

Da Satis House a Newgate: manipolazione e repressione nell'adattamento di *Great Expectations* di Julian Jarrold

Claudia Cao

Introduzione

Prima di inoltrarci nell'analisi di questa miniserie in due puntate trasmessa dalla Bbc nel 1999, può essere utile fare cenno ad alcuni dati che ci permettono di inquadrare il panorama in cui si inserisce l'opera in esame.

La trasposizione di *Great Expectations* diretta da Julian Jarrold, infatti, risulta essere non solo la quarta delle serie tv prodotte dalla rete nazionale inglese dal 1959 ad ora¹, ma giunge esattamente a novant'anni di distanza dal primo adattamento cinematografico cui il classico dickensiano ha dato vita². Come suggerisce anche Brian McFarlane nel suo lavoro intorno alle traduzioni intersemiotiche del romanzo, uno studio comparato che intenda offrire un'analisi a tutto tondo delle trasposizioni – e soprattutto di quelle prodotte negli ultimi

¹ Si tenga presente come quella di Jarrold sia in realtà la quinta serie tv se si tiene conto della prima miniserie in due puntate andata in onda nel 1954 negli Usa, cui hanno fatto seguito quelle inglesi del 1959, 1967, 1981, 1986, 1989, 1999 e l'ultima del 2011 (cfr. McFarlane 2008: 63-82).

² Sebbene non tutti i critici siano concordi nel riconoscergli questo primato, vista l'esiguità del suo intreccio, il riferimento è rivolto a *The Boy and the Convict* di Dave Aylott prodotto in Inghilterra nel 1909.

sessant'anni – non potrebbe prescindere, infatti, dal raffronto con le letture che i vari adattamenti hanno offerto di questo classico, e in particolare da quella pietra miliare cui i registi si sono principalmente rifatti al punto da permettere al critico canadese di asserire che «one feels that 'hypotext' includes not just Dickens but significantly as well the David Lean film of 1946» (McFarlane 2008: 73). Tenere presenti le precedenti trasposizioni è, infatti, indispensabile sia al fine di comprendere il modo in cui questi testi abbiano contribuito alla costruzione dell'immaginario collettivo intorno all'opera, sia al fine di cogliere elementi di continuità e discontinuità rispetto alle precedenti letture del romanzo con cui registi e sceneggiatori si sono misurati.

Tuttavia, se si espande la proposta di McFarlane ad un territorio da lui poco battuto nella sua analisi degli adattamenti, non risulta improprio sottolineare come il processo di semiosi dell'opera dickensiana in particolare sia reso ulteriormente articolato dalle molteplici prospettive d'analisi con cui soprattutto dagli anni settanta in poi numerosi critici si sono dedicati allo studio del romanzo: le varie operazioni di aggiunta compiute dal lavoro di Jarrold provano, infatti, come il tessuto della trasposizione abbia assorbito le letture in chiave *gender*, o quelle psicoanalitiche, o ne abbia voluto mettere in risalto i numerosi intertesti classici e biblici che i recenti studi hanno portato alla luce³.

Ai fini di questa analisi non sarà tuttavia possibile approfondire i numerosi spunti che la trasposizione di Jarrold offre in merito alle questioni cui si è fin qui accennato, che per tali ragioni verranno lasciate sullo sfondo dell'esame.

Come implicitamente è emerso fin qui, l'analisi a seguire mira a prendere in esame la trasposizione di Jarrold non in quanto opera a sé,

³ Il riferimento a questi dati, ovverosia il panorama degli adattamenti cinematografici e televisivi e di analisi critico-accademiche esistenti intorno al testo di partenza, risulta indispensabile naturalmente alla ricostruzione dell'enciclopedia dello spettatore modello cui Jarrold intende rivolgersi (cfr. Dusi 2003: 62-63, Eco 1979: 50-66).

autonoma e compiuta in tutti i suoi livelli di significato, ma in quanto opera che in qualche modo interpella il testo assente suggerendoci una serie di procedure di costruzione della significazione del testo d'arrivo nel confronto con il testo di partenza. A partire dalla proposta metodologica elaborata da Nicola Dusi, quella che si intende portare avanti in questa sede è perciò un'analisi comparata dell'opera di Jarrold basata sull'idea di adattamento come operazione su più piani⁴ che «oltre strutturare l'adattamento-prodotto, forniscono all'adattamento produzione delle linee di condotta e dei compiti specifici» (Dusi 2003: 29). La riflessione teorica di Dusi, trasponendo alcuni principi cardine della traduttologia all'analisi degli adattamenti, prende le mosse dall'idea che ogni trasposizione si basi su un insieme di scelte traduttive miranti ad un'equivalenza espressiva rispetto al testo di partenza e fondate perciò su un certo grado di pertinenza nel confronto con l'ipotesto. Perché quest'effetto di equivalenza possa emergere è necessario tuttavia che anche l'adattamento metta in atto delle operazioni traduttive coerenti che permettano di cogliere una strategia globale in relazione all'intenzione del testo di partenza⁵.

