen, Michal Sherwin, Branssby Williams, *Great Expectations*, Walham Green, 1947.
- William Deneen, Michal Sherwin, Branssby Williams, *Great Expectations*, Hammersmith, 1947.
- Carrickford, *Great Expectations*, (sconosciuto il luogo dell'esibizione), 1947.
- Alec Guinness, *Great Expectations*, Oxford, 1947.
- Alice Chadwicke, *Great Expectations*, (sconosciuto il luogo dell'esibizione), 1948.
- Ross Barrington, *Great Expectations*, Southwark, 1950.
- Alec Guinness, *Great Expectations*, Bristol, 1957.

- G. H. Holroyd, *Un Escaped Convict (Great Expectations)*, (forse presentato a Londra nel 1959).
- Gerald Frow, *Great Expectations*, Nottingham, 1960.
- Non pervenuto – *Great Expectations*, Dundee, 1961.
- John Maxuell, *Great Expectations*, Dundee, 1961.
- Jane Bacon, *Great Expectations*, London, 1961.
- Frow, *Great Expectations*, Nottingham, 1961.
- Frow, *Great Expectations*, Margate, 1962.
- Maxuell, *Great Expectations*, Canterbury, 1964.
- Bruce Walker, *Great Expectations*, Golders Green Hippodrome, 1966.
- John Taylor e Gladys Waterer, *Great Expectations*, Broadstairs, 1970.
- Michael e Mollie Hardwick, *Miss Havisham's Revenge*, (sconosciuto il luogo dell'esibizione), 1970.
- James Lovell, *Great Expectations*, Dundee, 1971.
- Guy R. Williams, *Pip and the Convict*, (sconosciuto il luogo dell'esibizione), 1971.
- Dominick Argento, *Miss Havisham Weeding Night*, New York, 1983.
- Non pervenuto – *Great Expectations*, Liverpool, 1983.
- George Curry, *Great Expectations*, Edimburgo, 1983.
- Barbara Field, *Great Expectations*, Seattle, 1983.
- Non pervenuto – *Great Expectations*, Northampton, 1984.
- Peter Coe, *Great Expectations*, Birmingham, 1984.
- Peter Coe, *Great Expectations*, Bromley, 1984.
- Greg Hersov, *Great Expectations*, Manchester, 1984.
- Peter Coe, *Great Expectations*, Londra, 1984.

Adattamenti cinematografici

- Dave Aylott, *The Boy and the Convict*, UK, 1909.
- Robert G. Vignola, *Great Expectations*, USA, 1917.

- A. W. Sandberg, *Stor Froventninger*, Danimarca, 1921.
- Stuart Walker, *Great Expectations*, USA, 1934 (trad. it. *Il forzato*).
- David Lean, *Great Expectations*, UK, 1946 (trad. it. *Grandi speranze*).
- Alfonso Cuarón, *Great Expectations*, USA, 1998 (trad. it. *Paradiso Perduto*).
- Mike Newell, *Great Expectations*, USA, 2012 (trad. it. *Grandi speranze*).

Graphic Novel

- (Nome dell'adattatore non pervenuto), *Great Expectations*, Classics Illustrated, 1947.
- Rick Geary, *Great Expectations*, Classic Illustrated, 1990.
- Hilary Burningham, *Great Expectations*, Evans Brothers, 2002.
- Brigit Viney, *Great Expectations: The Elt Graphic Novel*. Cengage Learning, 2009.
- Jen Green, *Great Expectations. The Graphic Novel: Original Text*, Classical Comics, 2009.
- John Stokes – Jen Green – Jason Cardy – Joe Sutliff Sanders, *Great Expectations. The Graphic Novel: Quick Text*, Classical Comics, 2009.
- Jen Green – Brigit Viney, *Great Expectations: The Graphic Novel*, Gale, 2010.
- Hilary Burningham, *Great Expectations*, Evans Brothers, 2011.
- Jen Green, *Great Expectations. The Graphic Novel Original Text Hardback: American English*, Classical Comics, 2012.

Versioni radiofoniche

- Mabel Constaduros e Howard Agg, *Great Expectations*, BBC radio, dal 19 settembre al 5 dicembre 1948 (12 parti).
- (adattatore non pervenuto), *Great Expectations*, all'interno della serie *Calling West Africa*, BBC radio, dal 2 ottobre 1951 (12 parti).
- H. Oldfield Box, *Great Expectations*, all'interno della serie *Children's Hour*, BBC radio, gennaio – febbraio 1958 (7 parti).

