



UNIMORE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

Dipartimento di Educazione e Scienze Umane

Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico in
Scienze della Formazione Primaria

**Charles Dickens: la critica di uno scrittore
all'educazione e all'istruzione nell'Inghilterra vittoriana**

Relatore: Prof. Zanetti Giorgio

Laureanda: Silvetti Letizia

Anno Accademico 2024-2025

INDICE

Introduzione	5
---------------------	----------

Capitolo 1

LA SOCIETÀ VITTORIANA	9
------------------------------	----------

1.1	Contesto storico e socioculturale	10
1.2	La vita nella metropoli industrializzata del XIX secolo	15
1.3	Lo sfruttamento minorile	19

Capitolo 2

EDUCAZIONE E ISTRUZIONE ELEMENTARE NELLA SOCIETÀ VITTORIANA	23
--	-----------

2.1	Dalle Scuole confessionali alla Riforma Gladstone	23
2.2	Il pensiero utilitaristico di Bentham e Mill	26
2.3	Gli insegnanti	28
2.4	L'ambiente-scuola: inadeguatezza delle infrastrutture	32

Capitolo 3

L'INFANZIA E L'EDUCAZIONE NELLE OPERE DI DICKENS	35
---	-----------

3.1	Dickens e l'infanzia tradita: i protagonisti	36
3.2	Oliver, David e Pip: tòpoi del romanzo, del melodramma e della fiaba	38
3.3	L'educazione vittoriana: utilitarismo contro fantasia	43
3.3.1	Tempi difficili: un romanzo emblematico dello scontro	44
3.3.2	Uno sguardo critico al romanzo	50
3.4	L'indignazione supera i confini del romanzo	52

Capitolo 4

LO STILE	57
-----------------	-----------

4.1	“Make ‘em wait”: il romanzo a puntate	57
-----	---------------------------------------	----

4.2	“Make ‘em laugh”: l’ispirazione iniziale tratta dal romanzo picaresco	59
4.3	“Make ‘em cry”: l’evoluzione verso il Melodramma	61
4.4	I personaggi	66
4.4.1	L’aspetto esteriore	68
4.4.2	Il modo di esprimersi	72
4.4.3	Gestualità silenziosa	74
Conclusioni		77
Bibliografia		79
Sitografia		82

Introduzione

Dalle pagine di Charles Dickens emergono vivide immagini di luoghi e persone della sua Inghilterra, che stava cambiando forma davanti ai suoi occhi, abbagliata dal fascino del nuovo, del progresso, del liberalismo. Le campagne si stavano svuotando, le nascenti metropoli circondate dal vapore seducevano i borghesi con la promessa di nuovi, incredibili guadagni e infondevano speranza nei contadini e negli operai che cercavano, in esse, un futuro più luminoso. La fiducia nel progresso era totale e l'idea che questo, prima o poi, avrebbe subito un arresto era inconcepibile. Quella stessa società, che vantava di essere quella più avanzata in Europa, celava le ombre dello sfruttamento e dell'incuria, dell'indifferenza politica e del perbenismo; l'ipocrisia dei salotti borghesi non poteva nascondere per sempre l'enorme spaccatura sociale che attraversava il cuore del paese e Dickens fu colui che rimosse il velo.

Uomo di sensazioni intense e vibranti, egli riusciva a descrivere l'essenza di una persona; egli non dipingeva, però, le figure bidimensionali e superficiali che popolavano il mondo dell'aristocrazia, della politica, dell'università. Il quadro dei personaggi dickensiani è variopinto, caotico, comico e tragico; tra i luoghi in cui essi si muovono ci sono le strette e sporche strade di Londra, i porti bui e nebbiosi affollati di sinistre e lugubri imbarcazioni, i *pubs* popolati da figure di ogni tipo e scaldati dai fumi dell'alcool. Dickens era, sì, un borghese, ma non aveva dimenticato il proprio passato: un'infanzia segnata da un senso di abbandono da parte della madre – che, per necessità economiche, preferì mandarlo a lavorare in una fabbrica piuttosto che fargli proseguire gli studi – e dall'esperienza nella prigione per debitori, dove si trovò a vivere con la famiglia dopo il fallimento economico del padre.

L'energia frizzante e vivace dell'autore che fece successo con *Il circolo Pickwick* costituiva solo una parte di quello che Dickens aveva da offrire al pubblico dei lettori. Accanto a essa emergeva un altro tipo di energia, più cupa e primitiva, alimentata da fantasmi e da simboli del mostruoso e del grottesco. Questi elementi – che sorpresero i lettori abituati a *Pickwick* già nelle opere immediatamente successive – e la fama ottenuta gli permisero di avviare una più esplicita crociata di critica sociale. Egli si pose, così, a difesa degli oppressi e degli emarginati: i suoi protagonisti erano costretti alla miseria, indossavano stracci, dormivano in strada, morivano nelle fabbriche o subivano soprusi e ingiustizie, per poi essere ricompensati della loro bontà con un riconoscimento da parte della stessa società che li aveva, in precedenza, ignorati. È soprattutto nella rappresentazione dell'infanzia che è possibile percepire una grande delicatezza da parte dello scrittore: Dickens non cessò mai di

difendere questa preziosa fase della vita, forse perché lui stesso, in fondo, sentiva di non avere concluso la propria, strappatagli ingiustamente dalla necessità economica. Si muoveva tra i suoi personaggi come un esule della fanciullezza che ricerca la propria patria in chiunque gli sembri appartenere ad essa. Nelle sue opere e nei suoi discorsi pubblici sostenne saldamente la tutela dei diritti dei bambini, in un'epoca in cui lo sfruttamento minorile era ampiamente diffuso e l'istruzione elementare, allora nemmeno obbligatoria, era in mano ad associazioni caritatevoli e a insegnanti non preparati. Si scagliò duramente contro le strutture e l'organizzazione di queste scuole, troppo condizionate da credi religiosi o da principi utilitaristici per lasciare spazio all'immaginazione e al gioco.

La tesi si articola, così, in quattro capitoli: i primi due forniscono un quadro storico del periodo e un'analisi del suo sistema scolastico, attraverso fonti raccolte da studiosi del Novecento e contemporanei; il terzo e il quarto vogliono tratteggiare la figura dello scrittore in relazione alla sua critica sociale, analizzando la struttura delle sue opere e lo stile narrativo che rende così intenso e coinvolgente il suo messaggio. Lo studio ha attinto a opere di natura eterogenea, con l'obiettivo di indagare la funzione didattico-educativa della produzione letteraria di Dickens. In particolare, le riflessioni di autori come G. K. Chesterton – considerato uno dei migliori critici dickensiani e un suo grande ammiratore –, Giorgio Manganelli e Paolo Ruffilli, hanno orientato in modo determinante questa lettura della figura di Dickens e della sua opera.

Per comprendere appieno l'esigenza dell'autore di mostrare al suo pubblico gli aspetti della società che riteneva più rilevanti, è necessario considerare il contesto stesso che Dickens raffigurò in ogni sua opera. Nel primo capitolo verrà posta particolare attenzione all'impatto della rivoluzione industriale del XIX secolo sulle strutture sociali inglesi: gli effetti del libero mercato, dell'impresa privata e della politica del *laissez-faire*; la forte divisione tra le classi borghesi e il proletariato; la vita nelle metropoli e le terribili condizioni in cui versavano i ceti più poveri. Sarà, inoltre, analizzato il divario tra l'interesse nascente per l'infanzia nelle classi più abbienti e la realtà del lavoro minorile, che colpiva le famiglie più svantaggiate e che portò all'emanazione di una serie di leggi più o meno efficaci. Il capitolo si sviluppa sulla base dei contributi degli storici G. M. Trevelyan, autore di riferimento per la storia sociale inglese, ed Eric Hobsbawm, il cui approccio ha permesso di cogliere lo spirito degli operai nell'età vittoriana. Utili alla ricostruzione dell'ambiente operaio e cittadino industriale sono risultati, inoltre, gli scritti storici di G. M. Young e quelli sociologici di G. Simmel.

Il secondo capitolo si concentrerà sull'ambiente scolastico ed educativo vittoriano, con il contributo fondamentale di Pasquale Villari: egli ricevette l'incarico, dal Comitato Italiano del 1851, di pubblicare le documentate ricerche sul sistema scolastico inglese da lui svolte durante il suo viaggio per l'Esposizione Universale di Londra. In questo periodo l'istruzione elementare era largamente trascurata e affidata soprattutto alle parrocchie e al volontariato. Si tratterà, quindi, lo sviluppo delle reti educative inglesi, dalle diverse scuole confessionali fino alla riforma Gladstone del 1870 e alla progressiva laicizzazione degli insegnamenti. Si analizzerà, poi, il modello educativo in voga in tali scuole, fortemente influenzato dal pensiero utilitaristico, che si traduceva in apprendimenti puramente mnemonici, meccanici e poco attenti alla spontaneità e alla naturalezza dei bambini. L'analisi passerà, infine, alla professione dell'insegnante del tempo: figura discussa, spesso disprezzata dagli stessi contemporanei e trasformata in un mero strumento per trasmettere, in aula, fatti e nozioni.

Nel terzo capitolo la tesi approfondisce la produzione dickensiana, interrogando essa il profondo senso di critica sociale intrecciato alla finzione letteraria. L'infanzia raccontata da Dickens è orfana, vulnerabile, costretta a cercare una propria identità da sola in ambienti pericolosi, corrotti e brutali. Prendendo per mano i piccoli protagonisti delle sue opere – anteroi nei quali si riflettono, in numerosi aspetti, i ricordi infantili dello scrittore – percorreremo il loro percorso di caduta, espulsione e riscatto, cercando di comprendere a fondo il messaggio morale e sociale affidato dall'autore a queste figure e trasmesso ai suoi lettori. Quest'infanzia dimenticata attraversa i generi letterari, presentando tratti riconducibili non solo al romanzo, ma anche alla fiaba e al melodramma teatrale: la figura innocente e pura dell'orfano – personificazione del Bene – si misura con un mondo adulto ostile e ipocrita, incontrando personaggi diversi che lo aiuteranno o lo ostacoleranno nel suo percorso di disvelamento della verità e di lotta contro il Male. Sono stati integrati tra loro, per lo sviluppo di questa sezione, soprattutto gli studi di Milena Bernardi sulle varie rappresentazioni di quest'infanzia dimenticata e quelli di Peter Brooks sull'immaginazione melodrammatica (prospettiva, quest'ultima, che tornerà anche nell'ultimo capitolo). Tra il Dickens romanziere e il Dickens giornalista la denuncia sociale non risparmia nemmeno l'ambiente scolastico di allora: da *Tempi difficili* ai discorsi pubblici tenuti dall'autore si metterà in atto un lavoro di sintesi per arrivare al cuore del suo pensiero. Egli denunciava le condizioni di abbandono in cui versavano i bambini nelle scuole per poveri e si faceva loro portavoce presso il pubblico borghese. Soprattutto, egli condannava in modo inequivocabile

l'ignoranza, che considerava una piaga pericolosissima e dannosa per la società, capace di alimentare miseria e ingiustizia.

Il capitolo conclusivo vuole analizzare gli elementi che più hanno caratterizzato lo stile dello scrittore e che gli hanno permesso di raggiungere il pubblico di allora come quello attuale, tenendo in considerazione i generi narrativi che lo hanno influenzato e la struttura a episodi attraverso cui pubblicava i suoi romanzi. La sua galleria di personaggi comici e grotteschi, il suo stile esuberante e frizzante con cui satireggiava certe istituzioni sociali si alternavano a scene con una più forte carica poetica e sentimentale, spesso considerate inutilmente esagerate da molti critici, ma capaci di commuovere generazioni intere di lettori.

Capitolo 1

LA SOCIETÀ VITTORIANA

Era il migliore di tutti i tempi, era il peggiore di tutti i tempi, era il secolo della saggezza, era il secolo della stoltizia, era l'epoca della fede, era l'epoca dell'incredulità, era la stagione della Luce, era la stagione delle Tenebre, era la primavera della speranza, era l'inverno della disperazione, avevamo tutto dinanzi a noi, non avevamo nulla dinanzi a noi, andavamo dritti dritti al Cielo, andavamo dritti dritti dalla parte opposta: in breve, il periodo era tanto simile al presente che alcune delle sue più clamorose autorità insistevano affinché se ne parlasse soltanto al superlativo sia nel bene sia nel male.¹

Con questo famoso incipit inizia *Le due città*, il romanzo con cui Dickens intende creare un ponte tra due realtà, solo apparentemente rappresentate dalla città di Londra e dalla Parigi rivoluzionaria. Il quadro degli eventi del 1789 costituisce, infatti, un punto di partenza per la narrazione, ma rimane sempre lo sfondo nel quale si svolgono le storie dei protagonisti. Il passato rivoluzionario, qui, si connette al presente dell'età Vittoriana in cui opera Dickens: un'epoca di contraddizioni e ipocrisia, dove convivono una ricchezza smisurata e un'estrema povertà; dove l'Inghilterra è allo stesso tempo la più grande potenza industriale al mondo e il paese dei labirintici e malsani bassifondi urbani; dove si predica la carità religiosa, ma si ammassano i poveri nelle disumane e oppressive *workhouses*; dove il divario sociale è così profondo che

Il popolo e l'aristocrazia sembrano vivere in due paesi diversi. Da un lato una educazione squisitamente raffinata e gentile, di cui forse non trovereste l'uguale in Europa; da un altro tutte le scuole popolari, storia, geografia, religione, matematica non bastano a far dell'operaio inglese un uomo col quale potreste convivere un giorno.²

¹ C. Dickens, *Le due città*, Milano, Rizzoli, 2018, p. 37.

² P. Villari, *L'istruzione elementare nell'Inghilterra e nella Scozia*, Torino, Enrico Dalmazzo Editore, 1864, p. 44. Pasquale Villari fu uno scrittore, professore e Senatore del Regno d'Italia (dal 1884); ricoprì la carica di Ministro della Pubblica Istruzione dal 1891 al 1892, periodo nel quale introdusse varie riforme nel sistema scolastico italiano. Presenziò all'Esposizione Universale di Londra del 1851 con il titolo di giurato aggiunto e con l'incarico, datogli dal Comitato Italiano, di studiare ciò che riguardava il sistema scolastico, i metodi d'istruzione e l'educazione popolare inglese. Villari ammirava il popolo inglese, sebbene fosse a conoscenza dei limiti delle sue scuole; a suo parere, tuttavia, doveva essere "assai utile studiarle e conoscerle, non fosse altro, per imparare come con cattive scuole si possa formare un popolo eccellente". Le ricerche nate da questo viaggio sono state riportate in questa relazione al Comitato.

1.1 Contesto storico e socioculturale

A soli diciotto anni, il 20 giugno 1837, Vittoria, figlia del principe Edoardo e di Vittoria di Sassonia-Coburgo-Saalfeld, salì al trono del Regno Unito, che avrebbe governato per sessantadue anni, inaugurando, così, la complessa e controversa età vittoriana.

All'inizio del suo regno il prestigio sociale della monarchia e dell'impero era in declino: suo nonno, Giorgio III, "il re pazzo" (soffriva di disturbi psichici dovuti alla porfiria) aveva perso le colonie americane; suo zio Giorgio IV non aveva goduto di buona fama a causa del suo stile di vita libertino e per il matrimonio disastroso con la Regina Carolina di Brunswick. Nonostante il peso di una tale eredità sulle spalle, la popolarità della regina Vittoria durante il suo regno raggiunse livelli molto alti, soprattutto nei ceti medi (come quello dei meccanici), che dall'industrializzazione ottennero un miglioramento del tenore di vita.

Lo storico Eric Hobsbawm, che dedicò gran parte della sua opera allo studio dell'industrializzazione e dell'ascesa del capitalismo, parla del periodo compreso tra il 1789 e il 1848 come caratterizzato da una "duplice rivoluzione": una politica (legata, e in larga misura, circoscritta alla Francia), una economico-industriale (inaugurata dalla Gran Bretagna).³ Entrambe le rivoluzioni aprirono l'età contemporanea e costituirono una frattura importante con il periodo precedente, sebbene l'industrializzazione fu percepita meno come una rottura e più come una *trasformazione*. Come scrive Christopher Harvie:

Mentre la presa della Bastiglia fu un singolo *fatto*, l'industrializzazione fu graduale ed ebbe incidenza relativa, acquistando rilevanza solo a un esame retrospettivo, e le idee di "rivoluzione" ebbero meno significato per gli inglesi, che alla parola rabbrivivano, che non per gli europei, che conobbero la rivoluzione per esperienza diretta.⁴

Infatti, fino agli anni venti dell'Ottocento, molti inglesi dubitavano ancora che il progresso potesse migliorare il tenore di vita della popolazione. Nonostante questo, la rivoluzione industriale passò rapidamente in primo piano rispetto a quella politica, e la seconda metà del secolo fu caratterizzata da un'espansione del capitalismo che sembrava, ai contemporanei, inarrestabile.

³ Cfr. E. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia: 1848-1875*, Bari, Laterza, 1992.

