

## Le continuazioni di *Great Expectations*. Uno sguardo d'insieme

Claudia Cao

(Università di Cagliari)

---

### Abstract

Of Charles Dickens' novels, *Great Expectations* (1861) is undoubtedly a case of special interest for the number of rewritings that this classic has given rise to since its publication 150 years ago. Among the various types of rewritings, this article focuses on three sequels published in the 1980s and 1990s: *Magwitch* by Michael Noonan, *Estella* by Alanna Knight and *Jack Maggs* by Peter Carey. The aim of the article is to highlight what rewriting strategies these novels have in common and their different effects, while showing the distinct ways they respond to the enigmatic Dickensian ending.

**Key words** – *Great Expectations*; continuation; rewriting; *Estella*; *Magwitch*; *Jack Maggs*

---

Tra i romanzi di Charles Dickens *Great Expectations* (1861) costituisce indubbiamente un caso di particolare interesse per il numero di riscritture cui questo classico ha dato origine nel secolo e mezzo intercorso dalla sua pubblicazione. Tra le varie tipologie di riscrittura questo contributo intende focalizzarsi su tre continuazioni pubblicate tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento: *Magwitch* di Michael Noonan, *Estella* di Alanna Knight e *Jack Maggs* di Peter Carey. L'intento, davanti ai diversi effetti perseguiti da questi romanzi, è mettere in evidenza alcune strategie di riscrittura accomunanti queste opere e mostrare le differenti modalità con cui esse rispondono all'apertura del finale dickensiano.

**Parole chiave** – *Great Expectations*; continuazioni; riscrittura; *Estella*; *Magwitch*; *Jack Maggs*

---

Tra i romanzi di Charles Dickens, *Great Expectations* (1861) costituisce indubbiamente un caso di particolare interesse per il numero di riscritture cui questo classico ha dato origine nel secolo e mezzo intercorso dalla sua pubblicazione<sup>1</sup>. Se si fa

---

<sup>1</sup> Va specificato sin da ora che con il termine riscrittura in questa sede si intenderanno tutti quei testi che intrattengono 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. Il paradigma teorico di riferimento sarà quello fornito dagli studi della Scuola semiologica di Praga intorno ai processi di trasduzione letteraria e in particolare da un esponente di spicco come Lubomír Doležal i cui lavori hanno fornito importanti approfondimenti a questo filone di studi (cfr. Lubomír DOLEŽEL, *Occidental Poetics Tradition and Progress*, Lincoln and London, University of Nebraska, 1990; Italian translation *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Torino, Einaudi, 1990) e alla possibilità di coniugare le teorie sulla trasduzione con la semantica a mondi possibili (cfr. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, John Hopkins UP, 1998; Italian Translation by Margherita Botto *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999). Due ulteriori contributi cui questo studio è debitore sono inoltre *Palinsesti* di Gérard

eccezione per *Edwin Drood*, l'unico romanzo rimasto inconcluso alla morte dell'autore e di cui tutt'oggi si pubblicano svariate continuazioni<sup>2</sup>, *Great Expectations* è un'opera di primo piano negli studi sui rimaneggiamenti della produzione dickensiana.

Di fronte all'eterogeneità di risultati che queste operazioni di riscrittura hanno generato – siano essi mondi *complementari*, *paralleli* o *polemici*<sup>3</sup> rispetto al testo di partenza – questo lavoro intende focalizzare l'attenzione sulla prima tipologia di testi poc'anzi menzionata, la fetta indubbiamente più cospicua di questo *corpus*, al fine di mettere in evidenza le strategie testuali di cui questi romanzi si servono e gli effetti che essi producono nel processo di *rilettura* del classico dickensiano.

Un dato che tuttavia va evidenziato prima di addentrarci nell'esame di questi aspetti è l'elemento focale reperibile trasversalmente attraverso tutte queste riscritture, ovverosia la rivalorizzazione di un personaggio secondario, la ridefinizione della sua identità, sacrificata dalla narrazione dickensiana, che si incentrava invece sulla figura e il punto di vista del protagonista Pip<sup>4</sup>. Come sin da una prima scorsa attraverso i titoli di queste opere è possibile evincere, infatti, i procedimenti di cui queste continuazioni si servono, sono principalmente di «ri-valutazione»<sup>5</sup> della vicenda di questi personaggi che la narrazione originale lasciava al margine: se si eccettua la recente trilogia dei

GENETTE (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; Italian translation *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997) e quello di Cesare SEGRE ("Intertestuale/Interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", in DI GIROLAMO, Costanzo, PACCAGNELLA, Ivano (eds.) *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28). Da qui ha infatti origine l'identificazione di relazioni intertestuali implicite – quelle che Segre ha definito «materiali antropologici tematizzati», «schemi di rappresentabilità» o «paradigmi conoscitivi» (SEGRE, "Intertestuale/Interdiscorsivo", p. 19) 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 – e quelle invece fondate su un patto esplicito con il lettore 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.

<sup>2</sup> Per la distinzione tra i termini "seguito" e "continuazione" si veda GENETTE, *Palinsesti*, pp. 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».