Al fine di mettere in luce quali strategie traduttive metta in atto la miniserie in oggetto e come si relazioni al testo di partenza, avvieremo l'analisi anzitutto dall'identificazione delle principali linee di coerenza semantica nel testo dickensiano, per poi illustrare in che modo il lavoro di Jarrold operi una selezione e metta in evidenza le isotopie che intende rendere *dominanti*.

⁴ Per piani si intenderà quelli identificati da Hjelmslev, ovverosia la sostanza e la forma del contenuto e dell'espressione.

⁵ Cfr. Dusi 2003: 67. Da questa definizione si evince pertanto l'idea di trasposizione come processo di trasformazione del testo fondato su una serie di scelte di pertinenze interpretative che si serviranno di soppressioni, condensazioni ed espansioni di alcuni particolari per conferirgli un rilievo isotopico nell'insieme del film o anche di certe aggiunzioni e creazioni di nuove configurazioni che, come vedremo, risultano necessarie all'ancoraggio delle proprie coerenze discorsive e interpretative all'interno del testo d'arrivo.

Prima di procedere nell'esame va premesso che, nel caso di un'opera come *Great Expectations*, il lavoro di *risemantizzazione* e di *potenzializzazione* dei significati intrinseci nel testo⁶ – implicito nel concetto di adattamento portato avanti sino ad ora – è reso ancora più radicale dal momento che la stessa ambiguità sottesa a quel finale aperto dickensiano e l'esistenza di un finale cassato lasciano, come è noto, un insieme di questioni insolute in merito alla ricerca di senso nel percorso di questo protagonista, alla sua avvenuta formazione e al suo reale raggiungimento di un approdo definitivo che il primo finale gli negava e il secondo lascia, invece, in sospeso⁷.

In linea con quella concezione retrospettiva del racconto, per la quale «soltanto la fine può determinare il significato conclusivo dell'intera trama» (Brooks 1995: 24) e per la quale «solo il finale val[e] a scrivere l'inizio e a formare la parte centrale del racconto» (ibid.), analizzeremo il modo in cui Jarrold, pur rispettando l'ambiguità del dialogo finale dickensiano⁸, crei un sistema semiotico coerente al fine

⁶ Cfr Dusi 2003: 92.

⁷ Si ricordi, infatti, come Dickens dopo la prima stesura dell'ultima puntata di GE nel giugno 1861, dietro suggerimento dello scrittore e amico Bulwer Lytton, abbia più volte riscritto quel finale infelice – che vedeva Pip destinato al commercio in Egitto ed Estella sposata con un medico di umili condizioni – per andare incontro alle aspettative di un *happy ending* del più vasto pubblico. Le testimonianze lasciate dai manoscritti in merito al lavoro di stesura delle ultime righe prova tuttavia come, nonostante i più vogliano considerare quello ufficiale un lieto fine, esso in realtà, con la sua apertura e ambiguità, presenti ancora numerose ombre di quel primo progetto. Per le varie fasi di stesura del finale cfr. Carlisle 1996: 440-441. Per una panoramica dei quesiti aperti dai due finali cfr. Leitch 1986, Meckier 1993, Falzon 2006, Casotti 2006.

⁸ In relazione al maggior grado di indeterminatezza semantica caratterizzante i testi letterari rispetto a quelli visivi, va evidenziato come la trasposizione di Jarrold risulti essere una delle meglio riuscite in quel tentativo di non esplicitare una lettura del finale dickensiano nel passaggio dal *telling* allo *showing* della scena, come dimostra il fatto che egli preferisca lasciare inespresi alcuni contenuti sul piano verbale permettendo alle scelte

di suggerirci una sua peculiare lettura sia dell'epilogo di *Great Expectations* sia dell'intera vicenda di Pip ed Estella⁹.