⁴ K. O. Morgan (a cura di), *Storia dell'Inghilterra. Da Cesare ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 1993, p. 357.

Verso la fine del XVIII secolo la popolazione inglese non si era ancora del tutto spostata nelle città e l'economia era sostenuta più dal commercio che dall'industria: in Inghilterra vi erano meno impedimenti al commercio interno ed estero e fu proprio questa libertà la principale molla dell'industrializzazione.⁵ Grazie all'invenzione della macchina a vapore di James Watt (del 1781) il settore tessile e quello carbonifero fecero decollare la produzione industriale inglese; già a partire dal regno di Giorgio III il Paese iniziò a spostare le attività industriali tipiche delle campagne nei distretti urbani: nel giro di centosessant'anni, le industrie erano state trasferite quasi del tutto nelle città.⁶ La popolazione era aumentata e nella prima metà dell'Ottocento la produzione agricola britannica superava in efficienza quella degli altri Paesi europei: una popolazione che dalle zone rurali iniziava a spostarsi e ad ammassarsi nelle prime metropoli industriali poteva, dunque, essere adeguatamente nutrita.⁷

Stava nascendo il mondo moderno: un mondo dinamico, insicuro, dove il lento stile di vita dell'Inghilterra contadina dei secoli precedenti veniva abbandonato per dare spazio alla rapida era delle macchine. L'Inghilterra godeva di un'elevata produzione carbonifera ed era la più grande potenza mondiale nella produzione e nella distribuzione industriale: l'introduzione di pompe a vapore rese possibile lo sfruttamento di giacimenti più ricchi e profondi, raddoppiando la produzione di carbon fossile tra il 1700 e il 1800. La sua principale funzione era quella di alimentare le grandi macchine a vapore, costruite in acciaio grazie all'utilizzo dell'altoforno, a sua volta alimentato dal *coke* (carbon fossile depurato). Nascevano le grandi fabbriche e le catene di montaggio, si fabbricavano treni, navi e armi diretti in tutto il mondo; dai suoi porti partivano grandi flotte mercantili ed eserciti verso le colonie. Era "l'età del ferro e del carbone" e quindi "l'era delle ferrovie"; queste ultime divennero presto il miglior sistema per portare grandi quantità di minerale estratto a vie d'acqua sempre più distanti e alle città: nel 1848 si contavano 5000 miglia di ferrovie, che coprivano l'intera isola.⁸ La strada ferrata e la navigazione a vapore permisero all'economia capitalistica di diffondersi in tutti i continenti, aumentando l'influenza della Gran Bretagna nel mondo dei commerci. L'innovazione più importante fu la produzione in massa di macchine, richieste in quantità standardizzate superiori⁹; di conseguenza l'industria iniziò a

⁵ Cfr. K. O. Morgan, *Storia dell'Inghilterra. Da Cesare ai giorni nostri*, cit., p. 364.

⁶ Cfr. G. M. Trevelyan, *Storia di Inghilterra*, Milano, Garzanti, 1981, p. 695.

⁷ Cfr. K. O. Morgan, *Storia dell'Inghilterra. Da Cesare ai giorni nostri*, cit., p. 363.

⁸ Cfr. G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, Torino, Einaudi, 1981, p. 497.

⁹ Cfr. E. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, cit., p. 54.

produrre enormi quantità di merci di minor valore rispetto a quelle d'artigianato, ma in grado di generare maggior profitto, essendo questo legato al numero e non alla qualità.

Le città iniziarono ad accendersi con l'illuminazione pubblica, molte strade erano pavimentate; nelle case iniziarono ad arrivare acqua corrente e gas; comparvero nuovi luoghi di intrattenimento, come i *public places* (poi diventati *pubs*), i negozi, i teatri e i parchi; la scienza e la medicina andarono incontro a cambiamenti importanti, vennero costruiti ospedali e nuove organizzazioni supportavano la ricerca scientifica (del 1859 è *L'Origine delle specie* di Charles Darwin).

L'innovazione tecnologica trovò, quindi, terreno fertile in Gran Bretagna, dove le barriere commerciali con l'estero erano state abolite, favorendo la libertà di commercio, e il mercato ricompensava le invenzioni, invece che porre vincoli ad esse. Così, di pari passo al progresso tecnologico, l'Inghilterra liberoscambista del XIX secolo conobbe un rapido sviluppo economico, che si riteneva poggiasse esclusivamente su una grande disponibilità di capitali, "sull'intrapresa privata concorrenziale, sul successo nel comprare ogni cosa (compresa la forza-lavoro) sul mercato meno caro e nel venderla sul più caro".¹⁰

La rapida espansione dell'economia capitalistica portò alla nascita di popolose classi medie, che confidavano nell'inarrestabile capacità del liberalismo economico e credevano che il progresso fosse inevitabile/inesorabile, mentre lo strato intermedio composto dai piccoli produttori e gli artigiani scomparve, entrando a far parte del proletariato. Queste classi stavano accumulando sempre più ricchezza e potere, a scapito delle classi più povere. Questo nuovo tipo di borghesia industriale era dominato da una forte mentalità individualistica e da un incessante bisogno di far prevalere gli interessi personali sopra quelli collettivi; il borghese si faceva da sé, gli oggetti e le persone lo interessavano solo per il loro rendimento oggettivamente calcolabile¹¹, il lavoro era il mezzo con cui si poteva ottenere più denaro e salire di grado nella scala sociale. L'obiettivo era sempre quello di non scivolare nel proletariato, classe, questa, verso cui, naturalmente, si ostentava disprezzo perché considerata incapace di lavorare e guadagnare il denaro che era necessario per vivere una vita dignitosa e che, invece, sprecava in vizi. La borghesia aspirava a raggiungere il potere e lo stile di vita delle famiglie aristocratiche che dominavano la scena sociale e politica da generazioni; famiglie che, però, stavano perdendo influenza e vivevano di rendita da secoli chiusi nei loro possedimenti, indifferenti al progresso e alle ingiustizie. Il governo non ebbe

¹⁰ E. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, cit., p. 3.

¹¹ Cfr G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando Editore, 1996, p. 38.

un ruolo preciso nel processo di industrializzazione; l'atteggiamento prevalente era quello del cosiddetto *laissez-faire*, per cui lo Stato doveva tenersi in disparte e lasciare che il libero mercato controllasse gli affari. Come scrive H.C.G. Matthew (in O. Morgan):

La distinzione che Mill (John Stuart, ndr.) e altri facevano tra “lo stato” da una parte e la società dall'altra, si basava sull'assunto che l'individuo potesse e dovesse provvedere a se stesso: individualismo, rispetto di sé, fiducia in se stessi e la creazione di associazioni volontarie e cooperativistiche, ecco le caratteristiche fondamentali del liberalismo del periodo vittoriano. L'economia dunque doveva autoregolarsi, e l'individuo, consumatore o produttore che fosse, comunque in possesso della sua brava copia di *Chi s'aiuta il ciel l'aiuta* di Samuel Smiles (1859), era libero di fare in questo contesto quel che era nelle sue possibilità.¹²

Anche il costume sociale stava mutando rapidamente; dopo le guerre napoleoniche la dottrina evangelica, derivante da credenze puritane, guidava la vita delle classi più abbienti. Gli Evangelici consideravano la vita terrena come “un'arena di processo morale”, un percorso a ostacoli in cui gli uomini erano costantemente tentati dal peccato.¹³ Quest'idea aveva stabilito un determinato modello di comportamento sociale fondato su principi che, se fedelmente seguiti, garantivano al gentiluomo vittoriano una buona reputazione tra i propri simili e che, se ignorati, portavano a una disapprovazione sociale “di una forza che persino il peccatore più audace poteva temere”¹⁴. Il *gentlemen* conduceva una vita privata rigorosa, puritana, frugale; nel lavoro dimostrava professionalità, economia, rettitudine e dignitosa onestà¹⁵; la donna-madre doveva accudire la numerosa prole e vestire in modo formale; l'arredamento doveva essere elegante ma sobrio, riflesso di parsimonia; molti tipi di divertimenti pubblici considerati licenziosi vennero aboliti. Il principio di carità cristiana, che nei secoli precedenti forniva ai bisognosi, iniziò a cambiare e i poveri erano sempre di più visti come moralmente inferiori: pigri, sporchi e corrotti, non certo predestinati alla vita eterna. La carità e la beneficenza, per l'alta società, erano soprattutto scelte di convenienza; venivano erette case di carità, *poorhouses* e orfanotrofi, ma quelle strutture,

¹² K. O. Morgan (a cura di), *Storia dell'Inghilterra. Da Cesare ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 1993, p. 357.

¹³ Cfr B. Hilton, *The age of atonement: the influence of evangelicalism on social and economic thought, 1795-1865*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 8.

¹⁴ G. M. Young, *Victorian England, portrait of an age*, Londra, Oxford University Press, 1944, p. 4. [Traduzione mia].

¹⁵ Cfr. B. Hilton, *The age of atonement*, cit., p. 7.

piuttosto che assistenza e cura, offrivano lavori massacranti, alloggi miseri e punizioni corporali (basti pensare alla *workhouse* in cui, nel romanzo di Dickens, viene cresciuto Oliver Twist prima di unirsi alla banda di Fagin).

Nella società vittoriana convivevano quindi il pensiero utilitaristico del guadagno, della razionalità e del progresso e il credo evangelico, che sosteneva la salvezza personale attraverso il comportamento pubblico e privato.

Uno spirito commerciale individualistico e un altrettanto individualistico tipo di religione insieme uniti andavano producendo una qualità d'uomini sicuri di sé e responsabili di fronte agli altri, sotto molti aspetti cittadini esemplari, ma perfetti "filistei" [...].¹⁶

Con l'industria e l'astinenza dai piaceri, si possono ampliare i propri beni; con l'industria e la continenza, l'operaio può accrescere il proprio potere d'acquisto. Il progresso, come la salvezza, diventa la ricompensa della virtù, della diligenza, della previdenza e del dominio di sé. Con la loro severità, l'utilitarismo e la fede evangelica si imposero sulle menti degli inglesi, e le loro dottrine venivano spesso ridotte a slogan e motti guida¹⁷, come "aiuta te stesso" o "*cleanliness is next to godliness*" ("la pulizia è accanto alla divinità"). Un pensiero accomunava i sudditi di ogni ceto sociale: la loro era una nazione scelta da Dio, e questo divenne un elemento fondamentale dell'imperialismo tardo-vittoriano: la loro missione era quella di diffondere nel resto del mondo la loro morale e i loro concetti di legge e di governo.

Così le classi dirigenti promuovevano un codice di valori che dipingeva il mondo come desideravano che fosse, non come era veramente. La realtà, come spesso accade, era molto diversa, e il lato oscuro nascosto dietro alla promessa di grandi successi venne a galla. L'Inghilterra era il Paese più ricco e industrializzato del mondo, il suo impero si espandeva sempre di più; ma il divario tra ricchi e poveri era immenso, nelle città le condizioni di vita erano disumane, l'aspettativa di vita raramente superava i 45 anni. Era la nazione scelta da Dio affinché i principi ispiratori del suo governo si diffondessero nel resto del mondo; eppure il sistema elettivo era stato fermo al Medioevo fino al 1832 (anno del *Reform Act*, che diede più potere e importanza alla borghesia), quello legislativo prediligeva ancora la pena di morte anche per i reati meno gravi e le leggi non tutelavano la popolazione (anzi, infierivano sulla sua già precaria condizione). Si lodavano le scienze e l'intelletto, ma lo Stato non agiva per educare il popolo e i bambini erano costretti a lavorare nelle fabbriche e nelle miniere.

¹⁶ G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, cit., p 461.

¹⁷ Cfr. G. M. Young, *Victorian England*, cit., pp. 10-12.

Si predicavano le regole morali più rigorose, ma ovunque c'erano corruzione, repressione e repulsione verso chi non poteva difendersi da solo.

E, della contraddizione di fondo dell'età vittoriana, risentono tutti: fautori e detrattori delle scelte del tempo. Perché non poteva essere facile conciliare, nella versione ufficiale così come nella vita quotidiana, imperialismo e propaganda di pace, colonialismo e ideologia liberale, capitalismo e giustizia sociale, industrializzazione e patriarcato contadino, moralismo e corruzione.¹⁸

Ma questa, con l'ottimismo borghese tipico dell'epoca, era considerata la migliore delle società possibili, che si nascondeva dietro le grandi conquiste industriali e imperiali.

I nodi irrisolti o traditi, nascosti dietro al manto della gloria e del prestigio nazionali, continuavano ad agire, alimentando quell'isteria che è una delle caratteristiche, se non la caratteristica dominante, dell'epoca vittoriana.¹⁹

1.2 La vita nella metropoli industrializzata del XIX secolo

La città è miseria, è malattia, è spaurita letizia del vivere insieme, è la folla, la canaglia, i potenti, è un inferno mitigato dalle chiacchiere dei lattaia e dalle svogliate e svagate incombenze delle femminette; la città è l'orrore del mondo, viscerale e profetico che in Dickens si mescola ad una straziante simpatia per il mondo.²⁰

Fu in questo secolo che molte città inglesi, Londra per prima, divennero metropoli moderne. L'aumento della popolazione e l'impulso dato dalle macchine a vapore e dallo spostamento delle industrie rurali alle fabbriche cittadine fecero sì che le persone si muovessero dalle campagne (e dall'Irlanda) alle grandi città, dove le prospettive di lavoro erano maggiori che nelle cittadine di provincia. L'enorme offerta di manodopera portò a un abbassamento dei salari degli operai; questo non faceva che aumentare i profitti degli industriali e ridurre in miseria le famiglie dei lavoratori. Il lavoro nelle fabbriche era lungo e massacrante: non esistevano norme igieniche, le morti sul lavoro erano frequenti, le ore erano tantissime (oltre le dodici al giorno), la catena di montaggio alienante e l'aria inquinata. Non molto diversa

¹⁸ P. Ruffilli, *Introduzione*, in C. Dickens, *Tempi difficili*, Milano, Rizzoli, 2019, p. 6.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ G. Manganelli (2018). *Introduzione*. In C. Dickens, *La bottega dell'antiquario*, cit., p. 9-10.

era la situazione nelle miniere di carbone, dove gli operai (molti tra i quali erano minori) lavoravano in strette gallerie e rischiavano di ammalarsi o di morire sotto le macerie:

Era una città di mattoni rossi, o meglio di mattoni che sarebbero stati rossi se il fumo e la cenere lo avessero permesso; ma, così come stavano le cose, era una città di un rosso e nero innaturale come la faccia dipinta di un selvaggio. Era una città di macchine e di alte ciminiere dalle quali uscivano senza soluzione di continuità interminabili serpenti di fumo che mai riuscivano a svolgersi. Aveva un canale nero, un fiume color porpora per le vernici maleodoranti, e vasti gruppi di edifici pieni di finestre dove tutto il giorno era un continuo battere e tremare, dove gli stantuffi delle macchine a vapore si muovevano in su e in giù, monotoni, come la testa di un elefante in preda a una pazzia melanconica.²¹

Così Dickens dipinge, in *Tempi difficili*, la città di Coketown, città fittizia, ma che richiama intenzionalmente l'angosciante Londra metropolitana della prima metà del secolo.

La mortalità, nelle metropoli, era molto più alta che nelle campagne. Gli alloggi non bastavano per tutti i lavoratori che, in massa, iniziarono a spostarsi nelle periferie e nei quartieri popolari, in case fatiscenti e malsane (gli *shums*), che spesso prendevano fuoco o crollavano a causa della mancata manutenzione e in cui vivevano numerose persone, in condizioni pessime di sporcizia e malattia:

Negli anni che vanno fino al 1850 nulla si fece per giungere a un controllo sui proprietari delle abitazioni-tugurio e sui costruttori a buon mercato che, secondo la predominante teoria del *laissez-faire*, erano spinti dal proprio tornaconto a promuovere la felicità universale. Questi pionieri del "progresso" risparmiavano lo spazio accalcando famiglie intere in una sola camera o buttandole alla rinfusa in cantine sotterranee e risparmiavano danaro adoperando materiali di scarto e insufficienti, e scordandosi di costruire le fogne o, peggio, costruendo fogne che confluivano coi condotti d'acqua.²²

In contesti sanitari simili le malattie epidemiche, come si può immaginare, si diffondevano rapidamente e senza difficoltà. Il colera colpì la popolazione due volte (nel 1832 e nel 1848); l'epidemia fece emergere i problemi del rapido sviluppo urbano, dell'emarginazione e delle condizioni sanitarie della popolazione. I ceti possidenti spesso monopolizzavano la maggior parte delle superfici residenziali disponibili, e i servizi di questi quartieri risucchiavano le

²¹ C. Dickens, *Tempi difficili*, Milano, Rizzoli, 2019, p. 48.

²² G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, cit., p. 494.

risorse idriche della classe lavoratrice²³: come scrive Hobsbawm, “più cresceva e fioriva la borghesia, incanalando risorse su risorse verso le sue abitazioni [...], meno risorse fluivano relativamente nei quartieri operai”.²⁴ Nel 1848 venne promulgata la prima Legge sulla sanità pubblica che, però, non venne applicata a dovere fino al 1870, con la creazione dell’Ufficio delle Amministrazioni locali.