<sup>3</sup> Le tre differenti tipologie di relazione sono coniate da Doležel (cfr. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, pp. 207-208). Si avrà un rapporto di complementarità laddove la riscrittura intenda creare una pre- o post-istoria rispetto all'opera di partenza (il caso che qui esamineremo più da vicino); si parlerà di mondo parallelo nel momento in cui la riscrittura trasponga in un contesto storico, politico e culturale nuovo, generalmente contemporaneo, l'impianto e la storia principale del protomondo (nel caso di *Great Expectations* ne offrono un esempio *Kipps* (1905) di H.G. Wells o *Mister Pip* (2006) di Lloyd Jones); infine, si avrà a che fare con un anti-mondo polemico nel momento in cui la riscrittura intenda negare la legittimità della storia narrata dal prototesto classico illustrandone una nuova versione e reinventandone la storia (è il caso di *Jack Maggs* [1997] di Peter Carey).

<sup>4</sup> La scelta di una narrazione autodiegetica in cui protagonista e voce narrante coincidono offre la principale giustificazione per il gran numero di lacune che il testo dickensiano presenta, indubbiamente il principale *input* alla produzione di queste continuazioni.

<sup>5</sup> DOLEŽEL, *Heterocosmica*, p. 207.

Magwitch scritta da Tony Lester<sup>6</sup>, opere come *Estella* di Alanna Knight<sup>7</sup>, *Magwitch* di Michael Noonan<sup>8</sup> e *Jack Maggs* di Peter Carey<sup>9</sup> ricalcano infatti le tappe dell'ipoteso dickensiano da una nuova prospettiva al fine di portare in primo piano aspetti trascurati dall'opera di partenza.

Non è un caso che sia *Estella* sia *Jack Maggs* siano dei romanzi di formazione volti a portare alla luce – seppur con strategie testuali e con finalità differenti – le false speranze di queste due figure che, al pari del predecessore dickensiano, giungono a una presa di coscienza della reale sorte cui le autorità che sovrastano le loro esistenze li avevano destinati<sup>10</sup>. Anche *Magwitch* di Noonan, seppur interamente narrato dalla

---

<sup>6</sup> La storia del forzato ha ispirato infatti una trilogia eponima (*The Magwitch Story* (2010), *The Magwitch Effect* (2010) e *The Magwitch Legacy* (2011) scritta da Tony Lester e edita con la New Publishing Generation. Va evidenziato tuttavia come solo il primo dei tre romanzi intrattenga una vera e propria relazione di complementarità con l'ipoteso: *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 tra le continuazioni in esame 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 *Great Expectations*.

<sup>7</sup> Alanna KNIGHT, *Estella*, New York, St. Martin's Press, 1986. Il romanzo si suddivide in quattro parti: nella prima racconta dell'educazione di Estella dall'arrivo a Satis House fino al matrimonio con Bentley Drummle, nel secondo narra del matrimonio fino alla fuga per il tentato omicidio da parte del marito, nella terza e la quarta ci viene mostrata la fuga di Estella fino al ricongiungimento definitivo con Pip davanti a Satis House, scena finale di *Great Expectations*.

<sup>8</sup> Michael NOONAN, *Magwitch*, New York, St. Martin's Press, 1982. L'opera consta di una prefazione – con la funzione di raccordo rispetto all'ipoteso dickensiano – e di un epilogo, che narra una sorta di post-istoria rispetto a quanto Dickens aveva illustrato con il dialogo finale a Satis House. I ventitré capitoli centrali prendono le mosse dal viaggio di Pip dall'Egitto all'Australia per conto della compagnia di Herbert Pocket. Durante le settimane nella colonia il ragazzo, spinto dal desiderio di restituire alle legittime eredi – Estella e Charlotte, la figlia che Magwitch ha avuto nella colonia – il tesoro che l'uomo era riuscito a sottrarre alla confisca della Corona prima della sua morte, dà avvio alla ricerca di quei beni che lo mettono sulle tracce dei veri traditori del padre putativo: Charlotte e una banda di criminali capeggiati dal compagno della donna, Spike Simmins.

<sup>9</sup> Peter CAREY, *Jack Maggs* (Faber and Faber Limited, 1997), New York, Vintage, 1999. Il romanzo narra le due settimane di permanenza londinese di un condannato alla deportazione, Jack Maggs, del suo incontro con Tobias Oates, uno scrittore in rovina alla ricerca di un nuovo soggetto per il suo prossimo romanzo, del rapporto del condannato con il figlio putativo Phipps, e del suo successivo ritorno nella colonia australiana. I punti e le modalità di connessione con il romanzo dickensiano verranno sviluppate nelle pagine a seguire. Ciò che qui va tuttavia specificato è come non debba sorprendere la mobilità di un romanzo come quello di Peter Carey all'interno di ben due tipologie di riscrittura (in quanto rientrante sia nella categoria degli "anti-mondi" polemicamente sia dei mondi complementari). L'adozione di queste tassonomie consente in realtà di mostrare la flessibilità e la permeabilità di categorie apparentemente rigide: come anche Genette ricorda, 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 (cfr. GENETTE, *Palinsesti*, p. 247).