In vista dell'analisi della trasposizione, può essere perciò utile introdurre il discorso con un breve sunto della storia narrata da *Great Expectations* al fine di metterne in evidenza i principali temi. Molti studiosi sono, infatti, concordi nel riconoscere come con questo titolo lo stesso Dickens intendesse anticipare ironicamente le false speranze dell'antieroe Pip, illustrando la storia di una falsa ascesa, la formazione di un ragazzo che ben presto, per la sua inadeguatezza nella gestione di una fortuna ricevuta inaspettatamente e per l'incapacità di comprendere i reali piani in serbo per lui, perde tutto e apprende la lezione finale sull'importanza della gratitudine e dei legami affettivi. Questo il filone tematico principale in cui si innestano gli altri sottotemi con i quali anche gli adattatori hanno scelto in differente misura di confrontarsi nella trasposizione del romanzo¹⁰.

Alla luce di quanto detto, si potrebbe asserire perciò che l'intreccio veda il suo principio generatore nel desiderio di ascesa di Pip e nel suo

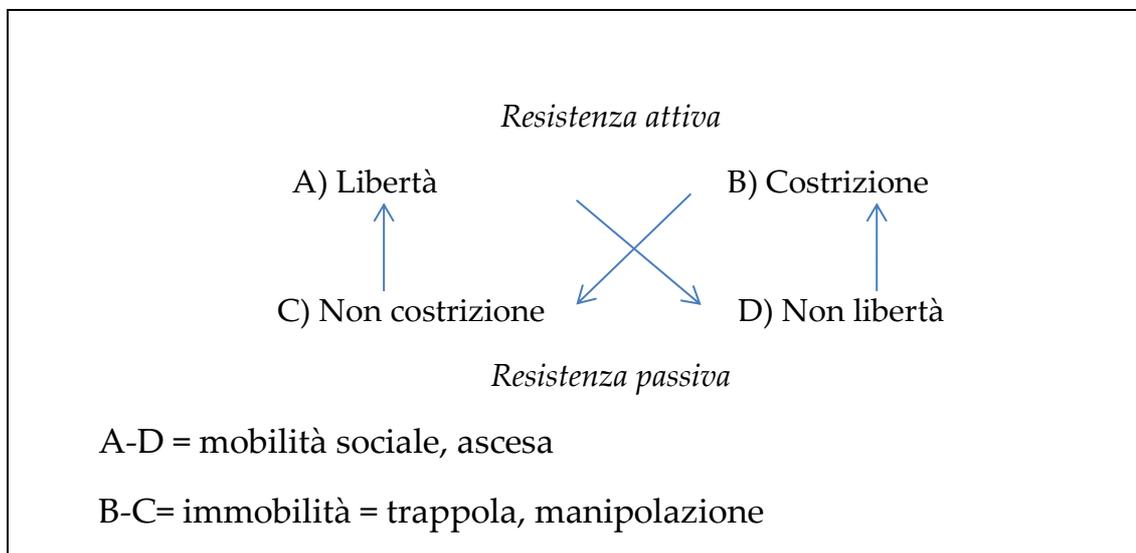
operate in chiusura, come si vedrà, di gettare nuova luce su quelle attuate fino a quel momento.

⁹ Va premesso che la trasposizione di Jarrold – come è possibile intuire sin dal primo impatto con la copertina stessa del dvd prodotto dalla Bbc – mira a valorizzare il triangolo costituito da Pip-Estella-Miss Havisham come uno degli elementi maggiormente determinanti nello sviluppo dell'intera vicenda, mentre mira a «transvalorizzare» (Genette 1982: 434) il rapporto Pip-Magwitch ponendo l'accento sulla graduale assimilazione tra questi due personaggi.

¹⁰ Si pensi ad esempio al peso di un ulteriore filone tematico come quello dell'istruzione, il cui rilievo è rimarcato dal suo duplice significato: quello letterale – in riferimento al consueto desiderio di istruirsi e di acquisire nuove competenze per il protagonista, quali ad esempio la lettura e scrittura – e quello metaforico, in relazione al percorso di *detection* che al contempo Pip compie alla scoperta di verità inizialmente a lui celate, attraverso il passaggio dalle ingenue mislature iniziali alla corretta ricostruzione della trama che è stata costruita intorno a lui da Magwitch, Miss Havisham e l'avvocato Jaggers.

intento di conseguire una libertà intesa come mobilità sociale. Questo desiderio, traducibile in termini modali in un *volere e poter essere* del protagonista, si contrappone, infatti, a quel *dover essere* che la concezione deterministica dell'esistenza umana tipicamente dickensiana imponeva.