Questa inerzia dello Stato, con il suo *laissez-faire* nei confronti della popolazione, era legata all’impalcatura politica stessa dell’Inghilterra del secolo precedente che, fino al 1832, impediva un controllo statale strutturato e l’applicazione di piani regolatori, ispezioni nelle fabbriche, miglioramento delle condizioni igieniche e pubblica istruzione.²⁵ Non esisteva lo stato sociale e il pensiero generalmente diffuso era quello di tenere il governo lontano il più possibile dagli affari. Solo verso la fine del secolo il popolo poté godere di benefici statali e la mortalità diminuì gradualmente, grazie a miglioramenti nelle costruzioni e nell’igiene pubblica.

Nel 1834 il governo approvò la *New Poor Law* (o *Poor Law Amendment Act*), la nuova legge per l’assistenza ai poveri, sostituendo le misure disegnate nel Medioevo dalla prima *Poor Law*, che lasciava troppa autonomia alle autorità locali. Se prima, infatti, venivano dati sussidi agli indigenti (in particolare anziani e disabili) tramite le parrocchie, ora era un’unica autorità centrale a garantire l’attuazione della legge. Prima di questa legge l’unico requisito necessario per ottenere i sussidi era proprio la necessità di denaro, causata da impossibilità di lavorare, carestia, malattia o vecchiaia. Quando venne distrutto il sistema assistenza medievale ladri e vagabondi divennero un problema. Nella nuova metropoli individualista il povero era visto come un pigro e nullafacente, ed era per questo che non guadagnava denaro: il lavoro non mancava mai, era lui che non lo cercava. Con la nuova legge si istituirono, così, le famigerate *workhouses*: il compito di queste crudeli strutture era quello di garantire lavoro, alloggi e pasti ai poveri, che, lavorando e ottenendo una paga, avrebbero migliorato la loro condizione sociale. Le *workhouses* erano state progettate intenzionalmente affinché la vita dei lavoratori al loro interno fosse molto più squallida e dura della vita degli operai nelle fabbriche cittadine; spesso erano costruite fuori dai centri urbani, proprio come se fossero prigionieri. Le condizioni erano terribili: malattie, lavori logoranti, cibo e alloggi pessimi; le famiglie venivano separate, le persone convivevano con cadaveri infetti; gli anziani e i disabili ricevevano lo stesso duro trattamento degli altri, lo

²³ Cfr. K. O. Morgan, *Storia dell’Inghilterra. Da Cesare ai giorni nostri*, cit., pp. 380-381.

²⁴ E. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia*, cit, p. 260.

²⁵ Cfr. G. M. Trevelyan, *Storia di Inghilterra*, cit., p. 701.

stipendio era spesso insufficiente. Non sorprende che la maggior parte della popolazione povera preferisse vivere e morire nel groviglio di strade delle città, piuttosto che lavorare in queste strutture. A riguardo si esprime duramente Chesterton:

È ovvio che un uomo disperato potrebbe trovare Mr. Bumble ed il suo *Comitato di Pubblica Assistenza* meno crudele delle gelide notti e della nuda terra, anche se gli era concesso di dormire sul suolo, cosa che (in un vero delirio di assurdità ed ingiustizia) non può più fare. Attualmente, se dorme all'aperto è punito per la pura e semplice ragione che non può permettersi un letto. Ovviamente, come sempre accade, può migliorare la sua condizione scegliendo di andare in una Casa di Lavoro, come in età pagana poteva scegliere di vendersi come schiavo. Il punto è che si tratta sempre della medesima soluzione servile [...]. Il principio che si può scorgere dietro le Leggi sulla Povertà, ormai consolidatosi nelle nostre società, è che il povero ha perso tutti i suoi diritti civili e li ha persi a causa della sua condizione di povertà.²⁶

Il popolo inglese non si mostrò rivoluzionario, nonostante l'ondata di movimenti che colpirono l'Europa nel 1848 nota come *primavera dei popoli*. Vi furono, tuttavia, manifestazioni di dissenso che, però, non portarono a cambiamenti radicali o rovesciamenti del governo: l'attentato alla regina nel 1848, o l'annunciata marcia verso il Parlamento del 10 aprile per protestare contro il governo, che preferiva proteggere i grandi proprietari terrieri e l'aristocrazia piuttosto che garantire una vita sicura al proletariato (ovvero la maggioranza della popolazione); dei milioni attesi, tuttavia, si presentarono solo trentamila dimostranti, contro i centomila agenti che erano stati schierati davanti al Parlamento. Questi tentativi, pur fallimentari, erano sintomatici di una crisi e della impellente necessità di un cambiamento. "Non avevano altro spasso che il bere, nessuno cui parlare se non uno dei loro compagni, quasi nessun argomento da esporre se non le doglianze. Per forza erano una buona esca per le fiamme dell'agitazione"²⁷.

Molti intellettuali, invece, presero posizione contro la corruzione e il disinteresse della classe dirigente nei confronti della popolazione. I letterati, soprattutto, sembravano aver colto i risvolti negativi del progresso industriale e lo descrivevano. Dickens fu uno dei maggiori a occuparsi delle *workhouses* e delle condizioni di vita dei poveri, con un occhio particolarmente attento al trattamento subito dai bambini. Non era un rivoluzionario, non

²⁶ G.K. Chesterton, *Una breve storia d'Inghilterra*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, p. 165.

²⁷ G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, cit., p. 444.

voleva istigare a un movimento ideologico, non cercava le cause della povertà nell'economia o nella politica. Egli puntava i fari sulle penombre cittadine, mostrando al mondo le ingiustizie dell'era dello sviluppo industriale. Come avrebbe affermato Chesterton,

La sua era semplicemente ed esclusivamente la rivolta eterna: la rivolta del debole contro il forte. Egli era aperto verso qualunque discussione sull'oppressione: era contrario all'oppressione. Detestava lo sguardo sul volto dell'uomo che squadra dall'alto verso il basso il suo simile. E quello sguardo è l'unica cosa al mondo che dobbiamo combattere davvero da qui alle fiamme dell'inferno.²⁸

1.3 Lo sfruttamento minorile

Nell'Ottocento l'interesse crescente per i giochi, le fantasie e i pensieri dei bambini fu uno dei contributi più validi che l'età vittoriana recò alla civiltà²⁹: nelle famiglie più abbienti si andavano moltiplicando i racconti per ragazzi e ragazze, si adattavano ambienti e giocattoli a misura di bambino, si dispensavano insegnamenti scolastici e religiosi. Ma questo accadeva ai figli delle classi agiate; l'infanzia dei bambini poveri non era molto differente dalla vita adulta dei padri. Il bambino proletario viveva nei sobborghi cittadini in piccole case insieme ai fratelli, ai genitori, ai parenti; non aveva uno spazio suo, condivideva gli spazi personali con gli adulti, la sua motricità si esercitava su attrezzi e oggetti degli adulti o rozzamente costruiti per lui:

Questo significa un suo esser grande in modo più precoce, avere un'infanzia più breve anche nelle sue dimensioni materiali, non poter esercitare – prefigurandole in tempi più distesi e senza l'urgenza della necessità – le attività proprie della vita adulta. Altri sono i luoghi di questo esercizio – il lavoro, la strada – altri i modi, altri i partner, non solo coetanei, ma anche adulti [...]. L'apprendimento dei costumi del mondo adulto è più rapido, perché meno mediato da distanze di luoghi e di collocazione nella famiglia: e soprattutto l'uso del corpo è differente e quanto si impara nella promiscuità sono esperienze pratiche, emozionali, sessuali, nascoste al piccolo di classe agiata.³⁰

²⁸ G. K. Chesterton, *Una gioia antica e nuova. Scritti su Charles Dickens e la letteratura*, Marietti, Genova-Milano, 2011, p. 63.

²⁹ Cfr. G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, cit., p. 510.

³⁰ E. Becchi, D. Julia, *Storia dell'infanzia, vol.2. Dal Settecento a oggi*, Bari, Laterza, 1996, p. 145.

Fuori da casa c'erano solo la strada e il luogo di lavoro: l'industria aveva bisogno di forza lavoro e le famiglie di denaro per sopravvivere, perciò non ci si faceva scrupoli a mandare i figli, anche piccoli, a lavorare nelle fabbriche, nelle miniere, nelle campagne e nelle strade; altri diventavano criminali.

In Gran Bretagna, l'aumentata attività manifatturiera e la scomparsa della fattoria a conduzione familiare trasformarono i bambini in una cospicua fonte di introiti.

“Forza ragazzi, fate figli”, consigliava lo scrittore di cose agricole Arthur Young, “oggi valgono come mai in precedenza”.³¹

Lo stesso Dickens, la cui famiglia cadde in disgrazia quando lui aveva 12 anni, fu costretto a lasciare la scuola per andare a lavorare in una fabbrica di lucido da scarpe. Per la legge di allora, il bambino era considerato adulto a partire dai sette anni, quindi responsabile di ogni trasgressione della legge (chi scappava dal lavoro finiva in prigione); in quanto adulto, doveva conservare il proprio posto nella società e nella famiglia.

I bambini lavoravano anche dodici ore al giorno per un esiguo stipendio e svolgevano spesso lavori che gli adulti non facevano, perché li trovavano più difficoltosi o perché fornivano una paga minore. Nell'industria tessile (uno dei settori in cui la manodopera minorile veniva più sfruttata) lavoravano con aghi e fili perché avevano le mani piccole, mondavano il cotone, controllavano i telai; nelle miniere, ai più piccoli toccava aprire e chiudere le porticine che garantivano il passaggio dell'aria nei tunnel o trascinarono i carrelli nei cunicoli più stretti; molti venivano sfruttati come spazzacamini perché, più piccoli, passavano più facilmente nei camini; le bambine più povere erano spesso costrette a prostituirsi. Era più facile che i riformatori delle fabbriche chiedessero una regolamentazione del lavoro minorile che non una sua abolizione: ritenevano che le famiglie non potessero rinunciare allo stipendio dei bambini sopra i nove anni.³²

La mortalità infantile tra i poveri era altissima, raramente si arrivava all'adolescenza. L'indignazione pubblica verso le condizioni in cui versavano i bambini portò alla promulgazione di diverse leggi: la Legge sulle dieci ore del 1833; la Legge sulle miniere del 1842, per la quale si impediva l'impiego nelle miniere della manodopera infantile sotto i dieci anni; i *Factory Acts*; il *Chimney Sweepers Act* (Legge sugli spazzacamini), del 1864, per il quale l'età minima per svolgere questo lavoro si spostò a vent'anni. La trascuratezza e

³¹ K. O. Morgan, *Storia dell'Inghilterra. Da Cesare ai giorni nostri*, cit., p 362.

³² Cfr. C. Nardinelli, *Child labor and the Factory Acts*, “The Journal of Economic History”, vol. 40, n. 4 (Dicembre 1980), pp. 739-755.

i maltrattamenti furono, però, duri a morire³³. Le leggi non portarono a grandi cambiamenti; soprattutto la Legge sugli spazzacamini non si dimostrò efficace, nonostante l'opera di sensibilizzazione svolta da scrittori come Dickens o come Charles Kingsley, con il suo *Water Babies*. La trama di quest'ultimo racconto si sviluppa muovendo dalle ingiustizie inflitte al piccolo orfano Tom dal suo principale Grimes, che lo costringe a lavorare come spazzacamino; finché il bambino non si ritrova in un magico mondo sottomarino, dove vivono i Bambini Acquatici. Il libro agiva sulla stessa linea di Dickens, ma ebbe anche effetti che, indirettamente, contribuirono al fallimento della legge, creando un mondo fiabesco, fantastico e allegro che poteva soddisfare adulti e bambini³⁴, e metteva in secondo piano la critica sociale.

Nel corso del secolo i casi di sfruttamento minorile diminuirono. Con l'aumento dei salari delle famiglie e con l'obbligo di frequenza delle scuole pubbliche dai cinque ai tredici anni (raccomandato dalla Commissione Reale nel 1876 con il *Factory Acts*, ma ufficializzato nel 1880) molti bambini smisero di andare a lavorare per iniziare, così, a frequentare le scuole pubbliche. Nel 1884 fu fondata la Società per la prevenzione della crudeltà ai fanciulli che da allora si occupò di più di cinque milioni di casi. Il XIX secolo vide gradualmente sparire il sistema delle punizioni corporali ai ragazzi; la vita stava divenendo più umana, controbilanciando la crescente bruttezza prodotta dall'ingigantirsi della città sotto la sua cappa di nebbia e fumo.³⁵

³³ Cfr. G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, cit., pp. 509-510.

³⁴ Cfr. G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, cit., p. 510

³⁵ *Ibidem*.

Capitolo 2

EDUCAZIONE E ISTRUZIONE ELEMENTARE NELLA SOCIETÀ VITTORIANA

Da un lato della Manica è la sintesi, dall'altro l'analisi. Ogni volta che mi provai a domandare ad un Inglese: qual è il vostro sistema di pubblica istruzione? M'avvedevo che quasi gli veniva da ridere. "Noi non abbiamo sistemi", era la risposta che sempre mi davano.³⁶

All'inizio del XIX secolo il livello di analfabetismo in Inghilterra era altissimo, e in pochissimi frequentavano le scuole elementari; la percentuale di bambini che lavorava era molto più alta di quella dei bambini scolari. L'Inghilterra, dal punto di vista dell'istruzione, era arretrata anche rispetto agli altri Paesi europei. Prima del 1870 non esisteva una rete pubblica di scuole; l'istruzione era affidata a una moltitudine di iniziative private che, citando Dickens, si affidavano alle "sole buone intenzioni" di chi desiderava aiutare i bambini poveri, ma che aveva ben poche risorse, umane e materiali, a disposizione. La scuola gestita dalla signora Wopsle e frequentata da Pip in *Grandi Speranze* di Dickens, sebbene fittizia, ne era un esempio quasi positivo.³⁷

Nonostante le gravi carenze nella didattica e nel sistema scolastico e i pochi interventi dello Stato, alla fine del regno di Vittoria le riforme scolastiche avevano contribuito all'alfabetizzazione quasi totale della popolazione; tra il 1870 e il 1890 la media di frequenza delle scuole salì da un milione e duecentocinquanta a quattro milioni e mezzo di alunni, e la spesa per ogni singolo bambino fu raddoppiata.³⁸

2.1 Dalle Scuole confessionali alla Riforma Gladstone

Il divario profondo presente tra ricchi e poveri in Inghilterra si poteva osservare anche nell'ambito dell'educazione dei figli. I bambini delle famiglie più abbienti erano spesso supervisionati da una governante, che li educava dai primi anni di vita in casa loro; avevano a disposizione spazi personali, libri e giocattoli. Quando raggiungevano l'età scolastica, venivano mandati a frequentare le *public schools* o le *boarding schools*: scuole a pagamento

³⁶ P. Villari, *L'istruzione elementare nell'Inghilterra e nella Scozia*, Torino, Enrico Dalmazzo Editore, 1864, p. 47.

³⁷ Cfr. G. M. Young, *Victorian England*, cit., p. 59.

³⁸ Cfr. G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, cit., p. 544.

dove imparavano a leggere e a scrivere e dove ricevevano qualche nozione di aritmetica. In base al genere, poi, ricevevano insegnamenti diversi: i bambini studiavano matematica e venivano cresciuti come futuri *gentlemen*; le bambine imparavano a tessere, cucire, suonare, cantare.

All'inizio del secolo non esistevano scuole pubbliche che garantissero un'istruzione elementare a tutta la popolazione; l'educazione dei giovani più poveri era tradizionalmente considerata una prerogativa delle Chiese. Tutte le scuole erano quindi private e legate a una confessione religiosa. Da secoli esistevano le cosiddette *endowed schools*: scuole costruite con fondi propri nati dalle offerte volontarie delle diverse comunità; erano annesse ai monasteri e offrivano ai poveri cibo, abiti ed educazione. Se ne distinguevano di due tipi: le *grammar schools* e le *song schools*; in seguito alla Riforma molte di queste si separarono dai monasteri e si diffusero nel Paese. Verso la fine del XVIII secolo cominciarono a diffondersi le *sunday schools*, le *infant schools* e le *scuole serali*; erano tutte finanziate e gestite dalle chiese locali, soprattutto dalla Chiesa Anglicana, che alla fine del secolo deteneva il monopolio dell'istruzione popolare. La ricchezza delle singole scuole si moltiplicò, ma gli insegnamenti rimanevano assai carenti e arretrati: si insegnavano, come nel medioevo, greco, latino, catechismo e lettura della Bibbia; il direttore, spesso, era un prete anziano che teneva per sé e per la sua chiesa la maggior parte delle rendite senza investirle nella scuola; le classi erano piccole e questo sistema scolastico non bastava a raggiungere livelli accettabili di alfabetizzazione della popolazione.