- H. Oldfield Box, *Great Expectations*, BBC radio, dal 16 aprile 1961 (12 parti).
- “Pip centenary celebration”, BBC radio, (letture e serie settimanali tratte da *Great Expectations*), 1961.
- Donald Bancroft, *Great Expectations*, all’interno della serie “A Book at Bedtime”, BBC radio, 1966 (15 parti).
- Barry Campbell, *Miss Havisham*, episodio numero 10 all’interno della serie *Characters from Dickens*, Ottobre 1970.
- Charles Lefeaux, *Great Expectations*, BBC radio, dal 21 settembre, 1975 (8 parti).
- Carolyn Sally Jones, *Miss Havisham’s Wedding Day*, BBC Radio 4, 1980.
- (Adattatore non pervenuto), *Great Expectations*, BBC radio, dal Maggio 1998 (3 parti).
- Howard Jones, *Great Expectations*, BBC radio, lettura all’interno della serie *Radio 4’s Story Time* (10 parti).

Serie tv

- Norman Felton, *Great Expectations*, USA, 1954 (2 episodi).
- Dorothea Brooking (produzione), *Great Expectations*, UK, 1959 ritrasmesso nel 1960 (13 episodi).
- Alan Bridges, *Great Expectations*, UK, 1967 (10 episodi).
- Julian Amyes, *Great Expectations*, UK, 1981 (12 episodi).
- Tim Burstall, *Great Expectations: The Untold Story*, Australia, 1986 (5 episodi).
- Kevin Connor, *Great Expectations*, UK, 1989 (6 episodi).
- Julian Jarrold, *Great Expectations*, UK, 1999 (2 episodi).
- Brian Kirk, *Great Expectations*, UK, 2011 (3 episodi).

Film tv

- Marcelle Cravenne, *Les Grandes Espérances*, France, 1968.
- Leopold H. Ginner, *Great Expectations*, Svizzera, 1971.
- Joseph Hardy, *Great Expectations*, USA/UK, 1974 (trad. it. *Tutto mi porta a te*).

Cartoni animati

- — *Great Expectations*, USA, 1978.
- Jean Tych, *Great Expectations*, Australia, 1983.
- Erich Stough, *Great Expectations* (episodio della serie *South Park*), USA, 2000.

Bibliografia

Opere

- Acker, Kathy, *Great Expectations*, New York, Grove Press, 1982.
- Ackroyd, Peter, *Dickens*, London, Sinclair, 1990.
- Id., *English Music*, [Hamish Hamilton, 1992], London, Penguin, 1993.
- Brontë, Charlotte, *Jane Eyre* [Smith, Elder, and Company, 1847], trad. it. di Ugo Dettore *Jane Eyre*, Milano, Garzanti, 1999.
- Carey, Peter, *Jack Maggs* [Faber and Faber Limited, 1997], New York, Vintage, 1999, trad. it. di Mario Biondi, *Jack Maggs*, Milano, Frassinelli, 1999.
- Coetzee, John Maxwell, *Foe*, [New York, Viking, 1986], trad. it. di Franca Cavagnoli *Foe*, Torino, Einaudi, 2007.
- Dickens, Charles, *Great Expectations* [London, Chapman and Hall, 1861], *Great Expectations. Complete Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, Ed. Janice Carlisle, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996.
- Id., *Great Expectations* [1861], *Great Expectations. Authoritative Text. Backgrounds. Contexts. Criticism*, Ed. Edgar Rosenberg, New York, W. Northon and Company, 1999.
- Id., *Great Expectations* [1861], trad. it. di Caesara Mazzola, *Grandi speranze*, Milano, Mondadori, 1991.
- Id., (adattatore non pervenuto), *Great Expectations*, New York, Classics Illustrated, 1947, <http://www.tkinter.smig.net/ClassicsIllustrated/GreatExpectations/index.htm>, online (ultimo accesso il 3/03/2012).
- Id., (script adaptation Rick Geary), *Great Expectations*, New York, Classics Illustrated, 1990.
- Id., (script adaptation Jen Green), *Great Expectations: The Graphic Novel*, Towcester, Classical Comics, 2009.
- Id., (script adaptation Hilary Burningham), London, Evans Brothers, 2011.