L'utilizzo di un quadrato semiotico risulterà particolarmente utile ai fini di una rappresentazione delle relazioni che all'interno del romanzo si instaurano tra lo schema positivo e lo schema negativo dei contraddittori, su cui si concentrerà quest'analisi¹¹:



Come anticipato poc'anzi, obiettivo di quest'analisi sarà illustrare il processo di potenzializzazione semantica del testo di partenza realizzato da Jarrold attraverso questa trasposizione e osservare per mezzo di quali strategie traduttive l'isotopia dominante si figurativizzi ai differenti livelli del testo.

¹¹ L'idea di questo quadrato semiotico e dei principi che ne stanno all'origine è fortemente debitrice nei confronti dell'analisi di un altro "romanzo di formazione", *Zazie nel metrò*, e del suo adattamento, elaborata da Dusi, sebbene l'utilizzo del medesimo quadrato semiotico sia finalizzato all'analisi di differenti isotopie tematiche nei testi che in questa sede verranno presi in esame (cfr. Dusi 2003: 179-211).

Il quadrato semiotico ci permette pertanto di rinvenire l'origine del tema preponderante attraverso cui Jarrold sceglie di offrire la sua peculiare lettura dell'opera dickensiana a partire dall'asse negativo dei contraddittori costrizione-non costrizione, ovverosia il tema della trappola e della manipolazione del protagonista.

Osserveremo attraverso quali strategie di significazione il film operi questa selezione soffermandoci con particolare attenzione sul piano dell'espressione, di cui analizzeremo l'utilizzo delle inquadrature, la costruzione dello spazio – inteso sia in senso pragmatico e cognitivo sia a livello figurale – e l'utilizzo della luce. Vedremo così in che modo il sincretismo tra questi elementi crei un sistema semantico coerente sia all'interno della trasposizione stessa sia in relazione al testo letterario, creando effetti di senso equivalenti a quelli previsti e veicolati dal romanzo. Ciò che la presa in esame del quadrato semiotico suggerisce è il modo in cui la lettura di Jarrold, selezionando le isotopie generate dall'asse negativo dei contraddittori costrizione-non costrizione, ponga maggiormente l'accento sulla condizione di *resistenza passiva*¹² che contrassegna l'agire di Pip e che proprio i temi della manipolazione e della trappola enfatizzano. È noto per tutti i lettori del romanzo dickensiano come l'asse negativo dei termini costrizione e non libertà, infatti, sia generato dalla presenza di alcune autorità cui Pip deve sottostare nel corso della sua vicenda e alle quali è subordinato, più o meno consapevolmente, da un legame di parassitismo. Inizialmente, infatti, questo ruolo è svolto dalla sorella, poi secondo Pip da Miss Havisham e, a sua insaputa, da Magwitch. Tuttavia, se da un lato, come vedremo, la trasposizione sembra accentuare la condizione di passività di Pip all'interno della vicenda e il ruolo preponderante dell'autorità di Miss Havisham nella realizzazione della sua trappola, da non trascurare risulta il processo di

¹² Questa condizione trae origine, infatti, dalla relazione tra i due subcontrari non costrizione e non libertà, alla base di quel triangolo su cui pone maggiormente l'accento la trasposizione di Jarrold, che trascura quasi completamente l'asse positivo del quadrato, quello esistente tra libertà e non costrizione.

graduale assimilazione al personaggio di Magwitch fino alla congiunzione finale tra le due figure¹³. Una conferma della preponderanza del ruolo di Miss Havisham e di Estella, ha luogo in termini quantitativi prima che semantici: gli episodi che vedono Magwitch protagonista, seppure già esigui nella narrazione dickensiana, risultano infatti ancora più condensati ed ellittici soprattutto nella prima parte rispetto alla dilatazione e alle aggiunte operate in relazione ai momenti che vedono protagoniste le due donne¹⁴.

Per entrare più nello specifico, individueremo perciò una serie di passaggi chiave nell'adattamento in cui il rapporto con queste autorità viene figurativizzato attraverso un particolare utilizzo sia delle soggettive e dei dettagli, sia nell'uso di alcuni motivi ricorrenti¹⁵, sia nella scelta della collocazione spaziale assunta dal protagonista in presenza di questi personaggi – Miss Havisham prima e l'avvocato Jaggers poi – e in relazione anche a quelle ambientazioni

¹³ Esiste un gran numero di spostamenti, soppressioni e aggiunte all'interno della trasposizione volti a suggerire quest'intento di assimilazione tra le due figure che sarebbe indispensabile approfondire per esaminare il modo in cui il film di Jarrold ponga l'accento anche su quel filone tematico centrale nell'ipotesto, ovvero sia quello della colpa e della punizione del protagonista, che in questa sede tuttavia verrà sacrificato in funzione dell'analisi dell'isotopia della trappola e della manipolazione di Pip.