Qualcosa iniziò a cambiare proprio agli inizi del XIX secolo. Nel 1808 i protestanti non conformisti fondarono la Società britannica e straniera per le scuole (*British and Foreign school society*), a cui rispose la Chiesa Anglicana con la Società Nazionale (*National Society for Promoting the Education of the Poor in the Principle of the Established Church*) nel 1811: per molto tempo queste società si fecero concorrenza nell'istruzione elementare del Paese, raccogliendo ingenti fondi e costruendo moltissime scuole. Improvvisamente, dopo decenni in cui le scuole popolari erano state in mano ai monasteri e alle parrocchie, a queste prime società seguirono rapidamente sempre più associazioni di tutte le confessioni, che gareggiavano nel raccogliere offerte per la fondazione di scuole diurne o domenicali:

I lettori di *Shirley* di Charlotte Brontë possono ricordare l'episodio [...] delle feste delle scuole rivali, quando la colonna degli alunni della scuola anglicana "guidata da preti e dalle donne", al suono di *Rule Britannia* intonato dalla banda, procede a passo marziale per la stretta via e disperde la colonna degli scolari

“dissenziati” coi loro pastori, che tentano d’innalzare un flebile canto ma poi se la danno a gambe. In questa scena comica sta il segreto di molte vecchie cose della politica, della religione e dei sistemi educativi inglesi.³⁹

Nessun governo sembrava intenzionato a mitigare, con delle riforme, questa rivalità tra sette. Scriveva sir James Graham nel 1841: “la religione, pietra angolare dell’educazione, funziona in questo Paese da barriera ai suoi progressi”⁴⁰; lo Stato non investiva denaro nell’istruzione perché la posizione della Chiesa riconosciuta si opponeva all’impiego dei soldi pubblici in un’educazione che non fosse in linea con la religione di Stato:

Il solo accennare che la religione non dovesse formar parte essenziale ed inseparabile dal leggere, dallo scrivere, da ogni esercizio nelle scuole elementari, sollevava quasi una indignazione popolare. Il clero era stato finora padrone di tutte le scuole, le sette le avevano sostenute; alla sincerità delle convinzioni religiose si univa quindi l’ardore degl’interessi offesi e minacciati; l’agitazione diveniva pericolosa davvero.⁴¹

L’idea di un sistema scolastico nazionale venne, quindi, abbandonata. Non si poteva più ignorare, tuttavia, la questione dell’istruzione popolare: al nascente Stato moderno serviva un popolo alfabetizzato e istruito dal punto di vista tecnico e culturale di base che potesse lavorare allo sviluppo economico del Paese; allo stesso tempo, serviva formare un cittadino virtuoso ed emancipato da condizionamenti religiosi, che rischiavano di minare l’unità della nazione.⁴² Il primo sforzo dello Stato in ambito educativo fu quello di finanziare tutti gli istituti volontari già esistenti. A partire dal 1833 si assegnò un piccolo sussidio di ventimila sterline all’anno alle diverse società con l’obiettivo di costruire nuovi edifici scolastici dove il popolo non ne aveva. Nel 1839 venne creato l’apposito Comitato educativo del Consiglio Privato della Regina (*Privy council of education*), che si occupava proprio della distribuzione di questo fondo: queste furono le origini del futuro Ministero dell’Educazione in Inghilterra.

A metà Ottocento il quadro scolastico si presentava alquanto disomogeneo: non esisteva una rete nazionale pubblica di scuole, ma diverse categorie di istituti variamente denominati: *private schools*, *denominational schools*, *endowed schools*, *infant schools*, *ragged schools*, ecc. La svolta fondamentale si ha nel 1870, con il governo Gladstone.

³⁹ G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, cit., p. 449.

⁴⁰ James Graham, in G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, cit., p. 484.

⁴¹ P. Villari, *L’istruzione elementare nell’Inghilterra e nella Scozia*, cit., p. 64.

⁴² Cfr. R. Benigni, *La scuola confessionale nei sistemi anglosassoni. Tra incorporazione inglese e separatismo americano*, “Stato, Chiese e pluralismo confessionale”, n. 28/2012.

Gladstone presentò una legge, l'*Elementary Education Act* (o *The Forster Act*), che portò, di fatto, alla nascita delle scuole pubbliche. Con tale legge si istituirono gli *Schools Boards*, consigli scolastici comunali connessi ai distretti nati dalla riforma: attraverso tali consigli, il governo apriva nuovi istituti pubblici laddove i privati non coprivano il fabbisogno della collettività⁴³ e finanziava le scuole già presenti sul territorio perché diventassero istituti permanenti del nuovo sistema. Tuttavia, per poter accedere al finanziamento, queste scuole erano tenute a consentire, agli studenti che lo richiedessero, l'astensione dall'insegnamento religioso. In questo modo erano spesso presenti, nello stesso territorio, scuole "volontarie" e scuole "controllate"; queste nuove scuole pubbliche, costruite dopo il Forster Act, pagavano le tasse locali e fornivano un'istruzione non religiosa.⁴⁴

Il compromesso del 1870 costituì un importante successo nell'istruzione e nell'educazione elementare popolare, poiché permise all'Inghilterra di ottenere una rete pubblica di scuole evitando, allo stesso tempo, ritorsioni da parte della Chiesa e delle sette religiose. Si formalizzò, così, la distinzione tra le *voluntary denominational schools* (scuole private), che ricevono sovvenzioni, e le *non denominational state schools*.⁴⁵ Negli ultimi anni del secolo seguirono altre leggi sull'educazione, che introdussero, gradualmente, l'obbligo di frequenza (1880) e, infine, la scuola pubblica gratuita per tutti.

2.2 Il pensiero utilitaristico di Bentham e Mill

A seguito della rivoluzione industriale in Inghilterra nacque l'esigenza di profonde riforme sociali e l'utilitarismo sembrò, a molti membri della classe media, la risposta a tale appello. Questa filosofia fu segnata dalla confluenza del tradizionale empirismo inglese, dell'illuminismo e del positivismo francesi, e si basava sul concetto di utilità: utile era considerato tutto ciò che produceva beneficio, vantaggio, piacere, benessere (ovvero mancanza di dolore o infelicità), al singolo o alla comunità. Jeremy Bentham, considerato il padre dell'utilitarismo, sosteneva che l'uomo tendesse naturalmente al piacere (che coincide con il bene dell'individuo) e rifuggisse il dolore (il male). Di conseguenza, ogni scelta dell'uomo doveva essere giudicata svolgendo un calcolo della sua utilità, ovvero quando procurava piacere all'individuo (e non, al contrario, dolore). Questo calcolo veniva sintetizzato in una vera e propria "aritmetica morale" che soppesava, di ogni piacere,

⁴³ Cfr. R. Benigni, *La scuola confessionale nei sistemi anglosassoni*, cit.

⁴⁴ Cfr. G. M. Trevelyan, *Storia della società inglese*, cit., p. 544.

⁴⁵ Cfr. R. Benigni, *La scuola confessionale nei sistemi anglosassoni*, cit.

l'intensità, la durata, la certezza, la prossimità, l'estensione, la capacità di produrre altri piaceri, il grado di purezza o di mescolanza al dolore. Più che al piano individuale, Bentham era però interessato ad applicare questa aritmetica alla società e alla legislazione, per garantire la massima felicità al maggior numero di persone. John Stuart Mill avvalorò la tesi che ogni azione dovesse essere finalizzata a ottenere una qualche forma di utilità materiale che portasse felicità, ma sviluppò ulteriormente il pensiero di Bentham, introducendo una fondamentale differenza circa l'idea di "piacere desiderabile". Infatti, mentre Bentham valutava la felicità acquisibile da un individuo seguendo un calcolo quantitativo, Mill, al contrario, riteneva che l'aspetto più importante fosse la qualità del piacere. Egli introdusse una precisa gerarchia tra i piaceri in base al criterio della loro "nobiltà", mettendo in primo piano quelli intellettuali e morali.⁴⁶

Questa filosofia divenne popolare in Inghilterra, perché attraeva coloro che avevano beneficiato economicamente dalla rivoluzione industriale: la classe media si rese conto che il modo migliore per mantenere la propria ricchezza e il proprio potere era quello di attuare un sistema di governo democratico come quello suggerito dall'utilitarismo. Il principio utilitaristico della felicità proposto da Bentham consentiva il perseguimento della felicità individuale, in questo caso la ricchezza, in quanto moralmente buona. La domanda "*what is the use of it?*" divenne il cuore della mentalità borghese, che soppesava ogni azione in base a quanto fosse oggettivamente utile al raggiungimento della felicità.

Tuttavia, l'uso della logica utilitaristica nella legislazione e in altri ambiti della vita ebbe effetti negativi: molti critici sostenevano che portò a una meccanizzazione della natura umana e a un disprezzo della naturalezza. È proprio contro questo abuso della filosofia utilitaristica che si scaglia Dickens in tutte le sue opere; *Tempi difficili* rappresenta la sua critica più severa all'utilitarismo, soprattutto nell'educazione. A scuola la mentalità utilitaristica si traduceva in apprendimenti puramente mnemonici e meccanici. Anche gli insegnanti, del resto, venivano formati sui valori vittoriani di dovere, responsabilità, e rispettabilità: valori che andavano trasmessi agli allievi insieme a numerosi altri "fatti", oggettivi e calcolabili, come se davanti alla cattedra avessero dei vasi vuoti, da riempire di concetti. Erano luoghi, scriveva Dickens, "dove la vivace immaginazione infantile è completamente scoraggiata e dove quei volti luminosi e innocenti [...] sono cupi e

⁴⁶ U. Curi, *Il coraggio di pensare. Dalla critica del pensiero dialettico ad oggi*, Torino, Loescher, 2019,

spaventati; dove non ho mai visto tra gli alunni, maschi o femmine che fossero, altro che piccoli pappagalli e piccole macchine calcolatrici”.⁴⁷

2.3 Gli insegnanti

Non mi piace quel tipo di scuola, perché non capisco per quale motivo il maestro dovesse stare in cima invece che in fondo, e poiché non sono mai riuscito a comprendere la bontà della morale predicata dall'aspetto abietto e dalle condizioni degradate degli insegnanti che ogni giorno della loro vita ci dicevano chiaramente con i loro sguardi: "Ragazzi, non diventate mai colti; qualunque cosa siate, soprattutto state in guardia da questo, come vi avvertono le nostre guance incavate, i nostri poveri nasi butterati, la nostra dieta scarsa, la nostra birra acida e i nostri straordinari abiti, di cui nessun essere umano può dire se siano color tabacco diventati neri o neri diventati color tabacco, questione su cui noi stessi siamo perfettamente incapaci di offrire alcun raggio di chiarimento, è passato così tanto tempo da quando erano nuovi e non rattoppati”.⁴⁸

Dickens non risparmiava le critiche quando si trattava di insegnanti: nei suoi discorsi pubblici come nei suoi romanzi; era l'argomento su cui, spesso, “la sua satira era più acuta e il suo umorismo più brillante”⁴⁹. Il suo era un disprezzo verso gli argomenti, secondo lui, inutili e superflui che i maestri apprendevano per trasmetterli meccanicamente agli allievi; ma neanche Dickens era immune dallo snobismo, molto diffuso all'epoca, contro questi *parvenus*, considerati poco istruiti e (comprensibilmente) desiderosi di riconoscimento professionale e sociale. Nell'Ottocento lo status sociale degli insegnanti era estremamente basso. La professione veniva comunemente scelta da persone che non erano idonee a svolgere altri lavori, proprio perché, tanto nelle scuole pubbliche come in quelle private, non servivano requisiti particolari per essere assunti, nemmeno la frequenza di un percorso formativo specifico. Alla loro fama non contribuiva, di certo, il salario: spesso non riuscivano a guadagnarsi da vivere con l'insegnamento e dovevano integrare il loro magro reddito con altri lavori. Ecco, quindi, che l'insegnante era anche negoziante, sarto, fabbro, marinaio, operaio a giornata:

⁴⁷ J. Manning, *Dickens on education*, Toronto, University of Toronto Press, 1959, p 155. [Traduzione mia].

⁴⁸ C. Dickens, *The Speeches of Charles Dickens*, a cura di R. H. Shepherd, Londra, Michael Joseph, p 187. [Traduzione mia].

⁴⁹ J. Manning, *Dickens on education*, cit., pp. 118-119. [Traduzione mia].

Una delle migliori di queste scuole è gestita da un uomo cieco che ascolta la lettura a voce alta da parte dei suoi allievi e le spiega con grande semplicità; è, tuttavia, costretto a interrompere le sue attività accademiche, poiché sua moglie possiede un mangano [macchina tessile per lisciare i tessuti] ed è obbligato ad azionarla per lei.⁵⁰

Anche Dickens, in *Grandi Speranze*, racconta, con ironia, che “la prozia del signor Wopsle, oltre a questo istituto, aveva sistemato nella stessa stanza una bottega di generi misti”, che “fungeva da salotto e da camera da letto”.⁵¹

Le competenze della gran parte di questi insegnanti erano insufficienti a svolgere un buon lavoro in classe; molti apprendevano le conoscenze proprio durante l’insegnamento delle stesse. Il curriculum era rigido e tradizionale, incentrato soprattutto sulle cosiddette “tre R” (*three R’s*), ovvero lettura, scrittura, aritmetica (*reading, writing, reckoning/arithmetics*), con qualche ora di educazione fisica (*drilling*). Prima del 1870, quando tutte le scuole erano gestite dalle chiese, vari momenti della giornata erano dedicati anche alla preghiera, al catechismo o alla lettura della Bibbia. Dai sette anni maschi e femmine venivano tenuti separati, anche nell’intervallo, e venivano educati ad attività pratiche: i bambini imparavano, per esempio, a lavorare il legno, o ad aggiustare e lucidare le scarpe, mentre le bambine apprendevano il ricamo e il cucito. Le classi erano spesso numerosissime (arrivando anche a trecento bambini), controllate da un solo adulto; la disciplina era severa, con un sistema di punizioni anche corporali. Le trasgressioni venivano punite con colpi di bastone sulle nocche o sulle gambe e si obbligavano i bambini distratti a indossare un cappello con la scritta “asino” e a mettersi in un angolo contro il muro, oppure a scrivere la stessa frase infinite volte sulla lavagna. Erano pratiche che, purtroppo, rimasero in uso nelle scuole per molti anni a seguire, superando i confini inglesi e costruendo un’immagine severa delle scuole di allora che tutti hanno conservato nella memoria collettiva.

In uno di questi seminari di apprendimento, dove c'erano circa 130 bambini, il rumore e la confusione erano tali da rendere totalmente inudibili le risposte del Maestro alle domande che gli venivano poste; ha tentato più volte di ottenere il silenzio, ma senza alcun effetto; alla fine, come ultimo tentativo, è salito sulla

⁵⁰ *Report of a committee of the Manchester Statistical Society on the state of education in the borough of Manchester, in 1834*, citato in E. G. West, *Public Education: A Dickens of a Mess! “Competition”*, vol. 1, n. 5, 1980. [Traduzione mia].

⁵¹ C. Dickens, *Grandi Speranze*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 57-96.

cattedra e, battendo con forza con un righello, ha detto con un forte accento irlandese: “vi dirò cosa succederà, ragazzi, il primo che sento fare rumore, lo chiamerò e lo ucciderò completamente!”. Poi, probabilmente percependo sul volto del suo visitatore un'espressione di sgomento per questa minaccia omicida, aggiunse rapidamente con tono più moderato: “o quasi”. La sua minaccia non ebbe più effetto delle sue precedenti esortazioni. Seguì un silenzio di tomba per un minuto o due; poi ricominciarono i bisbigli, le chiacchiere, lo scalpiccio dei piedi e il trambusto generale tornò presto più forte che mai.⁵²

Coloro che si occupavano delle scuole popolari si resero conto che un cambiamento era necessario, e la soluzione stava in un'adeguata formazione degli insegnanti.

Si diffuse, da metà ottocento, il *monitorial system*, che noi possiamo tradurre con “mutuo insegnamento”. Questo sistema di supervisione nacque per iniziativa di un docente, Joseph Lancaster, che gestiva un istituto gratuito per bambini poveri a Londra: non potendo pagare nuovi insegnanti, designò alcuni supervisori tra gli alunni più grandi e capaci, affidando loro il compito di monitorare la classe, troppo numerosa per essere gestita da un solo maestro. Le lezioni si svolgevano in ampi edifici (come, ad esempio, fienili), con lunghe panche dove i bambini si sedevano; la classe era divisa in gruppi, ciascuno guidato da un supervisore. All'inizio della giornata il docente impartiva le lezioni ai *monitors*, che, a loro volta, le ripetevano ai gruppi; per mostrare come si scrivevano le lettere e i numeri utilizzavano un vassoio di sabbia su cui tracciavano segni con un bastoncino, mentre gli studenti scrivevano con i gessi su delle lavagnette. Ogni cosa, in queste scuole, era ridotto a un sistema: dalle divise al sistema di regole e punizioni. Per ogni momento della lezione – appello, assegnazione dei compiti, correzione degli errori, assegnazione dei voti – era previsto un supervisore. Esisteva, persino, un supervisore che controllava gli altri supervisori. L'apprendimento era, ovviamente, meccanico e mnemonico, ridotto a una pura ripetizione di concetti fino allo sfinimento. Il sistema di mutuo insegnamento non funzionava: era insufficiente a un'adeguata formazione degli insegnanti e in gran parte meccanico. Nel 1846 Kay-Shuttleworth, politico ed educatore, lanciò un sistema nazionale di *pupil-teachers* (allievi-insegnanti), per il quale gli studenti tra i tredici e i diciotto anni considerati più brillanti potevano seguire un percorso di apprendistato tenuto dal preside della loro scuola. Lo Stato pagava il preside e lo studente-insegnante, che, al termine del

⁵² *Manchester report*, citato in E. G. West, *Public Education: A Dickens of a Mess!*, cit. [Traduzione mia].

tirocinio, avrebbe potuto sostenere degli esami per ottenere un posto in un istituto di formazione.