- Hasluck, Nicholas, "Orlick", *The Hat on the Letter O and Other Stories*, Fremantle, Fremantle Arts Centre Press, 1978.
- Jones, Lloyd, *Mister Pip* [New Zealand, Penguin NZ, 2006], London, John Murray, 2007, trad. it. di Andrea Sirotti, *Mister Pip*, Torino, Einaudi, 2007.
- Knight, Alanna, *Estella*, New York, St. Martin's Press, 1986.
- Lester, Tony, *The Magwitch Story*, London, New Generation Publishing, 2010.
- Id., *The Magwitch Effect*, London, New Generation Publishing, 2010.
- Id., *The Magwitch Legacy*, London, New Generation Publishing, 2011.
- Noonan, Michael, *Magwitch*, New York, St. Martin's Press, 1982.
- Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea* [André Deutch, 1966], trad. it. di Adriana Motti, *Il grande mare dei Sargassi*, Milano, Adelphi, 1980.
- Roe, Sue, *Estella, her Expectations* [1982], Brighton, Harvester, 1987.
- Wells, Herbert, George, *Kipps. The Story of a Simple Soul* [1905], London, Everyman, 1993, trad. it. di Valentina Capocci, *Kipps. Storia di un'anima semplice*, Milano, Treves, 1926.
- Id., *The Wealth of Mr Waddy*, Ed. Harris Wilson, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois UP, 1969.
- Woolf, Virginia, *Romanzi*, Ed. Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998.

Critica

- Agosti, Stefano, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972.
- Aristotele, *Dell'arte poetica*, Ed. Carlo Gallavotti, Milano, Mondadori, 1974.
- Ashcroft, Bill – Griffiths, Gareth – Tiffin, Helen (eds.), *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, London, Routledge, 1989.
- Bachtin, Michail M., *Problemy poetiki Dostoevskogo* [1929], trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- Id., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessans* [1965], trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979a.

- Id., *Vosprosy literatury i estetiki* [1975], trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979b.
- Bally, Charles, *Linguistique générale et linguistique française* [1932], trad. it. *Linguistica generale e linguistica francese*, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- Baraldi, Matteo, "Peter Carey, l'arte di riscrivere la storia", *Scrivere = incontrare: migrazione, multiculturalità, scrittura (in dialogo con Anthony Phelps, Peter Carey, Driss Chraïbi, Vikram Chandra)*, Eds. Matteo Baraldi – Maria Chiara Gnocchi, Macerata, Quodlibet, 2001: 43-54.
- Barthes, Roland, "L'attività strutturalista", *Saggi critici* [1964], Torino, Einaudi, 1966: 245-250.
- Id., *S/Z* [1970], trad. it. *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973.
- Id., *Le plaisir du texte* [1973], trad. it. *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.
- Id., "La morte dell'autore", *Il brusio della lingua* [1984], Torino, Einaudi, 1988: 51-56.
- Id., *L'aventure sémiologique* [1985], trad. it. *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991.
- Batchelor, John, *H.G. Wells*, New York, Cambridge UP, 1985.
- Bauder-Begerow, Irina, "Echoing Dickens: Three Rewritings of *Great Expectations*", *Semiotic Encounters: Text, Image and Trans-Nation*, Eds. Sarah Säckel – Walter Göbel – Noha Hamdy, Amsterdam, Rodopi, 2009: 119-135.
- Benjamin, Walter, *Schriften* [1955], trad. it. *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.
- Bergonzi, Bernard, *The Early H. G. Wells. A Study of the Scientific Romances*, Manchester, Manchester UP, 1961.
- Bernardelli, Andrea, *Intertestualità*, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- Bernardelli, Andrea (ed.), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Perugia, Morlacchi, 2010.
- Bettley, James, *The Art of the Book: From Medieval Manuscript to Graphic Novel*, London, Victoria and Albert Museum Publications, 2001.

- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence* [1973], trad. it. *L'angoscia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Id., *A Map of Misreading* [1975], trad. it. *Una mappa della dislettura*, Milano, Spirali, 1988.
- Bloom, Harold (ed.), *Charles Dickens*, New York-Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1987.
- Id., *Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, New Haven, Yale UP, 2011.
- Boitani, Piero, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Id., *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Id., *Il genio di migliorare un'invenzione. Transizioni letterarie*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Bolton, Philip H., *Dickens Dramatized*, Boston, G. K. Hall, 1987.
- Bottiroli, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bowen, John – Patten, Robert L. (eds.), *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2006.
- Bradbury, Nicola, *Charles Dickens' Great Expectations*, New York, London, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Brittan, Alice, "A Ghost Story in Two Parts: Charles Dickens, Peter Carey, and Avenging Phantoms", *Australian Literary Studies*; XXI. 4 (2004): 40-55.
- Brooks, Peter, "Repetition, Repression, and Return: The Plotting of *Great Expectations*", Rosenberg 1999: 679-689.
- Id., *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* [1984], trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Id., *Storytelling and Psychoanalysis*, Cambridge (MA), Blackwell, 1994.
- Callahan, Jean, "The (Unread) Version of *Great Expectations*", Rosenberg 1999: 543-556.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Boringhieri, 1997.
- Clayton, Jay – Rothstein, Erich (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991.