¹⁴ Si pensi, ad esempio, a come Estella, che nel romanzo risulta assente dalla narrazione per quattordici capitoli – tra il momento del fidanzamento con Drummle e la scena conclusiva – nel film appaia per ben due volte prima dell'incontro finale, o si pensi anche al modo in cui questa centralità si espliciti anche in termini temporali vista la dilatazione e la ricchezza di dettagli negli episodi in cui la ragazza è protagonista.

¹⁵ Tra i motivi ricorrenti ritroveremo in particolare il dettaglio sulle mani – emblema della manipolazione del protagonista – ma anche il ripetersi di alcuni primi piani su animali esanimi, con particolare insistenza sulla testa mozzata del maiale, in cui riecheggia il riferimento di Pumblechook alla parabola del Figliol prodigo e alla similitudine con il destino del maiale al macello nella stessa parabola, principale intertesto dell'originale dickensiano.

rappresentative del loro potere (Satis House e Little Britain). L'obiettivo sarà quello di mostrare in che modo, attraverso questi elementi appartenenti al piano dell'espressione, l'opera di Jarrold scelga di porre l'accento su quella condizione di immobilità e passività in cui il protagonista dickensiano si troverà per tutto il corso della vicenda, perché vittima della manipolazione e della repressione delle due autorità cui è subordinato.

Punto di partenza imprescindibile divengono perciò gli incontri a Satis House da cui quel processo di intrappolamento del protagonista inizia a trovare espressione sotto molteplici varianti. Si pensi all'arrivo di Pip davanti al cancello della villa dove rampicanti e l'erba incolta impediscono alla sua vista di spingersi oltre i primi metri del giardino¹⁶, per arrivare a quell'insieme di manichini che Pip trova all'arrivo nella stanza della donna (Figg. 1, 2).



Figura 1



Figura 2

La stessa Miss Havisham, inoltre, è il personaggio che pochi minuti dopo con il suo primo ingresso sulla scena, inaugura quella serie di inquadrature in dettaglio sulle mani che da quest'episodio si susseguiranno: alla ripetizione per la terza volta dell'imperativo «play» rivolto al bambino, ciò che infatti lo spettatore vede in dettaglio è la

¹⁶ Un'inquadratura, quella attraverso le sbarre del giardino e in mezzo ai rampicanti, si noti, che ritroviamo ad ogni ritorno presso Satis House e cui fanno eco i numerosi particolari sulle ragnatele che ricoprono le pareti all'interno della villa.

sola mano della donna che da questo momento diverrà il *leitmotiv* nella rappresentazione dei rapporti instaurati da Pip con le tre autorità: la donna, Jaggers e Magwitch.

Come anticipato, ad acquisire un particolare significato nel corso degli incontri presso Satis House è l'organizzazione dello spazio e la disposizione topologica dei tre membri del triangolo mostrati nell'evolversi del loro rapporto, aspetto che con maggior forza è capace di suggerire un parallelismo con le altre due autorità cui Pip dovrà sottostare nel periodo londinese: Jaggers e Wemmick. Come le inquadrature ci suggeriscono, in entrambi i casi, infatti, esiste una reale autorità detentrica del sapere e del potere, una seconda autorità parzialmente complice e in parte sottomessa alla prima (Estella nel primo caso, Wemmick nel secondo) e, infine, una vittima, che è Pip.

Procedendo per ordine nella descrizione dell'organizzazione spaziale degli episodi ambientati a Satis House, prima dell'entrata in scena delle due donne la sala ci viene presentata per mezzo di un campo totale che vede Pip al centro della stanza semibuia di Miss Havisham e che richiama immediatamente quell'effetto di inglobamento del protagonista nel volume oscuro, pertanto ancora più indeterminato, di questo spazio. Un altro dato di particolare rilievo si registra dal momento dell'ingresso sulla scena di Estella in cui è possibile verificare come a livello topologico si venga a creare una vera e propria gerarchia, durante la scena del gioco delle carte, tra Pip che è seduto per terra, Estella più in alto sulla sedia e Miss Havisham sullo sfondo, gerarchia che si farà ancora più netta negli incontri successivi in cui vediamo la donna sulla sua poltrona che li sovrasta (Figg. 3, 4).