Ogni scuola sceglieva di seguire il sistema che trovava più consono, ma sempre di freddi sistemi si trattava. La formazione dei futuri adulti rispecchiava la mentalità rigida della società, che puntava a “educare la ragione senza abbassarsi a coltivare sentimenti o affetti”.⁵³ È memorabile la scena che apre *Tempi difficili*, in cui il preside Gradgrind, “uomo di fatti e calcoli”, riprende Sissy Jupe (anzi, “ragazza numero venti”) perché non sa dare la definizione esatta di cavallo (quella impartita dall’insegnante, naturalmente). La ragazza viene ammonita perché non conosce l’animale e questo nonostante il padre di lei fosse domatore e veterinario di cavalli in un circo e nonostante lei stessa fosse cresciuta insieme a quegli animali e li avesse presenti molto più precisamente di colui che ne chiedeva la definizione. Si tratta della parodia di una tipica lezione-oggetto di allora: spesso iniziavano con istruzioni come, per esempio, “*produce, draw, or imagine a cat*”⁵⁴. Compito dell’insegnante era, poi, quello di porre alcune domande e fornire dei “fatti” sul gatto, spiegandolo scientificamente ed etimologicamente e facendo spesso riferimento alla lingua latina. Il metodo derivava dalla teoria del pedagogista Johann Heinrich Pestalozzi: egli sosteneva che l’insegnamento dovesse nascere dal bambino, il quale doveva essere accompagnato, per lo sviluppo delle sue facoltà, attraverso l’osservazione della natura che lo circonda e l’elaborazione delle esperienze. L’idea era quella di osservare, poi parlare di quello che si era osservato; nella pratica, il metodo veniva distorto e le lezioni si trasformavano in esercizi meccanici di copiatura e memorizzazione. Ovviamente, la maggior parte delle volte i bambini non avevano davanti a loro l’oggetto sottoposto ad analisi, ma solo una lavagna o un’immagine mentale. Vero e unico protagonista di queste lezioni non era, quindi, il bambino o l’apprendimento in sé, ma l’insegnante, che accresceva così l’amor proprio e dava sfoggio delle nozioni memorizzate nel tempo. Perché nell’epoca vittoriana l’opinione diffusa sulle scuole di formazione degli insegnanti era quella che chi era ben informato veniva troppo spesso considerato ben istruito.⁵⁵

⁵³ C. Dickens, *Tempi difficili*, cit., p. 74.

⁵⁴ Cfr. P. Collins, *Dickens and education*, Londra, Macmillan, 1963, p 154.

⁵⁵ *Ivi*, p 152.

2.4 L'ambiente-scuola: inadeguatezza delle infrastrutture

È difficile trovare un equilibrio tra una descrizione obiettiva delle condizioni degli edifici scolastici dell'era vittoriana (che in molti casi erano certamente pessime) e la tentazione di lasciarsi trasportare dai casi più eclatanti e “dickensiani”.⁵⁶ Nel corso dell'Ottocento l'edificio scolastico assume progressivamente localizzazioni, proporzioni e configurazioni nuove⁵⁷: se agli inizi del secolo si trattava di locali di fortuna, senza spazi idonei, scadenti e malsani, negli ultimi anni le classi erano più numerose e gli edifici scolastici più grandi e collocati in punti importanti delle metropoli.

Così come le scuole del nostro tempo, anche quelle dell'Ottocento costituivano tante piccole realtà con caratteristiche differenti e non tutte si presentavano in condizioni mediocri. La gran parte delle scuole, tuttavia, era gestita da volontari che non disponevano delle risorse materiali ed economiche per garantire un'ambiente consono; gli alunni avevano età diverse (dai quattro ai quattordici anni) ed erano ammassati in spazi angusti, sporchi, spesso utilizzati per altre funzioni:

In una di queste scuole [*Dame schools* di Manchester] sono stati trovati undici bambini in una piccola stanza, dove uno dei figli della direttrice giaceva a letto malato di morbillo. Un altro bambino era morto nella stessa stanza per lo stesso motivo pochi giorni prima; e non meno di trenta degli alunni abituali erano allora confinati a casa con la stessa malattia.⁵⁸

L'attrezzatura scolastica era spesso un lusso: si poteva avere qualche panca, una lavagna e qualche libro di testo; molte volte, invece, i bambini dovevano sedere per terra.

Dal 1844, nel periodo in cui nascevano sempre più scuole private, si diffusero le *Ragged schools*, scuole che offrivano ai bambini in estrema povertà un pasto al giorno ed un'educazione gratuita; erano fondate da cittadini che non erano educatori di professione, ma che credevano nell'importanza dell'istruzione dei bambini. Queste scuole ospitavano spesso tanti alunni; lunghi banchi erano inchiodati al pavimento e rivolti verso la lavagna a scapito naturalmente di chi sedeva negli ultimi banchi. Spesso la stanza era buia, illuminata solo da candele, da lampade a gas o da grosse finestre. Tale configurazione delle aule resistette per quasi cinquant'anni. I limiti delle *Ragged schools* erano evidenti, nella struttura e nel sistema didattico (come descritto nel capitolo precedente), ma garantivano, senza

⁵⁶ Cfr. E. G. West, *Public Education: A Dickens of a Mess!*, cit.

⁵⁷ Cfr. E. Becchi, D. Julia, *Storia dell'infanzia*, cit., p.169.

⁵⁸ *Manchester report*, citato in E. G. West, *Public Education: A Dickens of a Mess!*, cit. [Traduzione mia].

chiedere un penny alle famiglie, cibo, istruzione elementare e spazi di socializzazione a bambini che, in alternativa, non avrebbero avuto destino diverso dalla strada o da un lavoro più duro.⁵⁹

Dickens era consapevole dei limiti di queste scuole, legati soprattutto alla mancanza di insegnanti qualificati; nonostante ciò, ne divenne un grande sostenitore, avvalorandone l'intento umanitario. Secondo lui, queste erano “nella migliore delle ipotesi, un palliativo leggero e inefficace di un male enorme”. Certamente, non risparmiò loro severe critiche, come quelle apparse sul giornale *The Daily News* nel 1846, a commento di un articolo che descriveva, in modo ottimistico, la costruzione di una nuova scuola a Londra:

La stanza stretta e bassa sul retro, in cui erano stipati i ragazzi, era così sporca e soffocante da risultare, all'inizio, quasi insopportabile. Ma l'aspetto morale era talmente peggiore di quello fisico che ben presto ci si dimenticò di ciò. Ammassati su una panca nella stanza, illuminati da alcune candele accese attaccate alle pareti, c'era una folla di ragazzi, dai neonati ai giovani adulti; venditori di frutta, erbe, fiammiferi, pietre focaie; dormienti sotto gli archi secchi dei ponti; giovani ladri e mendicanti, che non avevano nulla di naturale nella loro giovinezza, nulla di franco, ingenuo o piacevole nei loro volti; con le sopracciglia aggrottate, malvagi, astuti, perfidi, abbandonati a se stessi senza alcun aiuto se non quello, precipitati verso la distruzione e INCOMMENSURABILMENTE IGNORANTI.⁶⁰

⁵⁹ Cfr. E. Becchi, D. Julia, *Storia dell'infanzia*, cit., p.170.

⁶⁰ C. Dickens, *Field Lane Ragged School*, “The daily News”, 4 Febbraio 1846. [Traduzione mia].

Capitolo 3

L'INFANZIA E L'EDUCAZIONE NELLE OPERE DI DICKENS

Le infanzie raccontate da Dickens [...] indossano panni stracciati, scarpe rotte, calzini rammendati. Le loro solitudini innalzano alla contemplazione della pagina romanizzata la dura realtà dei bambini maltrattati e più che mai incerti, vulnerabili.⁶¹

Dickens ha sempre dato spazio, nelle sue opere, a chi si trovava ai margini, dando voce a chi una voce non l'aveva, con un occhio particolare rivolto ai bambini: egli si fa "reporter che ascolta i più piccoli e lo fa a partire 'dal basso' dei loro anni"⁶². Dickens camminava per le strade di una Londra povera e dimenticata, con gli occhi e la spontaneità di quando egli stesso era un bambino anonimo e segnato dalla sofferenza, dai maltrattamenti, dalla crudeltà di una società ingiusta e violenta. Ritraeva ciò che vedeva e sentiva; non guardava ai poveri come numeri e statistiche, ma come vividi personaggi, pieni di luci e di ombre, che meritavano di essere ascoltati.

I suoi romanzi non sono confinati ad un unico genere letterario e, soprattutto, ad un solo pubblico: "C'è chi si chiede se si tratti di un romanzo per ragazzi o per adulti, o per tutti. C'è chi vorrebbe estradare Dickens dalle zone frequentate da questa o quella 'letteratura' per portarselo a casa e fissarlo lì, quasi fosse proprietà privata di uno scaffale o di un altro."⁶³ Prima di tutto, però, i suoi sono romanzi sociali, che si contraddistinguono per il loro scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica e di stimolare una presa di coscienza rispetto al divario, non più tollerabile, tra le classi dominanti e quelle meno abbienti. Compito che Dickens affida a personaggi piccoli, soli, vulnerabili nella loro condizione di povertà e orfanità.

Quei "mucchietti di brividi", come li descriveva Pip in *Grandi Speranze*, disperati ma incorruttibili nell'animo, sono il simbolo della sua lotta contro le ingiustizie e della sua volontà di immaginare un mondo migliore, dove la fantasia, la speranza e la tenerezza dei bambini non vengono calpestate al fine di un successo economico, ma valorizzate e coltivate.

⁶¹ M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie. Orfanità e diversità nella circolarità dell'immaginario*, Bologna, Bononia University Press, 2009, p. 30.

⁶² *Ivi*, p. 208.

⁶³ *Ivi*, p. 188.

3.1 Dickens e l'infanzia tradita: i protagonisti

Mettiamo, ora, a confronto tre dei romanzi più noti di Dickens, concentrandoci sui loro protagonisti: *Oliver Twist* (1838), *David Copperfield* (1850) e *Grandi Speranze* (1861). Ognuno di questi libri possiede tratti caratteristici del romanzo di formazione: i protagonisti, Oliver, David e Pip, devono crescere e diventare adulti, strappandosi con forza dal luogo da cui provengono per iniziare un viaggio (reale o simbolico) attraverso difficoltà e insidie, maturando e costruendosi una propria identità. In questo senso, come osserva Calabrese:

Affinché l'avventura di formazione possa iniziare, è necessario che vi sia una dicotomia tra eroe e famiglia, tanto che spesso il ragazzo abbandona il proprio contesto familiare, sfidando i ruoli che – consciamente o inconsciamente – gli sono stati assegnati dai genitori: quando il giovane comprende che nulla o nessuno può obbligarlo a essere ciò che le figure parentali vogliono che egli sia, diviene libero di esplorare, sperimentare e crescere. Come favorirlo in questo movimento di liberazione dalla Legge? Facendo di lui un orfano, innanzitutto, come sovente avviene nel romanzo anglofono.⁶⁴

La figura dell'orfano non è una novità nella tradizione della letteratura per l'infanzia: è una sorta di “personaggio-viatico”⁶⁵ che fa comunicare tra loro storie, fiabe, racconti e romanzi di ogni tempo. Spesso, nelle pagine di Dickens, i bambini sono segnati dall'abbandono sin dalla nascita, ridotti in miseria e costretti a errare, a fuggire dalle angherie degli adulti, a incamminarsi per strade sconosciute e pericolose. Icone di un'infanzia perseguitata e maltrattata, paralizzati da un'origine perduta e destinati alla sofferenza, diventano testimoni di un'epoca controversa, che stava riscoprendo il ruolo sociale del bambino proprio mentre lo derubava della sua libertà. In Dickens questi orfani sono resilienti, raccontano vicissitudini tipiche di eroi/antieroi romanzeschi, e vengono accompagnati dall'autore verso un disvelamento della loro origine o verso una scoperta della propria identità, spesso accompagnata da una ascesa nella scala sociale.⁶⁶

Oliver nasce in un ospizio per poveri, figlio di una donna sconosciuta e non sposata, che muore poco dopo averlo dato alla luce:

⁶⁴ S. Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Mondadori, 2013, p. 172.

⁶⁵ M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie. Orfanezza e diversità nella circolarità dell'immaginario*, cit., p. 171.

⁶⁶ Cfr. *Ivi*, p. 175-185.

Avvolto nella coperta che fino a quel momento era stata la sua sola protezione, sarebbe potuto essere tanto il figlio di un nobile, quanto il figlio di un accattone. Anche l'estraneo più sicuro di sé avrebbe trovato difficile stabilire quale fosse il suo posto nella società. Ma, dopo che era stato infagottato nelle vecchie fasce di cotone, ingiallite a furia di essere adoperate, venne a essere in tal modo segnato, etichettato e destinato al proprio posto: un bambino a carico della parrocchia, un orfano dell'ospizio, l'umile servo mezzo morto di fame la cui sorte a questo mondo sarebbe stata quella di essere maltrattato e disprezzato da tutti, e mai compatito da nessuno. Oliver strillò a tutto spiano. Se avesse saputo di essere orfano e affidato all'affettuosa misericordia di collaboratori della parrocchia e direttori di ospizi, forse avrebbe strillato ancora più forte.⁶⁷

Quello di Oliver è un destino "segnato" da una nascita priva dei genitori e quindi di un passato, di un senso di identità; destino che condivide anche con i protagonisti degli altri due romanzi.

Grandi Speranze inizia con Pip, il nome con cui il protagonista si auto-battezza perché non riesce a pronunciare il proprio nome di battesimo, Philip: Pip è un pigolio, un suono che evoca un pulcino, la gracilità e la piccolezza del personaggio. Anch'egli orfano, ha perso la mappa delle proprie origini: si è dovuto dare un nome da solo e cerca indizi, necessariamente confusi, per trovare un senso d'appartenenza.⁶⁸ Anche David Copperfield apre il romanzo con la sua nascita, avvenuta alla mezzanotte di un venerdì: destinato quindi, secondo credenze popolari, a vedere fantasmi e a essere infelice per sempre. Egli nasce in una famiglia felice, anche se orfano di padre, ma dovrà presto sopportare la rottura dei legami familiari quando anche la giovane madre morirà, e resterà succube di un crudele patrigno e della sua ugualmente crudele sorella.

"Un orfano è un piccolo individuo che deve farsi strada da solo nel mondo, senza contare sull'aiuto e la protezione dei genitori; ma, proprio per questo, è anche un individuo libero, che non deve rispondere alle norme parentali e può darsi da solo le proprie leggi".⁶⁹ Oliver, David e Pip iniziano, a partire dalla loro estremamente vulnerabile condizione, un percorso di autodefinizione, in cui si avventurano in luoghi sconosciuti, fanno la conoscenza di personaggi, positivi e negativi, che li portano a compiere determinate scelte e a crearsi

⁶⁷ C. Dickens, *Le avventure di Oliver Twist*, Milano, Mondadori, 2011, p. 8.

⁶⁸ Cfr. M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie*, cit., p. 173-174.

⁶⁹ S. Albertazzi, *Streetwise Children. Bambini e metropoli da Dickens a Lethem*, "Ricerche Di Pedagogia E Didattica. Journal of Theories and Research in Education", febbraio 2017.

una propria identità: alla fine del romanzo, avranno sfidato il loro destino e si saranno ripresi il loro diritto di essere venuti al mondo.

In un certo senso, i protagonisti dickensiani presentano *tòpoi* comuni al romanzo, al melodramma e alla fiaba.

3.2 Oliver, David e Pip: *tòpoi* del romanzo, del melodramma e della fiaba

Il romanzo dell'Ottocento reca con sé elementi strutturali, tematici ed espressivi che riportano frequentemente al melodramma: l'uno e l'altra giocano sulla rappresentazione visibile con una forza spesso iperbolica.