<sup>10</sup> Nel caso di Estella, queste autorità sono Miss Havisham – che sin dall'ipoteso aveva ridotto la figlia adottiva a una vera e propria marionetta nelle sue mani (cfr. Charles DICKENS, *Great Expectations* [London, Chapman and Hall, 1861], in ed. ROSENBERG, Edgar, *Great Expectations Complete Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996, p. 253: «“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

prospettiva di Pip, presenta tuttavia un viaggio a ritroso nel passato del condannato, alla riscoperta della sua vera identità grazie a una serie tappe volte a riproporre in parallelo all'ipotesi dickensiana il percorso di Pip verso una presa di coscienza del ruolo del padre putativo nella sua formazione.

### 1. Sui finali di *Great Expectations*

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 inconcluso, sebbene il dato intorno alla ricchezza di questa tipologia di riscritture e il fatto che tutte e tre le opere presenti nel *corpus* in oggetto<sup>11</sup> reinventino l'*explicit* originale, ci costringa a riflettere sulle ragioni di una simile fioritura, soprattutto alla luce della questione sorta intorno al finale dickensiano.

Seppur senza alcuna pretesa di esaustività, il dibattito sui finali di quest'opera merita almeno un breve cenno vista l'ingente mole di studi che ha generato nel corso del tempo e considerato il particolare peso attribuitogli in una recente ipotesi di classificazione dei seguiti di questo romanzo<sup>12</sup>.

---

upon us and we were mere puppets, gave me pain; but everything in our intercourse did give me pain») – e il marito Bentley Drummle, che già nel testo di partenza figurava come un uomo cinico e violento sia prima che durante il loro matrimonio. Nel caso di Jack Maggs/Magwitch l'autorità in questione sarà anzitutto la madre adottiva che lo tiene sotto la sua tutela unicamente per intradarlo sin da piccolo all'attività del furto, e dall'altro alcuni emblematici esponenti della borghesia britannica tra cui Tobias Oates – il corrispettivo di Charles Dickens nella riscrittura australiana – che sfrutta l'ingenuità del condannato per sopperire alle proprie esigenze economiche. (In merito alla riconoscibilità dei personaggi nel passaggio da un'opera letteraria all'altra il criterio adottato è quello che Doležel ha definito dell'«identificazione attraverso mondi» [DOLEŽEL, *Heterocosmica*, p. 227] 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 può servire l'analisi per offrire tali dimostrazioni figurano 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 finzionali). Per un approfondimento degli elementi di coincidenza tra le figure di Oates e Dickens si vedano tra gli altri John THIEME, "Turned Upside Down? Dickens's Australia and Peter Carey's *Jack Maggs*", in THIEME, John, *Postcolonial Con-Texts. Writing Back to the Canon*, London-New York, Continuum, 2001, p. 110; Annegret MAACK, "Peter Carey's *Jack Maggs*. An Aussie Story?", in GAILLE, Andreas (ed.), *Fabulating Beauty. Perspectives on the Fiction of Peter Carey*, Amsterdam, Rodopi, 2004, pp. 231-232.

<sup>11</sup> Ovverosia *Estella*, *Magwitch* e *Jack Maggs*.

<sup>12</sup> Il riferimento è al lavoro sui seguiti di *Great Expectations* elaborato da Georges Letissier che avvia le sue ipotesi in merito alle ragioni presenti alla base di questa fortuna proprio a partire 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», 55 (2002), pp. 377-396). Tra gli studi sorti intorno al finale si vedano Edgar ROSENBERG, "Putting an End to *Great Expectations*", in ROSENBERG, Edgar (ed.), *Great Expectations. Authoritative Text. Backgrounds. Contexts. Criticism*, New York, W. Northon and Company, 1999, pp. 491-527, in cui viene offerta una descrizione dettagliata sia degli eventi relativi ai giorni della sua stesura sia una

Il discorso riguardante l'epilogo di *Great Expectations* è infatti piuttosto complesso per via dell'esistenza di un finale cassato, reso noto da Forster all'interno di *The Life of Charles Dickens* nel 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 nell'ultima puntata sulla rivista "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»<sup>13</sup>. 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. Va infatti osservato come, in un'ottica del finale come *terminus ad quem*, esso non solo incida retrospettivamente sulla semantica dell'intera opera ma generi un senso di ambiguità e di apertura tale per cui la storia di Pip non può essere considerata come pienamente conclusa.

L'epilogo originale, come si è già accennato, non prevedeva il capitolo LIX e inseriva nel LVIII, subito dopo il ritorno di Pip dall'Australia, una nuova interruzione di circa quattro anni dopo i quali sarebbe avvenuto un incontro fortuito con Estella: nel

---

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. CARLISLE, *Great Expectations*, pp. 440-441). Tra gli altri si vedano anche Thomas M. LEITCH, "Closure and Teleology in Dickens", «Studies in the Novel», 18.2 (1986 Summer), pp. 143-156; Thomas H. DOUGLASS, "The Passing of Another Shadow: A Third Ending to *Great Expectations*", «Dickens Quarterly», 1.3 (1984 Sept), pp. 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 False Endings in *Great Expectations*", e quello di Francesco M. CASOTTI, "*Great Expectations*: l'inizio e la fine di una storia", entrambi contenuti nel volume curato da Francesco MARRONI, *Great Expectations. Nel laboratorio di Charles Dickens*, Roma, Aracne, 2006. Sul rapporto di Dickens e Bulwer-Lytton e sulla scelta del secondo finale si veda, infine, Harvey Peter SUCKSMITH, "Dickens and Bulwer-Lytton", in SUCKSMITH, Harvey Peter (ed.), *The Narrative Art of Charles Dickens. The Rhetoric of Sympathy and Irony in his Novels*, Oxford, Oxford UP, 1970, pp. 110-119.