- Clayton, Jay, *Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Cohen, Jane R., *Charles Dickens and His Original Illustrators*, Columbus, Ohio State UP, 1980.
- Collins, Philip (ed.), *Dickens. The Critical Heritage*, London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria* [1976], Milano, Bompiani, 1997, 2 voll.
- Id., "Il binomio intertestualità e fonti: funzioni della storia nel sistema letterario", *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, Ed. Alberto Asor Rosa, Firenze, La Nuova Italia, 1995: 115-130.
- Daniel, Helen, *Liars. Australian New Novelists*, Ringwood, Penguin Books Australia, 1988.
- Davis, Paul, "Dickens, Hogarth, and the Illustrated *Great Expectations*", *The Dickensian*, LXXX (1984): 130-143.
- Dentith, Simon, *Parody*, London – New York, Routledge, 2000.
- De Zordo, Ornella – Fantaccini, Fiorenzo (eds.), *Altri canoni/canoni altri. Pluralismo e studi letterari*, Firenze, Firenze UP, 2011.
- Dickson, Lovat, *H. G. Wells His Turbulent Life and Times*, Harmondsworth, Penguin, 1969.
- Docherty, Thomas (ed.), *Postmodernism. A Reader*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.
- Dolce, Maria Renata, *Dialoghi con la storia. Peter Carey e il nuovo romanzo storico*, Lecce, Pensa Multimedia, 2000.
- Doležel, Lubomír, *Occidental Poetics. Tradition and Progress* [1990], trad. it. *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Torino, Einaudi, 1990.
- Id., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* [1998], trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

- Id., *Possible Worlds and Fiction and History. The Postmodern Stage*, Baltimore, The John Hopkins UP, 2010.
- Douglass, Thomas H., "The Passing of Another Shadow: A Third Ending to *Great Expectations*", *Dickens Quarterly*, I.3 (1984 Sept): 94-96.
- Drew, Bernard Alger, "Charles Dickens", *Literary Afterlife: the Posthumous Continuation of 325 Authors' Fictional Characters*, North Carolina, McFarland and Co., 2009.
- Dubreux Fawcett, Frank, *Dickens the Dramatist: On Stage, Screen and Radio*, London, W.H. Allen, 1952.
- Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003.
- Eco, Umberto, *Opera aperta* [1962], Milano, Bompiani, 1980.
- Id., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1987.
- Id., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.
- Fernie, Deanna, *Hawthorne, Sculpture, and the Question of American Art*, Farnham, Ashgate, 2011.
- Ford, George H., *Dickens and his Readers: Aspects of Novel-criticism since 1836*, New York, Gordian Press, 1974.
- Forster, John, *The Life of Charles Dickens* [1874], London, Dent, 1966, 2 voll.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir* [1969], trad. it. *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.
- Frege, Gottlob, "Über Sinn und Bedeutung", *Funktion, Begriff, Bedeutung* [1962], Ed. Günther Patzig, trad. it. "Senso e denotazione", *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1973: 9-32.
- Fresno Calleja, Paloma, "Dickens en las antípodas o la re/visión postcolonial de un clásico: Mr. Pip de Lloyd Jones", *Garzoa: Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, VIII (2008 Sept): 113-128.

- Freud, Anna, *Das Ich und die Abwehrmechanismen* [1936], trad. it. "L'io e i meccanismi di difesa", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1985: 149-265, I.
- Freud, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [1905], trad. it. "Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972a, V.
- Id., *Gradiva. Ein Pompejanisches Phantasiestück Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva"* [1906], trad. it. "Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972b: 258-336, V.
- Id., *Der Dichter und das Phantasieren* [1907], trad. it. "Il poeta e la fantasia", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972c: 373-383, V.
- Id., *Jenseits des Lustprinzips* [1920], trad. it. *Al di là del principio di piacere*, Torino, Boringhieri, 1975.
- Id., *Die Verneinung* [1925], trad. it. "La negazione", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1978: 195-201, X.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays* [1957], trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969.
- Id., "Dickens and the Comedy of the Humours", *Experience in the Novel. Selected Papers from the English Institute*, Ed. Roy Harvey Pearce, New York, Columbia UP, 1968: 49-81.
- Furneaux, Holly, *Queer Dickens: Erotics, Families, Masculinities*, Oxford, Oxford UP, 2009.
- Fusillo, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- Id., "Specchio", *Dizionario dei temi letterari*, Eds. Remo Ceserani – Mario Domenichelli – Pino Fasano, Milano, Garzanti, 2006: 2331-2334, IV.
- Id., *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Fusini, Nadia, "Introduzione", Virginia Woolf, *The Waves* [1931], trad. it. *Le Onde*, Torino, Einaudi, 2002.