Figura 3



Figura 4

È nel corso del penultimo episodio presso la villa che è possibile osservare una nuova disposizione dei tre elementi, proprio nel momento in cui Pip per la prima volta dichiara a Miss Havisham la volontà di intraprendere nuove strade differenti dall'attività della fucina: significativamente in quest'episodio Pip si trova per la prima volta schiacciato tra le due donne e dietro le sue spalle c'è Estella, quasi a suggerire il peso della ragazza dietro quel desiderio di allontanamento di Pip dalle sue radici.

Prima di procedere nell'esame del periodo londinese, va messo in evidenza un filo conduttore sotteso a tutti gli incontri presso la villa e rinvenibile negli episodi successivi a *Little Britain*, ovvero l'uso di una luce quasi mai naturale e sempre fioca, emanata da candele o minime fessure, volta ad accentuare il senso di ambiguità sottesa a tutti gli incontri con queste personalità.

Tuttavia, prima di illustrare in che modo la condizione di immobilità di Pip si figurativizzi anche nella rappresentazione del rapporto con Jaggers, è necessario soffermarsi su un altro emblematico momento che anticipa di pochi minuti l'ingresso all'ufficio dell'avvocato, ovvero l'arrivo a Londra che, sin dalle soggettive iniziali – sulla strada allagata di sangue al mercato, poi tra i banconi dei macellai e, infine, alla forca, dove quattro condannati stanno per

essere giustiziati – richiamano una serie di immagini disforiche volte ad anticipare la sorte di Pip al termine dell'esperienza londinese¹⁷.

Il primo campo totale cui assistiamo dopo quest'insieme di soggettive, inoltre, anticipa lo scenario che ritroveremo nell'ufficio di Jaggers ed è realizzato dal basso: inquadra un enorme edificio nero sullo sfondo alle spalle di Wemmick e Pip che arrivano da lontano. La parete dell'edificio sormonta le due figure, creando un angolo oscuro con il palazzo adiacente: si trova davanti all'edificio che da questo momento in poi registrerà il maggior numero di occorrenze nelle inquadrature del regista, ovverosia la prigione di Newgate, il cui ingresso è caratterizzato proprio da un tunnel nero sovrastato da una fioca illuminazione nel soffitto. Sarà questo il primo parallelismo che lo spettatore potrà rinvenire tra il carcere e l'ufficio dell'avvocato, le cui pareti nere, senza finestre, sono sovrastate da una ristretta apertura superiore¹⁸ (Figg. 5, 6).

¹⁷ A questo proposito si tenga presente come l'ingresso a Londra costituisca il momento in cui con maggiore chiarezza è possibile evincere le strategie di anticipazione della sorte del protagonista di cui Jarrold si serve nel corso della trasposizione in assenza di una *voice over*: quello che nel romanzo era il ruolo svolto dai differenti intertesti biblici e letterari, nell'adattamento è infatti sostituito, come si è accennato, da una serie di richiami alla condizione di animalità e al tema della punizione cui Pip, infatti, andrà incontro nel finale con la perdita dei suoi beni.

¹⁸ Per comprendere il nuovo rilievo conferito a Newgate dalla trasposizione in relazione al tema della colpa del protagonista, si ricordi come nelle aggiunte operate dall'adattamento rispetto all'originale, Pip – che nel testo dickensiano riusciva a sfuggire alla morsa dei creditori grazie all'amico Joe – finirà in carcere verso il finale dell'opera proprio a causa dei numerosi debiti contratti nel corso dell'esperienza londinese. Quello dell'incarcerazione è solo uno dei segnali della sua assimilazione a Magwitch e uno dei fattori volti a enfatizzare il tema della punizione del protagonista.



Figura 5



Figura 6

Oltre il gioco di luci e ombre che, come si deduce dalla descrizione di queste immagini, istituisce un chiaro rimando agli incontri presso Satis House e al volume inglobante della sala della donna, esistono altre inquadrature che molto più esplicitamente generano un richiamo alla simmetria tra il ruolo di Jaggers e quello Miss Havisham: anche in questo caso, come era già avvenuto all'arrivo a Satis House, il primo dialogo di Pip con l'avvocato all'interno dell'ufficio, è accompagnato da un primo piano del volto di Jaggers attraverso uno specchio opaco. Un'altra superficie riflettente si fa complice, inoltre, di un'ulteriore anticipazione della punizione che attende Pip per gli errori che commetterà durante la formazione londinese: una teca che custodisce il calco del volto di un condannato rispecchia infatti il viso di Pip proprio dopo che Jaggers gli ha intimato di non commettere i medesimi errori del suo assistito (Fig. 7).