<sup>13</sup> Charles DICKENS, *Great Expectations*, ed. Janice CARLISLE, p. 439.

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 a Piccadilly Circus, in cui lei comunicava a Pip i propri cambiamenti, le pene patite durante il matrimonio con Drummle, 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 be»<sup>14</sup>.

Stando alla prima versione del finale di *Great Expectations*, al protagonista non era perciò 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»<sup>15</sup>, 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 aveva fino a quel momento applicato al destino dei personaggi secondari della narrazione, questo romanzo non vuole concedere al protagonista un definitivo lieto fine. Pip è infatti un eroe atipico, che per buona parte della vicenda si è rivelato mobile e ambiguo nella sua posizione rispetto a figure come Magwitch e Miss Havisham e che solo verso il finale ha iniziato un 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

---

<sup>14</sup> CARLISLE, “The Endings of *Great Expectations*”, in *Great Expectations*, ed. CARLISLE, p. 440.

<sup>15</sup> CARLISLE, “The Endings of *Great Expectations*”, in *Great Expectations*, ed. CARLISLE, p. 441.

e ha vissuto da parassita come molti dei personaggi del polo negativo della vicenda, 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 di Joe 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 parziale richiamo alla convenzionale struttura ciclica degli *happy ending* dove, dopo aver mostrato il superamento dei singoli ostacoli che si sono frapposti tra l'eroe e la sua meta, non rimane alcuno spazio di apertura a nuove ipotetiche difficoltà. Vista l'esistenza di due inizi per la vicenda di Pip – il primo coincidente con l'*incipit* del romanzo e con l'incontro con il forzato, e il secondo al capitolo VIII, con il primo ingresso a Satis House presso Miss Havisham ed Estella – è possibile dedurre senza dubbio la presenza di almeno una chiusura ciclica, convenzionalmente intesa, in relazione alla vicenda di Magwitch. Al capitolo LIX vediamo, infatti, Pip ormai adulto tornare con il nipote 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»<sup>16</sup>.

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 il protagonista 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 del 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*<sup>17</sup>, 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

---

<sup>16</sup> Charles DICKENS, *Great Expectations*, ed. CARLISLE, p. 437.

<sup>17</sup> Cfr. Jerome MECKIER, *Great Expectations: A Defense of a Second Ending*, «Studies in the Novel», 25 (1993), pp. 49-50.

Cunegonde, o come due novelli Adamo ed Eva<sup>18</sup>, un Pip ormai adulto e una Estella la cui bellezza è ormai sfiorita si ritrovano soli davanti al giardino da cui tutto aveva avuto inizio. I segnali contraddittori lasciati dall'autore nel corso di quest'ultimo capitolo e la sospensione creata dalle righe conclusive dell'opera, tuttavia, non consentono di mettere realmente un punto alla storia dei due protagonisti e lasciano insoluto il quesito intorno alla reale sorte cui l'autore avesse deciso di destinare la loro storia.

## 2. Continuazioni e mondi complementari

Nonostante l'ambiguità semantica dell'*explicit* dickensiano abbia spinto vari riscrittori e adattatori a giocare con i due finali, a combinarli, a offrire una nuova *chance* alla vicenda di Pip ed Estella, possiamo tuttavia asserire come quelle che in questa sede analizzeremo non siano continuazioni *tout court* ma testi che instaurano con *Great Expectations* una relazione di *complementarità*<sup>19</sup> 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-mondo* polemico. In tutte queste forme di continuazione – che Genette denomina rispettivamente «*ellettiche*»<sup>20</sup> e «*paralettiche*»<sup>21</sup> – il procedimento di base attraverso cui operano le riscritture in oggetto potrebbe essere definito di «*immissione testuale*»<sup>22</sup>, ovvero sia di sovrapposizione di nuove porzioni di testo alla narrazione originale.

Vista l'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

<sup>18</sup> In merito all'interpretazione del finale di *Great Expectations*, come si può evincere da questa similitudine, sono numerosi anche i riferimenti all'influsso intertestuale di *Paradise Lost* di John Milton.

<sup>19</sup> Cfr. DOLEŽEL, *Heterocosmica*, p. 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».

<sup>20</sup> GENETTE, *Palinsesti*, p. 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).

<sup>21</sup> GENETTE, *Palinsesti*, p. 206: «volta cioè a colmare eventuali parallissi o ellissi laterali («Cosa faceva X mentre Y...»)). È il caso di *Estella* di Alanna Knight.

<sup>22</sup> Marina GUGLIELMI, *Virginia, ti rammenti... Le riscritture di Paul et Virginie*, Roma, Armando, 2002, p. 71.



grado di fedeltà alla struttura del testo di partenza giacché, come vedremo, devono necessariamente lasciarne riconoscibile la trama e riprodurre le ambientazioni e i personaggi<sup>23</sup>.