- Gaile, Andreas (ed.), *Fabulating Beauty. Perspectives on the Fiction of Peter Carey*, Amsterdam, Rodopi, 2004.
- Garrett, Peter K., *The Victorian Mutiplot Novel. Studies in Dialogical Form*, New Haven and London, Yale UP, 1980.
- Genette, Gérard, *Figure III* [1982], trad. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Id., *Seuils* [1987], trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- Giddings, Robert, "On BBC2's *Great Expectations*", *The Dickensian*, XCV.448 (1999 Summer): 171-173.
- Glavin, John (ed.), *Dickens on Screen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Gribble, Jennifer, "Portable Property: Postcolonial Appropriations of *Great Expectations*", *Victorian Turns, NeoVictorian Returns: Essays on Fiction and Culture*, Eds. Penny Gay – Judith Johnston – Catherine Waters, Newcastle upon Tyne, England, Cambridge Scholars, 2008: 182-192.
- Gross, John – Pearson, Gabriel (eds.), *Dickens and the Twentieth Century*, London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Guglielmi, Marina, "La traduzione letteraria", *Letteratura comparata* [1999], Ed. Armando Gnisci, Milano, Mondadori, 2002a: 155-184.
- Id., *Virginia, ti rammenti... Le riscritture di Paul et Virginie*, Roma, Armando, 2002b.
- Id., "Mémoire, intention et désir dans la réécriture", *Instaurer la mémoire*, Eds. Jean Bessière – Philippe Daros, Roma, Bulzoni, 2005: 137-150.
- Hammond, John R., *H. G. Wells and the Modern Novel*, Basingtoke, Macmillan, 1988.
- Hara, Eichi, "Stories Present and Absent in *Great Expectations*", *Sell* 1994: 143-165.
- Hardy, Barbara Nathan, *Dickens and Creativity*, London, Continuum, 2008.
- Hogle, Jerrold E. (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, Cambridge UP, 2002.

- Holbrook, David, "Great Expectations: A Radical Ambiguity about What One May Expect", *Charles Dickens and the Image of Women*, New York, New York UP, 1993: 126-146.
- Hollington, Michael, *Dickens and the Grotesque*, London and Sydney, Croom Helm, 1984.
- Hutcheon, Linda, "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, XXXVI (1978): 367-377.
- Id., "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, XLVI (1981): 140-155.
- Id., *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.
- Id., *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1988.
- Id., *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London-New York, Routledge, 1994.
- Id., *A Theory of Adaptation* [2006], trad. it. *Teoria dell'adattamento*, Roma, Armando, 2011.
- Iacobellis, Angela, "Harold Bloom: una "revisione" della decostruzione", *Allegoria*, XVI.46 (2004): 52-66.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* [1978], trad. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale* [1963], trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* [1991], trad. it. *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Id., "Fenomenologia del lieto fine", *Il Romanzo. Temi. Luoghi. Eroi*, Torino, Einaudi, 2003: 183-186, IV.

- Jordan, John O., "The Medium of *Great Expectations*", *Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction*, Eds. Michael Timko – Fred Kaplan – Edward Giuliano, New York, AMS Press, 1983: 73-88, XI.
- Id., *Dickens Re-Visioned: 'Jack Maggs' and the 'English Book'*, *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*, Eds. Rossana Bonadei – Clotilde de Stasio – Carlo Pagetti – Alessandro Vescovi, Milano, Unicopli, 2000: 292-300.
- Kaplan, Fred, *Dickens and Mesmerism. The Hidden Springs of Fiction*, New York, Princeton UP, 1975.
- Keen, Susan, *Empathy and the Novel*, Oxford, Oxford UP, 2007.
- Kosew, Sue, "'Pip in the Pacific': Reading as Sensation in Lloyd Jones's *Mr Pip*", *Literature and Sensation*, Eds. Anthony Uhlmann – Helen Groth – Paul Sheehan – Stephen McLaren, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009: 280-289.
- Kristeva, Julia, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse* [1969], trad. it. *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1973], trad. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1979.
- Leavis, Frank Raymond, *Fiction and the Reading Public* [1932], London, Chatto & Windus, 1939, http://www.archive.org/streamfictionandtherea030248mbp/fictionandtherea030248mbp_djvu.txt, online (ultimo accesso il 3/03/2012).
- Id., *The Great Tradition* [1948], New York, George W. Stewart, Publisher Inc., 1950, <http://www.archive.org/details/greattradition031120mbp>, online (ultimo accesso il 3/03/2012).
- Leitch, Thomas M., "Closure and Teleology in Dickens", *Studies in the Novel*, XVIII.2 (1986 Summer): 143-156.
- Letissier, Georges, "Les "suites" aux *Grandes Espérances* de Charles Dickens: variation; modulation; contradiction? (Acker; Ackroyd; Carey; Swift)", *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, LV (2002): 377-396.