In merito ai parallelismi esistenti con il ruolo di Miss Havisham, anche negli incontri presso l'ufficio di Jaggers, come si è anticipato, viene messo in risalto un triangolo sul piano topologico, al fine di sottolineare la condizione di immobilità di Pip tra le autorità cui è subordinato: la sua posizione è costantemente centrale, questa volta tra le scrivanie di Jaggers e Wemmick, come evidenzia il momento in cui quest'ultimo solleva



Figura 7

lo sportello dietro cui si nasconde la sua scrivania. È qui che l'uomo, dandogli per la prima volta il denaro disposto dal suo benefattore, fa riferimento a una enigmatica metafora della trappola indecifrabile tanto per il protagonista quanto per gli spettatori¹⁹.

Prima di prendere in esame il finale, va sottolineato come una conferma del modo in cui l'utilizzo della luce si facesse emblema della fitta trama di segreti e di ambiguità nei rapporti intorno a Pip, si trova nel fatto che il solo dialogo tra Pip e Jaggers che abbia luogo alla luce del sole sia quello in cui il protagonista dimostra di aver raggiunto la totale conoscenza intorno alla storia di Estella. Tuttavia, la scelta di un campo lungo ci offre un primo accenno alla possibilità che "liberazione" di Pip – intendendo con essa, come si è evidenziato dall'inizio, liberazione in termini sociali e cognitivi – non stia in realtà avendo luogo: sebbene questo dialogo si tenga al di fuori dello spazio claustrofobico e inglobante dell'ufficio, tuttavia l'inquadratura ci mostra Pip e Jaggers incorniciati all'interno dell'arco che porta al cimitero per il seppellimento di Miss Havisham.

Il ruolo emblematico della cornice trova la sua completa esplicazione nel finale, in cui lo spettatore giunge al definitivo riscontro di come la liberazione di Pip non si sia realizzata e di come Jarrod abbia prediletto il primo finale, cui allude attraverso la ripresa delle parole conclusive²⁰. Pip sembra, infatti, per un momento aver raggiunto la meta desiderata nel congiungersi con Estella che gli dimostra finalmente di ricambiare i suoi sentimenti, per poi rendersi conto che lui e la donna non possono unirsi a causa dei limiti legali

¹⁹ Le parole pronunciate da Wemmick mentre gli porge il suo denaro sono: «The mantrap is sprung, and click! You're caught in it».

²⁰ Queste le parole di Pip dopo l'incontro con Estella nel primo finale: «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 be» (Dickens 1996: 440).

imposti dalla sua separazione da Drummle²¹. La scena svolge a questo punto della trasposizione un duplice effetto: il primo è quello di porre davanti allo spettatore il terzo e ultimo possibile narrativo non realizzabile per il protagonista e palesare il suo terzo cadere in errore²², mentre il secondo effetto è quello di riconfermare come ancora una volta i due giovani non si possano considerare liberi di realizzare la propria volontà ma siano ancora costretti sotto imposizioni al di sopra del loro potere. Il susseguirsi delle inquadrature a salti in regressione che concludono il dialogo finale presso Satis House, incorniciano per ben tre volte i due ragazzi posti uno davanti all'altro al centro della scena e divisi da un vaso di fiori sopra la tavola. La finestra alle loro spalle ha una tenda chiusa che non lascia alcuna apertura all'orizzonte lontano e si pone in opposizione a quella nota finestra spalancata al termine della trasposizione di Lean (Figg. 8, 9, 10).

²¹ È in questo momento che la trasposizione allude alla possibilità di piegare il finale cassato a un lieto fine, accentuando ancora di più l'effetto di illusione per il protagonista. Queste le parole di Pip: «Tell me you are as unhappy as I have been, Estella. Tell me that Drummle made you suffer and you are suffering still. Tell me. Now you know what my heart has been». Alla frase seguono infatti l'abbraccio e il bacio tra i due personaggi subito interrotto dal ripensamento di Estella.