Il riferimento va in particolar modo a testi come *Estella* di Alanna Knight, che fa del personaggio femminile più silente dell'opera dickensiana 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 del prototesto – prima del matrimonio con Bentley Drummle – e quella conclusiva a Satis House. Scelte analoghe si trovano inoltre in *Magwitch* di Michael Noonan che, sin dalla prefazione, dichiara l'intenzione di voler colmare la lacuna aperta dalla narrazione dickensiana<sup>24</sup>, che agli undici anni di Pip in Egitto come impiegato della Clerriker and Co. dedica solo le righe conclusive del capitolo LVIII: è 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*. Esse 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-geografico<sup>25</sup> o il piano «pragmatico»<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Osserveremo in seguito come un'eccezione all'interno di questa sezione del *corpus* sia rappresentata da *Jack Maggs* di Peter Carey. Non trattandosi di vere e proprie continuazioni nel senso genettiano del termine 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.

<sup>24</sup> Cfr. Michael NOONAN, *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».

<sup>25</sup> 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, *Palinsesti*, pp. 355-356).

<sup>26</sup> GENETTE, *Palinsesti*, p. 353.

del testo di partenza (quello delle azioni e degli eventi narrati) o ambedue gli aspetti. Aggiungere nuovi episodi assenti dal racconto originale in questi casi significa pertanto agire anche sui valori, i principi e le motivazioni presenti alla base dell'ipotesto, mentre mutarne la cornice spazio-temporale significa operare sulle figure dei personaggi, sul contesto storico, sulla collocazione geografica e culturale della narrazione<sup>27</sup>.

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*: l'intervento sulla diegesi viene spesso trattato come una pratica autonoma dal momento che alcune *trasposizioni* menzionate nell'introduzione<sup>28</sup> pur lasciando inalterata la struttura del protomondo agiscono invece 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: come gli stessi titoli suggeriscono, esse si fondano anzitutto su interventi di «*transfocalizzazione*»<sup>29</sup>, 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*»<sup>30</sup>. In un caso come quello di *Magwitch* infatti la voce narrante rimane 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 sulla ragazza.

Se da una parte uno degli effetti principali che questo processo di *transfocalizzazione* implica è anzitutto quello di *devalorizzare*<sup>31</sup> il personaggio di Pip ai

---

<sup>27</sup> Buona parte delle questioni qui esposte interessano anche gli studi sui mondi paralleli e gli anti-mondi polemicamente dal momento che questi procedimenti rappresentano delle costanti appartenenti a numerose forme di ipertestualità.

<sup>28</sup> Opere come *Kipps* o *Mister Pip*.

<sup>29</sup> GENETTE, *Palinsesti*, p. 347.

<sup>30</sup> GENETTE, *Palinsesti*, pp. 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 *Jack Maggs*, come vedremo, optano per soluzioni differenti.

<sup>31</sup> GENETTE, *Palinsesti*, p. 419.

fini di *valorizzare*<sup>32</sup> le due figure lasciate al margine dall'ipotesto – Magwitch ed Estella – e il loro cammino di formazione, dall'altra nella maggior parte di questi casi la transfocalizzazione è invece motore di un processo di «*transmotivazione*»<sup>33</sup> 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, conferire 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, di un'autonomia rispetto a quelle *auctoritates* che avevano cercato di scrivere la loro storia<sup>34</sup>. 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

---

<sup>32</sup> Cfr. GENETTE, *Palinsesti*, p. 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» ovvero sia di «promozione di una figura fino ad allora mantenuta in secondo piano».

<sup>33</sup> GENETTE, *Palinsesti*, p. 393.

<sup>34</sup> Il riferimento, quando si parla di Pip come di un personaggio alla ricerca di autorità di riferimento, è all'analisi in chiave psicoanalitica di *Great Expectations* offerta da Peter Brooks nel suo *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf, 1984; Italian translation by Daniela Fink, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995. Pip, proprio per l'assenza delle figure genitoriali e per la presenza di *auctoritates* manipolatrici e repressive cui si è sottomesso nel corso della sua formazione, è mostrato sin dal dialogo con i morti in apertura al romanzo come un personaggio smarrito, la cui impossibilità di reperire una “trama maestra” è dovuta all'esistenza di numerosi *plot* repressi nella sua vicenda che impediscono un reale progredire della storia verso la quiete finale e lo destinano a una continua *erranza*, a un continuo ritorno a uno stato di cose precedenti. La prospettiva analitica offerta da Brooks in merito alla presenza di *plot* ufficiali e *plot* repressi in *Great Expectations* si presta particolarmente anche alla lettura della vicenda di Estella che la stessa Alanna Knight sembra aver voluto offrire attraverso la sua riscrittura: la presenza di alcune lacune nella vicenda di Estella, dovute alla negazione delle sue reali origini per tutto il corso della narrazione dickensiana, l'esistenza anche nel suo caso di autorità repressive che impediscono un progresso della vicenda della ragazza fino alla sua riduzione della sua condizione a quella di una novella Miss Havisham, isolata tra le mura di Satis House, sono tra gli elementi riutilizzati dalla scrittrice inglese seppur con lo scopo di declinare a un lieto fine la sua storia e quella di Pip.

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 illustrava<sup>35</sup>. La conferma giunge in uno degli episodi del primo libro in cui a esserci mostrata è la presenza della volontà di Miss Havisham celata dietro l'agire di Estella:

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',<sup>36</sup>.