Nel melodramma, secondo Brooks, l'inizio è sempre la presentazione della Virtù come innocenza: è l'iniziale punto zero su cui tarare l'emotività del lettore; la Virtù per un attimo è intenta a gioire di sé stessa e richiede il riconoscimento da parte del lettore. Ben presto si presenta la minaccia: un personaggio, il *villain*, incarnazione del Male che invade lo spazio dell'innocenza con forza tale da metterne in dubbio addirittura la sopravvivenza, rendendo necessaria e inevitabile la lotta, unico strumento per arrivare al riconoscimento finale della Virtù.⁷⁰ L'innocenza disegna una parabola di caduta, espulsione e riscatto:

Espulsa dal suo contesto naturale, con la sua stessa identità messa in dubbio da segni menzogneri, essa deve peregrinare nell'afflizione finché riesca a trovare e a imporre alla generale attenzione i segni autentici, le prove della sua natura.⁷¹

Oliver, David e Pip sono personaggi melodrammatici, che iniziano il loro percorso sottovoce nel mondo – ultimi fra gli ultimi – e il mondo li camuffa accuratamente nell'anonimato di una vita apparentemente senza peso. Intanto la tenerezza e l'affettività portano il lettore verso un'empatia che li farà schierare a loro difesa, pur essendo “piccoli mucchietti di brividi”. Il melodramma, poi, giocherà la carta vincente di una rivelazione: l'*anagnorisis* melodrammatica porta alla scoperta disvelata della vera identità di quei fanciulli con l'iperbole tipica di questo genere. Essi si rivelano personaggi chiave dal valore etico cosmico: l'eterna lotta tra il Bene e il Male. L'empatia, però, abilmente suscitata nei lettori nei loro confronti, fa sì che la sfera degli imperativi morali scenda sul piano affettivo: le emozioni forti si colorano di valori etici, e il Bene e il Male diventano sentimenti morali: il lettore è schierato animosamente in questo scontro. Scrive Brooks a proposito:

⁷⁰ Cfr P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Milano, il Saggiatore, 2023.

⁷¹ *Ivi*, p. 60.

L'azione visibile sulla scena altro non è se non l'emblema di un dramma etico-cosmico, a sua volta tale da rifrangere la sua luce quaggiù, sulle nostre vite, rendendole eccitanti e rivalutandone scopi e istanze. [...] Il melodramma deve essere radicalmente iperbolico, sempre al di sopra e al di là delle dimensioni del quotidiano, sempre proteso nella grandiosità dei suoi riferimenti al regno dei noumeni.⁷²

La fiaba è, invece, secondo Calabrese,

Un itinerario del desiderio che muove da una mancanza, prosegue con l'assegnazione di un compito e la partenza dell'eroe verso terre lontane, termina con la gratificazione del desiderio attraverso l'aiuto magico di entità esterne o il ricorso all'arguzia.⁷³

Dickens era a tutti gli effetti un realista non limitato dal positivismo, quindi non mancava di inserire elementi magici nei suoi romanzi (leggende popolate di fantasmi, spiriti e ombre maligne, a cui lo scrittore mostrava un rispetto senza giudizio). Le sue trame si sviluppano intorno a luoghi, personaggi e realtà facilmente riconducibili a immaginari della tradizione fiabesca.

Oliver, David e Pip sono dei *pollicini* (metafora, come vuole Milena Bernardi nel suo *Infanzia e metafore letterarie*, di un'infanzia fragile, minuscola ed esposta, eppure capace di resistere agli ostacoli del mondo adulto⁷⁴), orfani alla ricerca di un futuro più luminoso: non a caso, David segue i bottoni caduti dalla blusa della governante Peggotty per trovare la strada di casa.

Anche i luoghi rappresentano una caratteristica comune tra i romanzi dickensiani e le fiabe: essi non sono semplici fondali scenici del racconto, ma veri e propri personaggi dinamici, capaci di riflettere i moti interiori dei protagonisti. L'ambientazione, pur restando la stessa, muta di valore: a volte è una prigione da cui fuggire, a volte uno spazio di crescita, altre un luogo evocativo dell'infanzia dove tornare da adulto. Londra è, per i *pollicini* (soprattutto per Oliver), paragonabile alla foresta delle fiabe: luogo che con le sue ombre minacciose, la sua sporcizia e i suoi pericoli, rappresenta la perdita assoluta di legami e punti di riferimento, fino a che il bambino non trova nuovi appigli per il suo orientamento. Si tratta, quindi, di un sistema neutrale, che non ha volontà di ostacolo o di ausilio, ma che, a

⁷² *Ivi*, p. 92.

⁷³ S. Calabrese, *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 46.

⁷⁴ Cfr. M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie*, cit., p. 10.

volte, si può trasformare in un pericolo mortale; una via d'uscita ai maltrattamenti subiti, ma anche un sistema che si oppone alla natura innocente e pura dell'orfano.⁷⁵ Il cimitero in cui Pip fa, per la prima volta, la conoscenza dell'evaso è un luogo evocativo di morte, con "rimandi forti a quegli stessi paesaggi iniziatici raffigurati nelle fiabe"⁷⁶: atmosfere ignote e piene di fantasmi. Anche l'acquitrino di *Grandi Speranze* è un "luogo di corruzione attiva e virulenta, nel quale si nega ogni legge morale"⁷⁷, una "palude malsana e caliginosa, che sembra essere pervasa da una doppia sporcizia, biologica e morale"⁷⁸.

Il bambino di Dickens che cammina nella metropoli è stato definito un "piccolo *flâneur*"⁷⁹. Considerando che il *flâneur* è tipicamente un adulto che si prende il tempo per vagare oziosamente nella città, diventando, per dirla alla Baudelaire, un "botanico del marciapiede", godendo della propria pigrizia e mancanza d'urgenza, il bambino è un esploratore del quotidiano, che solo apparentemente è senza programmi e senza fretta. In realtà, come scrive Albertazzi:

Mentre caratteristica del *flâneur* è la lentezza, e il suo passeggiare nella città a ritmo calmo e rilassato, il bambino è piuttosto un irrequieto, incapace di stare fermo, perennemente in movimento. Più che alla *flânerie*, il suo percorso di esplorazione metropolitano somiglia al *walkabout* degli aborigeni australiani, il "giringiro" che sembra fine a se stesso, senza alcuno scopo, e invece è riproposizione del percorso mitico attraverso cui gli antenati ancestrali crearono il mondo, camminando e cantando. Per il bambino, come per l'aborigeno, camminare è un verbo transitivo: "camminare la città" è, per lui, come, per l'aborigeno, "camminare la terra", ovvero (ri)crearla, (ri)nominarla, (ri)sognarla.⁸⁰

Il suo vagare, quindi, è insieme scoperta e creazione: anche se il percorso è irrisorio o può sembrare senza meta, il viaggio è già nella scelta di camminare: è per questo che non importa se l'itinerario sarà cambiato nel tragitto, perché lo scopo è andare, non è la meta (che probabilmente sarà dimenticata ben prima di raggiungerla). Essi impiegano i sensi per

⁷⁵ Cfr. S. Albertazzi, *Streetwise Children*, cit.

⁷⁶ M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie*, cit., p. 181.

⁷⁷ A. Monti, *Tradizione e rinnovamento in Great Expectations*, in C. Dickens, *Grandi speranze*, Milano, Mondadori, p. XIII.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ S. Albertazzi, *Streetwise Children*, cit.

⁸⁰ *Ibidem*.

scandagliare la città reale, creandone una copia interiore più facile da manipolare, popolare e interpretare all'ombra di emozioni e ricordi.

Un altro elemento fiabesco importante, che ritroveremo costante nel melodramma, è la radicale dicotomia tra il bene e il male: il conflitto tra due polarità opposte, un manicheismo che non trova conciliazione e neanche la desidera. Infatti, buoni e cattivi lo sono integralmente; la polarizzazione è un mezzo, così come potrebbe esserlo una maschera o una divisa grazie al quale vengono identificate, definite e rese operanti le condizioni etiche dei personaggi. Bene e male devono dichiarare apertamente la loro natura, perché la loro qualità è necessaria alla loro azione nel melodramma.⁸¹ Come scrive Peter Brooks:

E poi c'è un'ulteriore dimensione del segno, la condizione fisica o patologica spinta all'estremo, per meglio rivelare una condizione etica: gli storpi, i ciechi, i muti, esempi inequivocabili di antiche sventure o di misteri irrisolti [...]. Il conflitto morale ha le sue ripercussioni nel mondo fisico, ripercussioni che stanno lì davanti a noi, come simboli viventi.⁸²

In Dickens la fisiognomica è un segno o un sistema per capire chi sta dalla parte dei *pollicini* e chi dalla parte degli *orchi*, poiché il loro aspetto fisico è un riflesso della loro bontà o della loro malvagità. Gli orchi sono tutti gli antagonisti che terrorizzano gli orfani – il patrigno di David, la sorella di Pip e gli adulti intorno a lui e quasi tutti quelli che incontra Oliver a Londra – e vengono descritti con termini che rasantano la repulsione, proprio come i mostri delle fiabe. Così Fagin è “anziano e raggrinzito” con una “faccia orrenda e ripugnante” e una “gran barba ispida e rossiccia”, vestito con una “bisunta vestaglia di flanella”⁸³; la sorella di Pip era “tutt'altro che avvenente” e aveva “una carnagione così rossastra da far pensare che ogni tanto per lavarsi invece del sapone usasse la grattugia per la noce moscata”⁸⁴. Il patrigno di David, invece, viene inizialmente descritto dal bambino come un uomo attraente, non repellente come gli altri orchi, ma poiché impersonava lo stesso l'idea del male gratuito, della crudeltà, pur ben ammantato dai veli del dovere e del sacrificio come la migliore educazione del tempo dettava,⁸⁵ ecco che vestiva sempre di nero e aveva “quel tipo di occhi neri e piatti [...] privi di quella profondità in cui si può penetrare” che, “quando si distraggono, grazie a un qualche particolare giuoco di luce sembrano distorti per un attimo

⁸¹ Cfr P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit.

⁸² *Ivi*, p. 81.

⁸³ C. Dickens, *Le avventure di Oliver Twist*, cit., p. 75.

⁸⁴ C. Dickens, *Grandi Speranze*, cit., p. 9.

⁸⁵ Cfr. A. Fumagalli, *Charles Dickens e il suo tempo*, Bergamo, Bolis, 1992, p VII.

da un'ombra di strabismo"⁸⁶. Insomma, caratteristiche quasi bestiali, in netto contrasto con il candore dei piccoli *pollicini*, specchio della loro innocenza e bontà d'animo. In *Grandi Speranze*, ancora, sono frequenti i riferimenti al cannibalismo, soprattutto da parte di Magwitch: questo linguaggio stabilisce chiaramente il ruolo che Pip/*pollicino* ricopre nel mondo degli adulti/orchi, "nel quale egli è considerato come una creatura potenzialmente commestibile"⁸⁷.

Come in tutte le fiabe e i melodrammi anche nei romanzi di Dickens gli orfani vanno incontro a un lieto fine. Il loro destino, che sembrava segnato da una nascita infelice in circostanze casuali, muta per il meglio e i fanciulli vengono redenti grazie alla loro nobiltà d'animo, mentre agli orchi malvagi spetta la sorte peggiore:

Il più delle volte le sue (della Virtù, ndr.) possibilità di riscatto sono vincolate al riconoscimento dell'errore commesso da parte di coloro che esercitano la funzione di giudici [...]. Tale riconoscimento a sua volta presuppone che venga identificato il Male attraverso la scoperta del vero significato di taluni segni menzogneri, o la rettifica della lettura distorta di cui è stata vittima la virtù calunniata [...]. Il dramma si chiude con il riconoscimento collettivo del Male da una parte e della Virtù dall'altra, nonché con l'eliminazione violenta del primo come ricompensa per la seconda.⁸⁸

In Dickens la ricompensa della bontà appare sotto forma di un'eredità, di un accesso alla ricchezza, di un'ascesa sociale e di un disvelamento dell'origine: i finali dickensiani puntano ad una "riconciliazione tra diverse classi sociali" che "ha tutta l'aria di una fantasticheria, una soluzione immaginaria, di una contraddizione sociale".⁸⁹

Essendo, quelli di Dickens, personaggi-viatico tra generi letterari diversi, differiscono dalla fiaba per il fatto che non sono disegnati a due dimensioni, bensì acquistano profondità dalla trasformazione che hanno nel corso della storia:

L'evoluzione della metafora dei *pollicini* dal contesto fiabesco a quello del romanzo ottocentesco, mostra l'evidente cambiamento di registro narrativo ed introspettivo dei personaggi, i quali, pur conservando i caratteri ereditari

⁸⁶ C. Dickens, *David Copperfield*, Varese, Crescere, 2014, p. 26.

⁸⁷ A. Monti, *Tradizione e rinnovamento in Great Expectations*, cit., p. XIV.

⁸⁸ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., pp. 62-63.

⁸⁹ S. Freud, citato in M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie*, cit., p. 185.

dell'indicativo prototipo del pollicino si vestono di un nuovo spessore di personalità [...].⁹⁰

Questa tridimensionalità è il soffio di vita dei personaggi dickensiani, ciò che li rende plausibili figure reali: al termine di ogni romanzo ci sembra quasi, osserva Chesterton, di dover lasciare degli amici conosciuti in un viaggio, “creature più reali dell'uomo che le ha pensate”.⁹¹ Sono “presi dall'autore al primo vagito e accompagnati lungo percorsi di ricerca, riconoscimento-agnizione, rivelazione: laddove la fiaba giunge al suo finale, il romanzo continua proponendo ancora iniziazioni e itinerari di formazione”.⁹²

3.3 L'educazione vittoriana: utilitarismo contro fantasia

Nella società vittoriana sembrava essere giustificato investire risorse solo in ciò che poteva trasformarsi in fonte di profitto. Era una visione della vita sterile che Dickens “associava sul piano filosofico all'utilitarismo e sul piano sociale a una spietata aridità dei rapporti umani”.⁹³ Naturalmente, tutto ciò aveva forti ripercussioni sull'educazione dei bambini, la cui infanzia veniva privata di ogni fantasia e immaginazione con l'obiettivo di formare intere classi di uomini *self-made*, capaci di ritagliarsi da soli uno spazio nel mondo industrializzato ricorrendo alle loro sole forze. Gli insegnamenti erano focalizzati sul fornire nozioni, dati, numeri: tutto ciò che Dickens chiamava “fatti”. Persino nelle fiabe e nei libri indirizzati ai bambini si dava sempre più spazio a prediche e a precetti che snaturavano il senso delle storie per trasmettere una determinata morale ai giovani lettori.⁹⁴

Dickens aveva sempre detestato questa incursione della mentalità utilitaristica negli spazi dell'infanzia e si impegnò sempre nel difendere tutto ciò che rende incantata questa stagione della vita. Un anno prima della pubblicazione di *Tempi difficili* utilizzò il canale giornalistico anticipando ciò che avrebbe espresso, in modo più esteso, nel romanzo. Nel 1853, infatti, pubblicò sul suo giornale *Household Words* un articolo intitolato *Frauds on the Fairies* (“Frodi alle Fate”), in cui scriveva:

La tolleranza, la cortesia, la compassione per i poveri e per gli anziani, la gentilezza verso gli animali, l'amore per la natura, l'orrore per la tirannia e per la

⁹⁰ M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie*, cit., p. 186.

⁹¹ G.K. Chesterton, *Una gioia antica e nuova*, cit., p. 136.

⁹² M. Bernardi, *Infanzia e metafore letterarie*, cit., p. 171.

⁹³ P. Bertinetti, *Il romanzo inglese*, Bari, Laterza, 2017, p. 62.

⁹⁴ Cfr. P. Ackroyd, *Charles Dickens*, trad. it. di L. Briasco e S. Fefè, Vicenza, Neri Pozza, 2019 (ed. or. *Dickens*, 1990), p. 354.

brutale violenza– molti di questi nobili sentimenti hanno trovato il loro primo nutrimento nel cuore del bambino grazie a questo potente mezzo. [...] Una nazione priva di fantasia, priva di un senso della meraviglia, non ha mai avuto, e mai potrà avere, un grande posto sotto il sole.⁹⁵

L'articolo ironizza, quindi, sulla deformazione utilitaristica delle fiabe, nello stile satirico che contraddistingue lo scrittore. Così, Cenerentola diventa una figura impegnata in campagne di riforma; la zucca, verdura “virtuosamente democratica”⁹⁶, viene trasformata in carrozza e trainata da cavalli “liberi dall’opprimente servizio postale”⁹⁷; il principe è “completamente ricoperto dalla testa ai piedi di Medaglie di Astinenza Totale”⁹⁸; Cenerentola, diventata regina, opprime il popolo con leggi moralistiche e punisce chi segue idee diverse dalla sua.

Il tema dell’immaginazione sottratta all’infanzia diventò centrale nell’opera di Dickens di quel periodo: l’anno successivo lo scrittore iniziò a pubblicare *Tempi difficili*. Così, prende vita un romanzo dove gli orrori dell’infanzia senza fantasia vengono accostati a quelli sperimentati dai poveri e dagli operai delle metropoli⁹⁹, privi di svaghi e divertimenti; dove quella freddezza che aveva irrigidito l’educazione e le relazioni umane viene denunciata attraverso personaggi affettivamente irrisolti, che vanno incontro a finali non lieti; dove l’impalcatura morale costruita dalla rivoluzione industriale crolla inevitabilmente, mentre i luoghi dell’Immaginazione e delle passioni umane, anche se umili e dimenticati, sono gli unici a restare in piedi.