- Limnatis, Nectarios G. – Pastore, Luigi (eds.), *Prospettive sul postmoderno. Profili epistemici*, Milano, Mimesis, 2005.
- Lotman, Jurij Mihajlovič, “Il cervello, il testo, la cultura, l’intelletto artificiale”, *Intersezioni*, II.1 (1982): 5-16.
- Id., *Vnutri mysljascih mirov: celovek-tekst-semiosfera-istorija* [1985], trad. it. *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1992.
- Id., *Kul’tura I vzryv* [1993], trad. it. *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Lucas, John, “Great Expectations: Versions of Selfhood”, *Charles Dickens. The Major Novels*, Middlesex, Penguin, 1992: 124-144.
- Luperini, Romano, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.
- Lytard, Jean-François, *La Condicion postmoderne* [1979], trad. it. *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Maack, Annegret, “Dickens Postmodernised”, *The Dickensian*, XCV.453.1 (2001 Spring): 33-42.
- Marroni, Francesco (ed.), *Great Expectations. Nel laboratorio di Charles Dickens*, Roma, Aracne, 2006.
- McBride, Sam, “Un-reason and the Ex-Centric Text: Methods and Madness in Kathy Acker’s *Great Expectations*”, *Critique*, XL.4 (1999): 342-354.
- McFarlane, Brian, *Screen Adaptations. Great Expectations: A Close Study of the Relationship Between Text and Film*, London, Methuen, 2008.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987.
- Meckier, Jerome, “Distortion versus Revaluation: Three Twentieth-Century Responses to Victorian Fiction”, *Victorian Newsletter*, LXXIII (1988 Spring): 3-8.
- Id., *Great Expectations: A Defense of a Second Ending*, *Studies in the Novel*, XXV (1993): 28-58.
- Id., *Dickens’s Great Expectations: Misnar’s Pavilion Versus Cinderella*, Lexington, Kentucky UP, 2002.

- Monti, Alessandro, "Introduzione", Charles Dickens, *Great Expectations* [1861], trad. it. *Grandi speranze*, Milano, Mondadori, 1991.
- Moore, Grace, *Dickens and the Empire. Discourses of Class, Race and Colonialism in the Works of Charles Dickens*, Aldershot, Ashgate, 2004.
- Moraru, Christian, "Re-Lettering Hawthorn: Kathy Acker and réécriture feminine", *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, New York, SUNY Press, 2001: 143-154.
- Moretti, Franco (ed.), *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* [1987], trad. it. *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- Id., *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.
- Mounin, Georges, *Traductions et traducteurs* [1963], trad. it. *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.
- Moynahan, Julian, "Seeing the Book, Reading the Movie", Eds. Michael Klein – Gillian Parker, *The English Novel and the Movies*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1981.
- Id., "The Hero's Guilt: The Case of *Great Expectations*", Rosenberg 1999: 654-663.
- Mukařovský, Jan, *Studie z estetiky* [1966], trad. it. *Il significato dell'estetica. La funzione estetica in rapporto alla realtà sociale, alle scienze, all'arte*, Torino, Einaudi, 1973.
- Mukherjee, Ankhi, "Missed Encounters: Repetition, Rewriting and Contemporary Return to Charles Dickens's *Great Expectations*", *Contemporary Literature*, XLVI (2005): 108-33.
- "Nightmare", *Oxford Everyday Dictionary*, Oxford UP, 2005: 690-691.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Id., *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- Id., *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Id., *Gli oggetti desueti della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.