²² In tre casi su quattro si tratta di quei possibili narrativi negativi cui Dickens aveva accennato ma da cui aveva sottratto il suo protagonista, contrariamente attualizzati dalla trasposizione: il primo si concretizza quando Pip va alla fucina e offre a Joe il suo aiuto per lavorare ancora insieme e viene rifiutato dall'amico che gli dimostra come ormai sia troppo tardi per tornare indietro; il secondo si realizza quando Pip viene incarcerato per debiti e aiutato dall'amico Joe ad uscire per mezzo del pagamento della sua cauzione; il terzo è quello che vede Pip dichiararsi a Bidley il giorno delle sue nozze con Joe. L'ultimo, infine, comune all'ipotesto e all'adattamento, è il fallimento della fuga con Magwitch.



Figura 8



Figura 9



Figura 10

L'impossibilità di una liberazione è infine confermata anche dal ricorso alle due immagini che avevamo già visto in apertura alla trasposizione: lo stormo di uccelli iniziale e la medesima inquadratura sul campo di grano presente in esordio, chiudono infatti l'opera circolarmente richiamando per lo spettatore solo la possibilità di un perenne ritorno.

In conclusione, si può dire che nonostante il mantenimento di un'ambiguità verbale nell'ultimo dialogo tra i due ragazzi, sono i numerosi elementi pertinenti al piano dell'espressione disseminati nel corso della trasposizione, uniti all'attualizzazione dei vari possibili narrativi negativi per il protagonista e, infine, la scelta di una chiusura ciclica, a costituire una rete semantica volta a porre l'accento su una condizione immutabile dell'antieroe Pip: per la sua passività, l'incapacità di impugnare la propria sorte e farsi artefice della propria fortuna e di sottrarsi al potere della autorità cui è stato subordinato nel corso della vicenda, Pip sembra infatti destinato nella trasposizione di Jarrold a una condizione di stasi perpetua.

Bibliografia

- Brooks, Peter, *Reading for the Plot* (1984), trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Casotti, Francesco M., "Great Expectations: l'inizio e la fine di una storia", *Great Expectations. Nel laboratorio di Charles Dickens*, Ed. Francesco Marroni, Roma, Aracne, 2006: 61-93.
- Dickens, Charles, *Great Expectations* [London, Chapman and Hall, 1861], *Case Studies in Contemporary Criticism*, Ed. Janice Carlisle, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996.
- Dusi, Nicola, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Falzon, Alex R., "All is Well, That Begins Well? True Starts and False Endings in *Great Expectations*", *Great Expectations. Nel laboratorio di Charles Dickens*, Ed. Francesco Marroni, Roma, Aracne, 2006: 51-60.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), trad. it. *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Leitch, Thomas M., "Closure and Teleology in Dickens", *Studies in the Novel*, 18.2 (1986 Summer): 143-156.
- McFarlane, Brian, *Screen Adaptations. Great Expectations: A Close Study of the Relationship Between Text and Film*, London, Methuen, 2008.
- Meckier, Jerome, "Great Expectations: A Defense of a Second Ending", *Studies in the Novel*, 25 (1993): 28-58.

Filmografia

- Great Expectations*, Dir. Julian Jarrold, UK, 1999 (2 parti).
- Great Expectations*, Dir. David Lean, UK, 1946.
- The Boy and the Convict*, Dir. Dave Aylott, UK, 1909.

L'autrice

Claudia Cao

è iscritta al terzo anno della Scuola di dottorato in Studi Filologici e Letterari dell'Università di Cagliari dove sta lavorando a una tesi sulle riscritture di *Great Expectations*. Nel 2011 ha partecipato al convegno Compalit di Trieste con un intervento dal titolo "Per una Poetica del plagio: il caso di Kathy Acker", pubblicato nel precedente numero di *Between*. Membro dell'Associazione Americana di Letteratura Comparata (ACLA), ha presentato nell'ultimo convegno presso la Brown University la relazione "Rewriting difference: The case of Lloyd Jones's *Mister Pip*". È stata inoltre parte del comitato organizzativo della graduate conference "L'adattamento: le trasformazioni delle storie nei passaggi di codice" tenutasi tra Cagliari e Bologna il 21 e il 22 giugno, in cui ha presentato il paper da cui quest'articolo trae origine. È membro della redazione di *Between*.

Email: cao.claudiac@gmail.com

L'articolo

Data invio: 30/08/2012

Data accettazione: 20/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questo articolo

Cao, Claudia, "Da Satis House a Newgate: manipolazione e repressione nell'adattamento di *Great Expectations* di Julian Jarrold", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>