Bambini privati di ogni individualità e di ogni sogno e adulti che faticano a trovare un equilibrio tra spirito e corpo: è questo il risultato di quel furto che Dickens ha sempre denunciato, quello dell’Immaginazione, dal quale egli ci mette in guardia: “Lasciate stare questa preziosa, antica via di fuga”.¹⁰⁰

3.3.1 Tempi difficili: un romanzo emblematico dello scontro

Tempi difficili è il decimo e il più breve romanzo di Dickens, l’unico ambientato interamente fuori Londra, in una città di provincia. Il romanzo, nonostante la sua lunghezza insolitamente

⁹⁵ C. Dickens, *Frauds on the Fairies*, “Household Words”, 1 Ottobre 1853. [Traduzione mia].

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Cfr. P. Ackroyd, *Charles Dickens*, cit., p 355.

¹⁰⁰ C. Dickens, *Frauds on the Fairies*, cit. [Trad. mia].

ridotta, affronta numerose tematiche che hanno preoccupato Dickens durante l'intera sua carriera: le relazioni industriali, l'istruzione, il divario tra le classi sociali, il diritto della gente comune al divertimento e gli atteggiamenti contrari a tale diritto.¹⁰¹

Il romanzo è strutturato in tre libri: *Semina*, *Raccolto* e *Ammasso*. Il riferimento ad una ritualità contadina, trattandosi di una fredda ambientazione urbana, travalica il senso realistico dell'ambiente e rimanda a toni biblici dove tali atti avevano la valenza morale propria delle parabole.

Prima di arrivare al cuore del romanzo è utile, per avere un'idea dei personaggi che lo abitano, conoscere la sua ambientazione: Coketown, la 'città del carbone'. Dickens, nel quinto capitolo, la descrive così:

Aveva molte strade larghe, tutte eguali una all'altra e molte viuzze ancor più simili una all'altra, abitate da persone egualmente simili le une alle altre, che uscivano e rientravano tutte alla stessa ora, con lo stesso scalpiccio sugli stessi selciati, per fare lo stesso lavoro, persone per le quali ogni giorno era eguale al giorno precedente e all'indomani, ogni anno il duplicato dell'anno trascorso e dell'anno a venire.¹⁰²

E ancora:

Nulla avreste visto a Coketown che non fosse severamente lavorativo. [...] Tutte le epigrafi della città erano scritte allo stesso modo, in severi caratteri bianchi e neri. La prigione avrebbe potuto essere l'ospedale, l'ospedale avrebbe potuto essere la prigione, il municipio avrebbe potuto essere l'uno o l'altro o tutti e due, o non importa quale altra cosa, dato che i rispettivi accorgimenti architettonici non indicavano nulla in contrario. Fatto, fatto, fatto dappertutto nell'aspetto materiale della città; fatto, fatto, fatto dappertutto in quello immateriale. [...] Quello che non poteva figurare in cifre, che non si poteva comperare al prezzo più basso per essere rivenduto al più alto non era e non sarebbe mai stato, fino alla fine dei secoli, Amen.¹⁰³

È evidente che Coketown è la sintesi di tutte le negatività delle metropoli industrializzate di cui abbiamo parlato in precedenza: il modo in cui la città e i suoi abitanti sono organizzati toglie loro ogni individualità e vitalità. È un luogo innaturale, che dietro alla maschera di un

¹⁰¹ Cfr. P. Schlicke, *The Oxford companion to Charles Dickens*, Londra, Oxford University Press, 2011, pp. 266-268.

¹⁰² C. Dickens, *Tempi difficili*, cit., p. 48.

¹⁰³ *Ivi*, p. 49

ordine perfettamente misurato nasconde la pazzia incontrollata delle macchine a vapore.¹⁰⁴ Il nome fittizio serve a Dickens romanziere e giornalista per proporre con più forza dietro un travestimento la realtà: un'identificazione letterale su una cartina avrebbe localizzato e quindi limitato l'applicazione della storia. All'interno del testo, invece, egli invita i lettori a chiedersi se dietro quello pseudonimo esista o meno una città reale: utilizza formule come "a un paio di miglia da Coketown", invitando all'identificazione del luogo grazie a "questo fedele libro-guida" (ovvero *Household Words*) ricco di descrizioni realistiche delle condizioni delle vere città industriali.¹⁰⁵

Il romanzo si apre in un aula scolastica "semplice, nuda, monotona, sepolcrale"¹⁰⁶ con le parole del direttore Thomas Gradgrind, commerciante in pensione e membro del parlamento, fiero di condurre una vita all'insegna della filosofia utilitaristica, basata sui "Fatti":

Ora, quello che voglio sono Fatti. Insegnate a questi ragazzi e a queste ragazze Fatti e niente altro. Solo di Fatti abbiamo bisogno nella vita. Non piantate altro e sradicate tutto il resto. Solo coi Fatti si può plasmare la mente degli animali che ragionano: il resto non servirà mai loro assolutamente nulla. Questo è il principio su cui ho allevato i miei figli, e questo è il principio su cui ho allevato questi fanciulli. [...] Thomas Gradgrind, signore. Un uomo di cose reali. Un uomo di fatti e calcoli. Un uomo che parte dal principio che due e due fanno quattro e niente altro, e che nessun ragionamento riuscirà a convincere di concedere qualcosa in più. Thomas Gradgrind, signore - Thomas, né più né meno - Thomas Gradgrind.¹⁰⁷

Thomas Gradgrind, "apostolo dell'utilitarismo fino all'ossessione e applicatore delle sue regole nelle piccole e grandi cose di ogni giorno"¹⁰⁸, è un uomo inquadrato in uno stile di vita pratico e ferocemente ostile a tutto ciò che possa mettere in dubbio le sue sicurezze: egli non conosce gli affetti, disdegna la tenerezza, disapprova il desiderio anche della lettura di una semplice poesia. Per lui il gioco, la fantasia, l'immaginazione inducono le menti dei bambini a un ozio improduttivo e pericoloso e per nessun motivo la scuola dovrebbe lasciare

¹⁰⁴ Cfr. A. E. Voss, *A note on theme and structure in Hard Times*, "Theoria: A Journal of Social and Political Theory", n. 23 (1964), pp. 35-42.

¹⁰⁵ Cfr. J. Butwin, *Hard Times: The News and the Novel*, "Nineteenth-Century Fiction", vol. 32 (1977), n. 2, pp. 166-187.

¹⁰⁶ C. Dickens, *Tempi difficili*, cit., p. 29.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 29-30.

¹⁰⁸ P. Ruffilli, *Introduzione*, in C. Dickens, *Tempi difficili*, cit., p. 16.

spazio alla naturale creatività e meraviglia dei bambini. Egli considera questi ultimi come vasi da riempire di “Fatti” e nient’altro: più sono colmi, più possibilità hanno di realizzarsi socialmente ed economicamente. L’alunno Bitzer incarna perfettamente il prodotto di tale educazione utilitaristica: da bambino è un allievo modello e sa rispondere a tutte le domande poste da Gradgrind; da adulto è un dipendente freddo e calcolatore nella banca del signor Bounderby (di cui parleremo in seguito), nonché suo informatore segreto.

Nella scena iniziale Gradgrind parla a M’Choakumchild, l’insegnante della scuola, in presenza di un ispettore: un ruolo diffuso in Inghilterra per controllare il sopraccitato fondo destinato alle scuole. Il nome M’Choakumchild ricorda, in inglese, la frase *choke a child*, “soffocare un bambino”: uscito da poco dal suo percorso di formazione per insegnanti egli è stato, infatti, istruito a “soffocare” l’immaginazione degli alunni. M’Choakumchild è l’archetipo di tutti quegli insegnanti contro cui Dickens si scagliava spesso con parole severe:

Aveva battuto un’immensa quantità di vie ed aveva risposto a volumi di domande rompicapo [...]. Tutto aveva sulla punta delle sue dieci gelide dita [...]. Sapeva tutto su tutte le imprese idriche del mondo (qualunque esse fossero), e tutte le storie di tutti i popoli, e tutti i nomi di tutti i fiumi e di tutte le montagne, e tutti i prodotti, usi e costumi di tutti i paesi, e tutti i confini con la loro ubicazione ai trentadue punti della bussola. Un po’ troppo sapiente, M’Choakumchild. Se avesse imparato un po’ meno, avrebbe insegnato molto di più e infinitamente meglio.¹⁰⁹

Maestro qualificato e colmo di nozioni – apprese ma non comprese – egli si accinge, a questo punto del racconto, a tenere la sua prima lezione. È qui che si svolge la famosa scena, già richiamata, in cui Gradgrind insiste nell’ottenere una definizione scientifica e concettuale del cavallo da una ragazza appena arrivata a scuola, Sissy Jupe. L’atteggiamento fantasioso di Sissy viene rigettato a favore delle conoscenze mnemoniche di Bitzer, che, pure, conosce i cavalli assai meno di lei. Nemmeno la tappezzeria dovrebbe avere immagini di cavalli e fiori, secondo i tre gentiluomini che interrogavano la classe, poiché non esistono cavalli che sanno camminare sulle pareti e i bambini non dovrebbero vedere o avere nulla di quello che non vedono o hanno di fatto. “Quello che si chiama Gusto”, dice l’ispettore, “è solo un sinonimo di Fatto”.¹¹⁰

¹⁰⁹ C. Dickens, *Tempi difficili*, cit., p. 35.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 33.

Il personaggio di Sissy Jupe, che si rivelerà via via l'emblema della Fantasia, così come lo è il circo da cui proviene, viene abbandonata dal padre circense a causa della miseria e viene costretta a vivere presso la famiglia Gradgrind per ricevere un'educazione. Sissy si ritrova, così, "catapultata nel tempio dell'utilitarismo"¹¹¹; tuttavia, cresciuta nel vivace ambiente del circo, ella non si fa influenzare dalle teorie di Gradgrind, preservando la propria umanità. Secondo Ruffilli, Sissy è "tutt'altro che l'anello fragile della catena; anzi, veicolo inconsapevole della forza dell'altro versante, quello della fantasia, lei contribuisce ad allargare la crepa dei sogni e dell'immaginazione nella lastra plumbea della pura realtà".¹¹² È l'unico personaggio a cui Dickens concede un lieto fine al termine del romanzo.

I figli di Thomas Gradgrind, Tom e Louisa, sono stati cresciuti in un ambiente opposto a quello di Sissy, abituati da sempre a reprimere i loro impulsi immaginativi. La loro infanzia è priva di giochi e affetto: nelle prime pagine, da bambini, vengono sorpresi dal padre a sbirciare all'interno del tendone del circo e riportati a casa con severi rimproveri. Cupa e abituata a reprimere le emozioni, Louisa, a differenza di Tom, conserva una sensibilità latente che Dickens paragona ad un fuoco che arde sotto la superficie e che, in seguito, esplose in una crisi emotiva. La sua storia è segnata da matrimonio infelice con un uomo molto più anziano di lei e incompatibile con il suo carattere: Josiah Bounderby, un grande amico del padre. Ella lo sposa per senso di responsabilità e per rassegnazione, poiché non ha mai ricevuto alcuna manifestazione d'amore e affetto e non conosce altro che razionalità e calcolo dell'utile: acconsentendo al matrimonio, Louisa spera di aiutare suo fratello Tom, che viene in seguito assunto da Bounderby.

Bounderby (*bounder* significa "mascalzone") è un ricchissimo industriale che millanta di essere un uomo fattosi da sé - naturalmente a spese e sulla pelle degli altri - e rivendica con ostentazione le proprie umilissime origini.¹¹³ Dickens lo descrive come:

Un uomo grosso, chiassoso, con uno sguardo fisso e un sorriso metallico. Un uomo fatto di materia grezza che sembrava essersi a poco a poco addolcita per farlo giungere dove era giunto. [...] Un uomo che dava l'incontrovertibile impressione di essere gonfiato come un pallone e pronto a prendere il volo. Un uomo che non poteva mai vantarsi a sufficienza di essersi fatto da solo. Un uomo che non si stancava mai di proclamare, con la sua voce da trombetta, la sua

¹¹¹ P. Ruffilli, *Introduzione*, cit., p. 16.

¹¹² *Ivi*, p. 17.

¹¹³ Cfr. *Ivi*, p. 12.

vecchia ignoranza e la sua vecchia povertà. Un uomo che era il bravaccio dell'umiltà.¹¹⁴

È una figura volgare, spesso importuna, una caricatura dickensiana del rapace imprenditore vittoriano; Chesterton sottolinea come Dickens lo descriva, insieme a Gradgrind, “con una ferocia e un'avversione pesante che sono molto lontane dalla derisione tenera che indirizzava contro i vecchi tiranni o le canaglie agli inizi del diciannovesimo secolo”.¹¹⁵ Del resto, “in *Tempi difficili* è difficile persino provare compassione”.¹¹⁶ Bounderby è un uomo che vive nell'autocelebrazione dei traguardi raggiunti e del denaro che è riuscito a guadagnare, secondo lui, a seguito di grandi sacrifici, ma ottenuto in realtà attraverso lo sfruttamento dei lavoratori delle sue fabbriche. Sono, questi, operai anonimi e rassegnati, destinati a lavorare fino alla morte: vengono, infatti, chiamati, in modo annientante, “Mani”.

Stephen Blackpool (*black pool* significa “stagno nero”: l'ennesimo nome proprio con un significato metaforico) è una di queste *mani* in una fabbrica di Bounderby: è il simbolo dell'operaio che accetta l'utilitarismo diventandone un anonimo ingranaggio. Stephen porta con sé un pesante fardello di sofferenze, che lo accompagna per tutto il racconto, verso la sua tragica morte.¹¹⁷

Il finale a cui vanno incontro i personaggi, ad eccezione di Sissy, è assai amaro. Il matrimonio tra Louisa e Bounderby è destinato all'infelicità; per questo, la ragazza sembra cedere alle seduzioni dell'annoiato James Harthouse: giovane e indolente gentiluomo, aspirante parlamentare del “partito dei fatti”, inviato a Coketown da Bounderby per dedicarsi al distretto circostante. Egli si avvicina al fratello Tom, l'unica persona verso cui la ragazza prova un minimo d'affetto, per influenzare i suoi sentimenti: riesce a turbarla a tal punto che lei accetta di incontrarlo per fuggire con lui, ma decide, invece, di andare a casa di suo padre. Il giovane politico viene costretto da Sissy Jupe, unica confidente di Louisa, a lasciare immediatamente la città e a dimenticare la ragazza.¹¹⁸

Tom diventa un uomo disonesto e dalla volontà debole: estremamente indebitato, decide di rapinare la banca del suo datore di lavoro, Bounderby, incastrando Stephen Blackpool per allontanare i sospetti da sé stesso. Quando viene identificato il vero colpevole, Stephen è già morto: tornato a Coketown per riabilitare il suo nome, cade in un pozzo

¹¹⁴ C. Dickens, *Tempi difficili*, cit., p. 41.

¹¹⁵ G.K. Chesterton, *Una gioia antica e nuova*, cit., p. 165.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Cfr. M. Pointer, *Who's who in Dickens*, Londra, Grange Books, 1995, p. 18.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 70.

minerario abbandonato e spira poco prima di essere trovato dai soccorritori. Con l'aiuto di Sissy e di Sleary, il proprietario del circo, Tom riesce a fuggire all'estero, ma morirà malato, tra i rimorsi, subito dopo aver scritto l'ultima lettera alla sorella.¹¹⁹

Bounderby, ancora furioso a seguito della rapina subita, si rivela essere un impostore: la madre, che egli pagava per rimanere nell'ombra, svela la verità sulla sua vita e su come si è arricchito, per niente simile agli esagerati racconti dell'industriale. Dickens, nel finale, annuncia che egli morirà di colpo in strada, senza più la sua fortuna.

Infine, "l'eminente pratico" Thomas Gradgrind: durante la visita di Louisa per nascondersi da Harthouse, l'uomo finalmente comprende l'immensa infelicità a cui ha condannato la figlia a seguito delle sue razionalissime idee. La presa di coscienza della propria colpa giunge quando anche il figlio si rivela essere colpevole della rapina in banca. La sconfitta delle convinzioni e dei metodi di Gradgrind è evidente; ma egli, ormai, non può più fare niente per cambiare le sorti dei figli. Disprezzato dai suoi compagni di politica, vecchio e solo, abbandonerà del tutto le sue idee.

Sissy, la ragazza del circo, è l'unico personaggio ad andare incontro a un lieto fine: ella non ha mai perso l'umanità, la compassione e la meraviglia che la contraddistinguevano e riesce a sposarsi e ad avere dei figli, quindi è l'unica a tagliare il traguardo. La fragile bambina, pur sradicata dal circo e dal mondo fantasioso che l'aveva generata, non si infrange contro la dura realtà come una delicata vetrata colorata, come pronosticavano, invece, i freddi utilitaristi, anzi. Ella mantiene la propria peculiarità e, con quella, è l'unica figura salvifica dell'umanità dei fratelli e dei loro sentimenti repressi. Sissy è un ossimoro: la fantasia più utile dell'utilitarismo. Il suo atteggiamento non è solo il preferito da Dickens, ma è anche il solo che, per assurdo, ha funzionato in senso utilitaristico.