O ancora, a tale riguardo 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 valorizzare la figura di Magwitch e offrire una più ampia visione del suo personaggio di quanto non facesse l'originale dickensiano<sup>37</sup>. In questo caso la conferma giunge nel capitolo conclusivo della riscrittura australiana. Pip, durante la sua ricerca del vero colpevole della morte di Magwitch, dell'informatore che avrebbe inviato Compeyson a Londra per realizzare la propria vendetta contro il nemico, attraversa una parentesi in un certo senso parallela a quella vissuta nell'ipotesto dickensiano: anche nella riscrittura egli infatti esperisce i medesimi sentimenti di rinnegamento e rifiuto di qualsiasi legame con l'uomo che si era macchiato di tanti mali per garantirgli un'educazione e una condizione di vita da *gentleman* nella capitale britannica:

---

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> Alanna KNIGHT, *Estella*, p. 66.

<sup>37</sup> 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.

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<sup>38</sup>.

Se come queste parole dimostrano nel gioco di parallelismi che la riscrittura ripropone rispetto al testo di partenza, i capitoli centrali 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, i capitoli conclusivi si rivelano 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 Jagers 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 now I had been at my benefactor's beside: 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<sup>39</sup>.

Un caso a sé è invece rappresentato da *Jack Maggs* di Peter Carey, un *unicum* nel *corpus* 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<sup>40</sup> – e alcune strategie di *confutazione* del protomondo dickensiano. In questa sua ambivalenza, *Jack Maggs* pone alcune problematiche in merito alla costruzione della diegesi della riscrittura proprio perché, come sin da un raffronto a livello puramente paratestuale si

---

<sup>38</sup> Micheal NOONAN, *Magwitch*, p. 167.

<sup>39</sup> Micheal NOONAN, *Magwitch*, pp. 204; 205.

<sup>40</sup> Il figlio putativo, in contrasto con quanto mostrato dall'ipotesto, fugge dalla casa procuratagli da Maggs quando scopre del suo arrivo a Londra. Da quel momento il condannato trascorrerà le sue notti in quella casa a scrivere lettere al Phipps per raccontargli la sua vera storia. Il ragazzo farà ritorno nella sua abitazione solo nel capitolo conclusivo, al fine di mettere in scena un omicidio per legittima difesa contro Maggs ed ereditarne i beni.

può intuire<sup>41</sup>, le espansioni *tout court* citate fino ad ora tendono a mantenere una continuità sia rispetto all'ambiente storico e geografico originari<sup>42</sup>, sia verso la costellazione dei personaggi del protomondo. Contrariamente a quanto avviene per le altre continuazioni, 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 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 dickensiana<sup>43</sup> o alla ripresa dell'ordine cronologico a partire dalla lacuna lasciata incolmata dall'originale<sup>44</sup>.

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»<sup>45</sup> volto alla messa in discussione di quanto l'originale narrava<sup>46</sup>. 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 –

---

<sup>41</sup> 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 *Jack Maggs* maschera dietro un contratto paratestuale più enigmatico la propria origine, compensando attraverso una fitta rete di allusioni e di richiami all'ipotesto la mancanza di rimandi espliciti al testo fonte.

<sup>42</sup> 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.

<sup>43</sup> È il caso di *Estella*.

<sup>44</sup> Come ad esempio *Magwitch* di Noonan.

<sup>45</sup> DOLEŽEL, *Heterocosmica*, p. 219.

<sup>46</sup> Un chiaro riferimento a quest'intento è rinvenibile sin dalla prima lettera che Maggs destina al figlio Phipps al suo arrivo a Londra: il motivo dello specchio adottato per la lettura di queste missive e la dichiarazione del condannato di voler raccontare la *propria* versione della vicenda, sono tra i più chiari segnali della volontà di espansione e confutazione della versione dickensiana. (cfr. Peter CAREY, *Jack Maggs*, pp. 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*»).

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 forzato<sup>47</sup>, al contempo viene portato alle estreme conseguenze il processo di *devalorizzazione* del personaggio di Phipps/Pip<sup>48</sup> e quello di rimotivazione delle azioni che l'ipotesto narra<sup>49</sup>.

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 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 Jagers 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*

---

<sup>47</sup> In questo caso il mutamento di focalizzazione passa attraverso un processo di «devocalizzazione» (GENETTE, *Palinsesti*, p. 348) dal momento che JM si serve di un narratore onnisciente.

<sup>48</sup> La scena d'esordio di Phipps sulla pagina unita alle similitudini con cui viene delineata la sua figura (cfr. Peter CAREY, *Jack Maggs*, p. 291 «He was, he thought, like a rabbit hiding in its hole») sono infatti emblematiche di come il personaggio del figlio putativo sia stato ridotto a semplice macchietta in cui si concentrano le storture e l'ipocrisia della borghesia britannica. Phipps, infatti, nell'ottica della sola tutela delle apparenze che muove buona parte delle azioni dei personaggi orbitanti intorno a Jack Maggs, mostra come principale preoccupazione quella di dissimulare la propria vera natura: la sua omosessualità, la sua responsabilità nel suicidio dell'uomo cui ha sottratto il compagno e l'interesse per il denaro di Maggs.