- Orwell, George, "Charles Dickens", *The Collected Essays, Journalism, and Letters*, Eds. Sonia Orwell – Ian Angus, London, Secker & Warburg, 1968: 413-60, I.
- Peled Ginsburg, Michal, "Dickens and the Uncanny: Repression and Displacement in *Great Expectations*", Rosenberg 1999: 698-704.
- Petrie, Graham, "Silent Film Adaptations of Dickens: Part I – Beginnings to 1911", *The Dickensian*, CDLIII.97 (2001 Spring): 7-22.
- Peyrouton, Noel (ed.), *Dickens Criticism: Past, Present and Future Directions*, Cambridge, The Dickens Research Centre, 1962.
- Polacco, Marina, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Pykett, Lyn, *The Sensation Novel from Woman in White to The Moonstone*, Plymouth, Northcote House, 1994.
- Punter, David (ed.), *A Companion to the Gothic*, Oxford, Blackwell, 2000.
- Renk, Kathleen, "Rewriting the Empire of the Imagination: Post-Imperial Gothic Fiction of Peter Carey and A.S. Byatt", *Journal of Commonwealth Literature*, XXXIX (June 2004): 67-71.
- Riffaterre, Michael, *La production du texte* [1979], trad. it. *La produzione del testo*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Id., *Semiotics of Poetry* [1978], trad. it. *Semiotica della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- Robbins, Bruce, "Arte, mobilità sociale, romanzo", *Il Romanzo. Temi. Luoghi. Eroi*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003: 589-610, IV.
- Roe, Sue – Sellers, Susan– Ward Jouve, Nicole– Roberts, Michèle (eds.), *The Semi-Transparent Envelope. Women Writing – Feminism and Fiction*, London-NewYork, Marion Boyars, 1994.
- Roe, Sue, "The Impact of Post-Impressionism", *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* [2000], Eds. Sue Roe – Susan Sellers, Cambridge, Cambridge UP, 2003: 164-190.
- Rose, Margaret, *Parody//Metafiction. Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Croom Helm, 1979.

- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan* [1978], trad. it. *Il mito di Don Giovanni*, Parma, Pratiche, 1980.
- Russo Cardona, Tommaso, *Le peripezie dell'ironia. Sull'arte del rovesciamento discorsivo*, Roma, Meltemi, 2009.
- Ryan, J. S., "'The Second Magwitch Fortune' and his Second Daughter", *The Dickensian*, LXXXIII.2 (1987): 106-109.
- Sadrin, Anny, *Great Expectations*, London, Unwin Hyman, 1988.
- Sadrin, Anny (ed.), *Dickens, Europe and the New Worlds*, Basingstoke, Macmillan, 1999.
- Id., *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens*, Cambridge, Cambridge UP, 2010.
- Said, Edward, "Criticism Between Culture and System", *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard UP, 1983: 178-225.
- Sangue, Daniel, *La parodie* [1994], trad. it. *La parodia*, Roma, Armando, 2006.
- Sasso, Giampaolo, *La mente intralinguistica. L'instabilità del segno: anagrammi e parole dentro le parole*, Genova, Agorà, 1993.
- Savu, Laura E., "The 'Crooked Business' of Storytelling: Authorship and Cultural Revisionism in Peter Carey's *Jack Maggs*", *ARIEL: A Review of International English Literature*, XXXVI (2005): 127-163.
- Schlicke, Paul, *Oxford Reader's Companion to Dickens*, Oxford, Oxford UP, 1999.
- Scrivano, Fabrizio (ed.), *Variazioni Pinocchio. 7 letture sulla riscrittura del mito*, Perugia, Morlacchi, 2010.
- Segre, Cesare, "Intertestuale/Interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", *La parola ritrovata*, Eds. Costanzo Di Girolamo – Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982: 15-28.
- Id., "Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia", *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984: 103-118.
- Id., "Il testo", *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985: 28-90.
- Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- Sell, Roger (ed.), *Great Expectations: Charles Dickens*, Basingstoke, Macmillan, 1994.

- Smith, Graham, *Dickens, Money and Society*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- Id., *Dickens and the Dream of Cinema*, Manchester, Manchester UP, 2003.
- Soccio, Anna Enrichetta, "The (im)perfect ladies: modelli di femminilità in *Great Expectations*", Marroni 2006: 113-124.
- Steiner, George, *Antigones* [1984], trad. it. *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990.
- Stone, Harry, *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*, Basingstoke, Macmillan, 1979.
- Sucksmith, Harvey Peter, *The Narrative Art of Charles Dickens. The Rhetoric of Sympathy and Irony in his Novels*, Oxford, Oxford UP, 1970.
- Suleiman Rubin, Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.
- Taylor, Beverly, "Discovering New Pasts: Victorian Legacies in the Postcolonial Worlds of *Jack Maggs* and *Mister Pip*", *Victorian Studies: An Interdisciplinary Journal of Social, Political, and Cultural Studies*, LII.1 (2009 Autumn): 95-105.
- Thieme, John, "Turned Upside Down? Dickens's Australia and Peter Carey's *Jack Maggs*", *Postcolonial Con-Texts. Writing Back to the Canon*, London-New York, Continuum, 2001: 102-126.
- Tibbetts, Gohn C. – Welsh, James M., "Great Expectations", *Novels into Film: the Encyclopedia of Movies Adapted from Books*, New York, Checkmark Books, 1997.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bachtine. Le principe dialogique* [1981], trad. it. *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990.
- Tomaiuolo, Saverio, "Dickens to Postmodernity and Back", Marroni 2006: 223-242.
- Tredell, Nicolas, *Great Expectations*, Cambridge, Icon, 1998.
- Trocchi, Anna, "Temi e miti letterari", *Letteratura comparata* [1999], Ed. Armando Gnisci, Milano, Mondadori, 2002: 63-86.
- Tynjanov, Jurij, "Sull'evoluzione letteraria", *Avanguardia e tradizione* [1929], Bari, Dedalo, 1968: 45-60.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* [1995], trad. it. *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando, 1999.