<sup>49</sup> A questo proposito è sufficiente riprendere la prima pagina del nuovo romanzo di Oates/Dickens per accorgersi della strategia messa in atto da Carey per delegittimare la narrazione dell'ipotesto: come il lettore di *Jack Maggs* può facilmente evincere dal raffronto tra la vera storia del condannato e le pagine scritte da Oates, quelle che sin dalla prima apparizione del personaggio sulla scena si leggono sono solo le scene più sensazionali della sua vicenda, volte ad andare incontro al gusto e all'interesse del pubblico, cui Oates deve sottostare vista la condizione di indigenza economica da cui è spinta la stesura del suo nuovo romanzo. Come anche Simon Dentith ci suggerisce nel saggio *Parody*, i principali ingredienti di cui si compone *The Death of Maggs* sono infatti quelli di una «'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*» (Simon DENTITH, *Parody*, London-New York, Routledge, 2000, p. 181), particolarmente in voga perciò negli anni in cui è ambientata la riscrittura.

*Expectations*, non poteva essere presente<sup>50</sup>. 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*. Il processo di transvalorizzazione e di transmotivazione portato avanti dalla riscrittura giunge alle estreme conseguenze nell'ultimo libro di *Estella* dove la protagonista perviene a una piena presa di coscienza del vero desiderio che sin da bambina aveva dovuto reprimere dietro la volontà della madre adottiva:

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 when I might have been Pip's wife, thrown away for the dross of an empty title, the lure of wealth and fine houses<sup>51</sup>.

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 dickensiano<sup>52</sup> – 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<sup>53</sup>.

Il romanzo di Noonan, invece, come si è accennato, prende le mosse dal viaggio in Egitto di Pip e si sovrappone cronologicamente all'ipertesto per un arco temporale che si

---

<sup>50</sup> 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.

<sup>51</sup> Alanna KNIGHT, *Estella*, p. 233.

<sup>52</sup> Cfr. Alanna KNIGHT, *Estella*, p. 26: «I trust that you never have cause to discover that there are other noble qualities more worthwhile than the possession of a title».

<sup>53</sup> Alanna KNIGHT, *Estella*, 1986, p. 237.



spinge fino a una breve post-istoria<sup>54</sup>. 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 mira 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.

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 was<sup>55</sup>.

L'immagine delle due sorellastre ricongiunte che, come la voce narrante sottolinea, non sono a conoscenza delle reciproche identità, 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.

---

<sup>54</sup> 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». (Michael NOONAN, *Magwitch*, p. 212). Sebbene il finale non venga riscritto con la medesima fedeltà con cui opera Alanna Knight, è interessante – in relazione al riferimento poc'anzi riportato al modo in cui riscritture e adattamenti hanno giocato con i due finali – 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.

<sup>55</sup> Michael NOONAN, *Magwitch*, p. 220.

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 Biddy 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.

Questi accenni al modo in cui le due opere si rapportano sul piano cronologico all'ipotesto 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 partenza<sup>56</sup>, 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.

Con *Jack Maggs*, infine, è proprio nell'epilogo che viene definitivamente sancita la delegittimazione di quanto l'ipotesto aveva narrato. Ancora una volta il *focus* si discosta dalla figura del figlio putativo Phipps per prediligere la storia del condannato e il rapporto della sua vera vicenda con il romanzo di Oates. Dopo il tentativo di Phipps di eliminare il padre putativo al fine di appropriarsi dei suoi beni, infatti, il ragazzo esce di scena al penultimo capitolo. Le sole figure per cui Carey lascia spazio nelle pagine dell'epilogo sono Jack Maggs – di cui ci viene mostrata la fuga in Australia e il suo ricongiungimento con la vera famiglia lasciata sull'isola<sup>57</sup> – e Oates, con il suo definitivo intento di narrare la storia che lo salverà definitivamente dal tracollo economico: «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

---

<sup>56</sup> Una dimostrazione è data dal fatto che il titolo dell'originale venga menzionato sia nella prefazione sia nell'*incipit* di questa riscrittura (cfr. Michael NOONAN, *Magwitch*, p. 7: «When I, Philip Pirrip, related the story of my 'great expectations' [...]»).

<sup>57</sup> Cfr. Peter CAREY, *Jack Maggs*, pp. 355-357.

dark and murderous scent of gunpowder»<sup>58</sup>. Come queste ultime frasi testimoniano, la storia di Oates, come quella che i lettori dickensiani conoscono, per le sue stesse lacune e per l'impossibilità di essere integrata con le lettere che in parallelo Maggs destinava al figlio Phipps, richiede pertanto una continuazione che proprio la narrazione careyana sta portando a termine, oscurando *definitivamente* l'attendibilità dell'autore vittoriano<sup>59</sup>.

Nonostante la diversità di letture che della storia del benefattore siano state offerte, non si può non constatare in conclusione come una simile fioritura di espansioni porti alla luce uno dei fattori da cui hanno origine queste riscritture, ovvero sia 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 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 e la narrazione del suo passato, convertita in una *detective story* o in un romanzo d'avventura, conferma con queste continuazioni la propria vitalità e la possibilità di risultare ancora affine al gusto del pubblico contemporaneo.

### Riferimenti bibliografici

BROOKS, Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Alfred A. Knopf, 1984; Italian translation by Daniela Fink, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.

CAREY, Peter, *Jack Maggs*, (Brisbane, University of Queensland, 1997); New York, Vintage, 1999 (reprint).

DENTITH, Simon, *Parody*, London-New York, Routledge, 2000.

DICKENS, Charles, *Great Expectations*, (London, Chapman and Hall, 1861), Janice CARLISLE (ed.), *Great Expectations. Complete Authoritative Text with Biographical*

---

<sup>58</sup> Peter CAREY, *Jack Maggs*, p. 355.

<sup>59</sup> Il definitivo oscuramento della narrazione dickensiana va naturalmente inteso in senso obliquo dal momento che l'esautorazione della narrazione di Dickens/Oates può avvenire in termini esclusivamente intertestuali: come sottolinea anche Doležel, infatti, «nel regno della *fiction* non esiste la falsificazione. La riscrittura non invalida né cancella il protomondo canonico» (DOLEŽEL, *Heterocosmica*, p. 225).

- and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, Lincoln and London, University of Nebraska, 1990; Italian translation by Adelheid Conte, *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Torino, Einaudi, 1990.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, John Hopkins UP, 1998; Italian Translation by Margherita Botto, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.
- DOUGLASS, Thomas H., "The Passing of Another Shadow: A Third Ending to *Great Expectations*", «Dickens Quarterly», I.3 (1984 Sept), pp. 94-96.
- FORSTER, John, *The Life of Charles Dickens*, London, Dent, 1966, 2 vols. (reprint).
- GAILE, Andreas (ed.), *Fabulating Beauty. Perspectives on the Fiction of Peter Carey*, Amsterdam, Rodopi, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Italian translation by Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- GUGLIELMI, Marina, *Virginia, ti rammenti... Le riscritture di Paul et Virginie*, Roma, Armando, 2002.
- JONES, Lloyd, *Mister Pip*, (New Zealand, Penguin NZ, 2006), London, John Murray, 2007 (reprint).
- KNIGHT, Alanna, *Estella*, New York, St. Martin's Press, 1986.
- LEITCH, Thomas M., "Closure and Teleology in Dickens", «Studies in the Novel», XVIII.2 (1986 Summer), pp. 143-156.
- LESTER, Tony, *The Magwitch Story*, London, New Generation Publishing, 2010.
- LESTER, Tony, *The Magwitch Effect*, London, New Generation Publishing, 2010.
- LESTER, Tony, *The Magwitch Legacy*, London, New Generation Publishing, 2011.
- LETISSIER, Georges, "Les "suites" aux *Grandes Espérances* de Charles Dickens: variation; modulation; contradiction? (Acker; Ackroyd; Carey; Swift)", «Cahiers Victoriens et Édouardiens», LV (2002), pp. 377-396.

- MAACK, Annegret, "Peter Carey's *Jack Maggs*. An Aussie Story?", in GAILE, Andreas (ed.), *Fabulating Beauty. Perspectives on the Fiction of Peter Carey*, Amsterdam, Rodopi, 2004, pp. 231-232.
- MARRONI, Francesco (ed.), *Great Expectations. Nel laboratorio di Charles Dickens*, Roma, Aracne, 2006.
- MECKIER, Jerome, "Distortion versus Revaluation: Three Twentieth-Century Responses to Victorian Fiction", «Victorian Newsletter», LXXIII (1988 Spring), pp. 3-8.
- MECKIER, Jerome, "Great Expectations: A Defense of a Second Ending", «Studies in the Novel», XXV (1993), pp. 28-58.
- MECKIER, Jerome, *Dickens's Great Expectations: Misnar's Pavilion Versus Cinderella*, Lexington, Kentucky UP, 2002.
- NOONAN, Michael, *Magwitch*, New York, St. Martin's Press, 1982.
- ROSENBERG, Edgar, "Putting an End to *Great Expectations*", in ROSENBERG, Edgar (ed.), *Great Expectations. Authoritative Text. Backgrounds. Contexts. Criticism*, New York, W. Northon and Company, 1999, pp. 491-527.
- 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), pp. 127-163.
- SEGRE, Cesare, "Intertestuale/Interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", in DI GIROLAMO, Costanzo, PACCAGNELLA, Ivano (eds.), *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.
- SUCKSMITH, Harvey Peter, "Dickens and Bulwer-Lytton", in SUCKSMITH, Harvey Peter (ed.), *The Narrative Art of Charles Dickens. The Rhetoric of Sympathy and Irony in his Novels*, Oxford, Oxford UP, 1970, pp. 110-119.
- THIEME, John, "Turned Upside Down? Dickens's Australia and Peter Carey's *Jack Maggs*", in THIEME, John (ed.), *Postcolonial Con-Texts. Writing Back to the Canon*, London-New York, Continuum, 2001, pp. 102-126.
- WELLS, Herbert George, *Kipps. The Story of a Simple Soul*, (London, Macmillan, 1905), London, Everyman, 1993 (reprint).

**Filmografia**

David LEAN, *Great Expectations*, UK, 1946; Italian Translation *Grandi speranze*.

*Claudia Cao*

*Università degli Studi di Cagliari*

[cao.claudiac@gmail.com](mailto:cao.claudiac@gmail.com)