- Waugh, Arthur, *Retrospectus and Prospectus: The Nonesuch Dickens*, Bloomsbury and London, Nonesuch Press, 1937.
- Waugh, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fictions* [1984], London, Routledge, 2003.
- Wilson, Harry, "The Death of Masterman: A Repressed Episode in H.G. Wells's *Kipps*", *PMLA. Publications of The Modern Language Association of America*, LXXXVI.1 (1971): 63-69.
- Wynne, Deborah, *The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine*, New York, Palgrave, 2001.
- Žižek, Slavoj, *The Plague of Fantasies* [1997], trad. it. *L'epidemia dell'immaginario*, Roma, Meltemi, 2004.

Sitografia

- Bottiroli, Giovanni, "Letteratura e Psicoanalisi", in http://www.giovannibottiroli.it/index.php?option=com_content&task=view&id=42&Itemid=12, web (ultimo accesso il 1/10/2012).
- Carey, Peter, *Author Q & A*, <http://www.randomhouse.com/acmart/catalog/display.pperl?isbn=9780679760375&view=printqa>, web (ultimo accesso 1/10/2012).
- "Illustrated Editions of *Great Expectations*, 1861-1939", *The Victorian Web. Literature, History and Culture in the Age of Victoria*, <http://www.victorianweb.org/authors/dickens/ge/illus.html>, web (ultimo accesso il 3/03/2012).
- "Marcus Stone: An Overview", *The Victorian Web. Literature, History and Culture in the Age of Victoria*, <http://www.victorianweb.org/art/illustration/mstone/index.html>, web (ultimo accesso il 3/03/2012).
- Mellor, Louisa, "Mike Newell Interview: *Great Expectations*, Voldemort, Budgets, Reviewers and More", <http://www.denofgeek.com/movies/mike-newell/23579/mike-newell-interview-great-expectations-voldemort-budgets-reviewers-more>, web (ultimo accesso il 10/01/2012).

Papamichael, Stella, "Mike Newell: Put aside Your Preconceptions of *Great Expectations*", <http://www.radiotimes.com/news/2012-10-22/mike-newell-put-aside-your-preconceptions-of-great-expectations>, web (ultimo accesso il 10/01/2012).

"Subseries 5/16 Magwitch, 1980-1987", *Guide to the Papers of Michael Noonan*, in <http://www.nla.gov.au/ms/findaids/6185.html#bioghist1>, web (ultimo accesso il 1/10/2012).

"Twenty-nine Illustrations of *Great Expectations* (from the Household Edition)", *The Victorian Web. Literature, History and Culture in the Age of Victoria*, <http://www.victorianweb.org/art/illustration/fraser/index.html>, web (ultimo accesso il 3/03/2012).

"Pip", *South Park Studios.com*, <http://www.southparkstudios.com/full-episodes/s04e05-pip>, web (ultimo accesso il 3/03/2012).

Filmografia

The Boy and the Convict, Dir. Dave Aylott, UK, 1909.

Great Expectations, Dir. Stuart Walker, USA, 1934 (trad. it. *Il forzato*).

Great Expectations, Dir. David Lean, UK, 1946 (trad. it. *Grandi speranze*).

Great Expectations, Dir. Joseph Hardy, USA/UK, 1974.

Great Expectations: The Untold Story, Dir. Tim Burstall, Australia, 1987.

Great Expectations, Dir. Alfonso Cuarón, USA, 1998 (trad. it. *Paradiso Perduto*).

Great Expectations, Dir. Julian Jarrold, UK, 1999 (2 episodi).

Great Expectations, Dir. Mike Newell, UK/USA, 2012 (trad. it. *Grandi speranze*).