3.3.2 Uno sguardo critico al romanzo

A differenza delle altre opere di Dickens, in *Tempi difficili* lo sviluppo della trama non è particolarmente complesso e ricco di figure: l'autore si preoccupa, sì, degli intrecci e dei personaggi, ma per subordinarli a un insieme globale, nel quale predominano la sua visione e il fine morale.¹²⁰ L'obiettivo dell'autore sembra essere di denuncia sociale, principalmente diretta alla disumanizzazione prodotta dall'industrializzazione, a scapito dei sentimenti e

¹¹⁹ Ivi, p. 392

¹²⁰ Cfr. P. Ruffilli, *Introduzione*, cit., p. 12.

delle relazioni umane; una disumanizzazione che egli coglieva sia nei rapporti tra lavoratori e industriali sia nel modo in cui venivano educati i bambini nelle scuole.

Per la prima volta vediamo un Dickens diverso: non è lo straordinario comico de *Il circolo Pickwick*, né il drammatico e compassionevole autore di *Oliver Twist*. In *Tempi difficili* la sua scrittura assume toni più duri e satirici e la leggerezza, che caratterizzava le sue trame, viene qui messa da parte per una scrittura meno ironica e più vicina alla realtà. Vale la pena di soffermarsi, ora, sulle parole di Chesterton riguardo al romanzo, particolarmente rivelatrici:

Ovunque nell'opera di Dickens, le sue convinzioni adamantine spiccano dalla confusione della sua gentilezza come le cime appuntite e frastagliate dei monti si ergono dalla macchia soffice della foresta. Dickens è sempre generoso, solitamente buono, spesso sentimentale, e a volte troppo melanconico. Ma non si sa mai quando ci imbattemo in una delle sue sentenze e quando la incrociamo ce ne accorgiamo subito. È difficile e senza fondo come un precipizio, o come la cima di una montagna. La punta più alta e più difficile di tutte è *Tempi difficili*. Qui più che mai, la severità di Dickens emerge separata dalla sua dolcezza. È qui, per così dire, che sentiamo la punta delle ossa sporgere sotto la carne. Molti libri di Dickens sono scritti meglio di questo e hanno un tono più triste [...]. Ma la storia di *Tempi difficili* è, in un certo senso, più amara di tutte le altre. È espressione di un'indignazione giustificata che non scende a patti con l'umorismo e non cede neppure al pathos. Abbiamo accompagnato Dickens per mano venti volte: una volta aveva la mano accaldata per i festeggiamenti, un'altra volta l'aveva molle per la stanchezza. Eppure stavolta restiamo un po' turbati, perché è di una freddezza inumana. Ci accorgiamo di stringere il suo pugno di ferro.¹²¹

Tempi difficili non venne accolto positivamente dai lettori del XIX secolo, anche se oggi è uno dei suoi titoli più letti di sempre. Alla sua uscita, nel 1854, i critici considerarono l'opera eccessiva e lo scrittore inadeguato a scrivere romanzi politici: lamentavano che Dickens avesse abbandonato la sua missione di romanziere per avventurarsi in un campo a lui non congeniale e per cercare di educare i lettori. La sua satira, secondo molti, era indirizzata ai bersagli sbagliati, colpendo gli aspetti più progressisti dell'epoca, in particolare la riforma dell'istruzione e l'economia politica.¹²² Altri ritenevano che la trama e i personaggi fossero

¹²¹ G.K. Chesterton, *Una gioia antica e nuova*, cit., p. 161.

¹²² Cfr. N. Coles, *The Politics of "Hard Times": Dickens the Novelist versus Dickens the Reformer*, "Dickens Studies Annual", vol. 15 (1986), pp. 145-179.

tra i più deboli dei suoi romanzi, arrivando a fare del signor Gradgrind e del signor Bounderby, “rispetto ai personaggi di maggior successo di Dickens, dei cattivi da teatro di terza categoria interpretati da una compagnia scadente”.¹²³

La critica spesso tende a giudicare il romanzo che mira alla riforma sociale con criteri adatti ad altri tipi di romanzo; va, invece, tenuta in considerazione la forma in cui *Tempi difficili* veniva pubblicato prima di essere stampato in volume, ossia come uscita settimanale su *Household Words*. Lo stile con cui Dickens iniziò a scrivere era deliberatamente spoglio, come se si trattasse di un testo a metà tra un’inchiesta giornalistica e un editoriale.¹²⁴ I lettori erano incoraggiati a vedere l’opera come una forma di giornalismo, da leggere in continuità con le altre notizie pubblicate sulla rivista: potevano seguire storie di personaggi e luoghi che, pur fittizi, assomigliavano alle vicende della realtà narrate negli articoli precedenti o successivi alle pagine di Dickens.¹²⁵ Scrive Butwin: “Non è tanto che il lettore trasferisca le conoscenze direttamente da una sfera all’altra, dalla realtà alla finzione e viceversa, quanto piuttosto che egli legga con l’inclinazione a farlo”.¹²⁶ Gli scritti che narrano avvenimenti della vita storica e contemporanea non incoraggiano necessariamente i lettori a verificare se quei fatti sono avvenuti davvero o no. *Tempi difficili*, in virtù del suo formato, lo fa: la sua finzione conduce il lettore alla soglia della realtà. È proprio l’autore ad incoraggiare queste escursioni al di fuori della narrazione: egli “stuzzica il lettore con finzioni che conservano la latente autorevolezza del fatto”.¹²⁷

3.4 L’indignazione supera i confini del romanzo

In *Canto di Natale*, a metà del racconto, il Fantasma del Natale Presente scopre dalle pieghe del suo mantello due magri, miserabili e spaventosi bambini. Questi si aggrappano alla veste, prostrati ai suoi piedi, mentre lo spirito si rivolge a Scrooge, terrorizzato alla loro visione:

‘Sono figli dell’uomo, [...] e si stringono a me per accusare i loro genitori. Questo bambino è l’Ignoranza; questa bambina la Miseria. Guardati da loro e da tutta la loro specie, ma soprattutto guardati da questo ragazzo perché sulla sua fronte vedo scritta una sentenza di condanna, a meno che quelle parole non vengano cancellate. Negalo pure’, gridò lo spirito stendendo il pugno in direzione della

¹²³ H. C. Dent, *The Life and Characters of Charles Dickens*, Londra, Odhams Press, 1930, p. 392. [Traduzione mia].

¹²⁴ Cfr. P. Ackroyd, *Charles Dickens*, cit., p 357.

¹²⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

città ‘uccidi pure coloro che osano parlarti chiaro; tieni pur conto solo dei tuoi scopi egoisti; peggiora sempre le cose! E aspetta pure la fine!’¹²⁸

In questo passaggio lo spirito parla ai lettori, ai politici, alla città verso la quale stende il suo pugno. Il fervore dell’autore travalicò i confini del romanzo e lo portò a produrre, in merito, diversi articoli e discorsi pubblici. Su *The Examiner*, nel 1848, egli scriveva: “Accanto al Crimine, alla Malattia e alla Miseria in Inghilterra, l’Ignoranza è sempre in agguato, ed è sempre certa di essere trovata. L’unione della notte con le tenebre non è più sicura né più indiscutibile”.¹²⁹ Aveva una passione sociale che gli conferiva uno sguardo lucido e dotato di una lungimiranza quasi visionaria. Con questo capiva che affrontare in modo analitico il singolo problema (fallimento delle istituzioni educative, fallimento dei metodi repressivo-punitivi delle carceri, ecc.) era inutile, mentre l’eliminazione dell’ignoranza avrebbe generato nell’immediato un’infanzia più felice e, nel futuro, una popolazione adulta consapevole che avrebbe cessato di alimentare le fila di una malavita che si nutriva di vite disperate. Il seguente frammento è tratto da un seminario tenuto dall’autore a Birmingham, nel febbraio 1844, presso il *Polytechnic Institution*:

Ora, vi è uno spirito di grande potenza — lo Spirito dell’Ignoranza — rinchiuso in un vaso di lega di piombo e sigillato con il suggello di molti, moltissimi Salomone [...]: liberatelo in tempo, ed esso benedirà, restaurerà e rianimerà la società; ma lasciatelo giacere sotto le onde del tempo che si susseguono, e la sua cieca vendetta condurrà inevitabilmente a una distruzione certa.¹³⁰

Ritroviamo Dickens a Londra, nel 1846, in occasione dei festeggiamenti per il primo anniversario del *General Theatrical Fund Association*, descrivere l’ignoranza come “una potenza terribile”¹³¹: potente “nell’accogliere nel proprio seno i suoi nemici e nell’abbattere i suoi migliori amici [...], nel riempire le prigioni, gli ospedali e le tombe [...], nella violenza cieca, nel pregiudizio e nell’errore, in tutte le loro cupe e distruttive sembianze.”¹³² Egli affermò, poi, che “il potere della conoscenza, [...] consiste nel sopportare e nel tollerare; nell’imparare la via del dovere e nel percorrerla; nel generare quel rispetto di sé che non si arresta all’amor proprio, ma coltiva il più nobile rispetto per le più nobili cose”.¹³³

¹²⁸ C. Dickens, *Canto di Natale*, Milano, Rizzoli, p. 116.

¹²⁹ C. Dickens, citato in *Dickens on education*, cit., p 167. [Traduzione mia]

¹³⁰ C. Dickens, *The Speeches of Charles Dickens*, cit., p 96. [Traduzione mia].

¹³¹ *Ivi*, p. 109.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

Dickens credeva fortemente nel potere dell'educazione come soluzione alla criminalità e alla povertà dilaganti:

In ogni caso – anzi, in tutti i casi – se vogliamo ricompensare l'onestà, se vogliamo offrire incoraggiamento al bene, se vogliamo sradicare ciò che è malvagio o correggere ciò che è sbagliato, l'educazione – un'educazione ampia e liberale – è l'unica cosa necessaria, e l'unico fine veramente efficace.¹³⁴

Egli insisteva sulla necessità, in Inghilterra, di un'educazione universale e non frammentata, come lo era al tempo, in scuole singolarmente controllate da enti e società diverse. Riteneva, inoltre, che la Chiesa e le confessioni religiose non avessero alcun diritto di intervenire in campo educativo, sostenendo che il Catechismo era “totalmente inapplicabile allo stato di ignoranza che prevale” e che “nessun sistema, se non uno solo – così ampio nei suoi grandi principi religiosi da comprendere tutti i credi – può rispondere ai bisogni e alla comprensione delle classi pericolose della società”.¹³⁵ Questa sua vocazione laica, con la disapprovazione della pratica di trasmettere e imporre dogmi religiosi ai bambini del popolo, come il peccato, la perdizione e la paura della morte, ferveva tanto nei suoi discorsi pubblici quanto nelle sue lettere private¹³⁶. In una lettera inviata a Macvey Napier, editore del giornale *Edinburgh Review*, egli scrive:

Potrei mostrare queste persone in uno stato di miseria e di abbandono tanto profondo, che la loro stessa natura si ribella contro la più semplice forma di religione, e che il solo tentativo di trasmettere loro la più tenue idea di un qualsiasi sistema di distinzione tra il bene e il male è, di per sé, un'impresa titanica, davanti alla quale misteri e dispute su forme e riti *devono* necessariamente cedere il passo.¹³⁷

Dickens credeva nella necessità di un'educazione, fondata su solidi principi, da estendere a tutti i cittadini; tuttavia, non propose mai strategie specifiche per realizzare tale obiettivo. Non era un politico di nessun schieramento, né si legò ad alcun dogma o presupposto fanatico; era un uomo dal giudizio molto chiaro, che “seppe cogliere il cambiamento in arrivo nella società con molta più precisione e con molto più rigore di quanto avessero saputo

¹³⁴ *Ivi*, p. 100.

¹³⁵ C. Dickens, citato in J. Manning, *Dickens on education*, cit., p. 183.

¹³⁶ Cfr. *Ivi*, p. 182.

¹³⁷ *Ivi*, p. 183.

fare i più eruditi e ambiziosi tra i suoi contemporanei".¹³⁸ Egli mise in luce ciò che riteneva essere abusi e carenze, e lodava ciò che considerava sviluppi positivi¹³⁹; coglieva gli effetti di un potere oppressivo, e lo denunciava con la sua satira e il suo umorismo.

Dimostrò più volte di possedere una conoscenza della pedagogia superiore alla maggior parte dei suoi contemporanei, pur non essendo il più istruito tra loro: si teneva aggiornato sulle condizioni in cui versavano i bambini nelle scuole per poveri; si faceva inviare copie dei report degli ispettori che visitavano le scuole e andava a visitarne lui stesso.

Denunciava, quindi, i soprusi anche come giornalista, oltre che come romanziere. Nel primo ruolo, però, egli estrinsecò in modo energico tutti gli stessi concetti che troviamo più o meno impliciti ad animare i suoi romanzi. In questi scritti, discorsi, articoli, il suo pensiero è chiaro e inequivocabile; è potente il suo giudizio riguardo all'atteggiamento che la società vittoriana riservava ai più piccoli: i concetti sono espressi in modo giornalistico e ci troviamo a decidere se concordare o meno con essi, come ci succedrebbe per un qualsiasi scritto di saggistica. Quando, invece, Dickens esprime ciò che pensa nei suoi romanzi siamo sedotti dal suo pensiero, ci affezioniamo e soffriamo con quei piccoli. Così, perdiamo ogni possibilità di scelta: se siamo esseri dotati di umanità, non possiamo più discordare o sentirci insensibili davanti a loro e non possiamo fare a meno di schierarci, di chinarci su di loro e abbracciarli, cercando di consolarne le ingiuste sofferenze.

¹³⁸ G.K. Chesterton, *Una gioia antica e nuova*, cit., p. 20.

¹³⁹ Cfr. P. Schlicke, *The Oxford companion to Charles Dickens*, cit., p. 217.

Capitolo 4

LO STILE

Make ‘em laugh, make ‘em cry, make ‘em wait – exactly in that order.¹⁴⁰

Dickens fu un capitolo chiave della sociologia della comunicazione e della letteratura di massa del suo tempo: inventò una formula di romanzo nazional-popolare d'intrattenimento per il nuovo pubblico borghese, espressione della nuova società inglese.¹⁴¹ Questo pubblico di lettori risentiva della nuova ondata di alfabetizzazione e dell'improvviso accesso di *loisir* nell'Inghilterra post-napoleonica; non era né liberale né cattolico, piuttosto nettamente provinciale; era “materialista, avido di sensazioni, pronto ad apprendere ed insaziabile”.¹⁴² È per questo che il romanziere vittoriano doveva essere “filosofo, umorista, psicologo, artista, per poter mescolare tra loro farsa e sentimento. Facesse ricorso al realismo o alla fantasia, alla farsa o al pathos, doveva riuscire a far presa sull'immaginazione ed avvincere i suoi lettori”.¹⁴³ Scrive Chesterton:

Dickens costituisce una sorta di arditto documento di quanto accade quando un grande genio letterario ha un gusto letterario simile a quello della collettività. Quest'affinità, infatti, fu profonda e spirituale. Dickens non scriveva ciò che voleva la gente. Dickens *voleva* ciò che voleva la gente [...]. Non si rivolse mai ai lettori dall'alto al basso, ma dal basso in alto. S'avvicinò al popolo come ad una divinità e gli elargì le sue ricchezze ed il suo sangue.¹⁴⁴

4.1 “Make ‘em wait”: il romanzo a puntate

Dickens seppe inventare e standardizzare le regole del romanzo a puntate, che riusciva astutamente ad avvincere il pubblico con lacrime e riso: una trovata editoriale vincente. L'editoria, infatti, verso la metà del secolo, era diventata un'industria importante, foriera di nuove ricchezze, ma anche in grado di influenzare il pubblico. I prezzi dei libri tra il 1830 e il 1850 diminuirono molto: miscellanee a poco prezzo e *pamphlet* pubblicati a puntate resero

¹⁴⁰ “Falli ridere, falli piangere, falli attendere – esattamente in quest'ordine”: si diceva che questa fosse, per Wilkie Collins, noto romanziere vittoriano, la formula vincente per il romanzo. Cfr. W. E. Allen, *The English novel: a short critical history*, Harmondsworth, Penguin, 1984, p. 161.

¹⁴¹ Cfr. F. Marucci, *Dickens*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2021, p. 7.

¹⁴² D. Neill, *Il romanzo inglese*, Trieste, Edizioni LINT, 1969, p. 186.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ G. K. Chesterton, citato in D. Neill, *Il romanzo inglese*, cit., p. 189.

accessibile la letteratura a molte più persone di tutte le classi. Succedeva, quindi, che, accanto a editori affermati come Ballantynes, Murrays e Constables sorgessero nuove case editrici e che scrittori popolari e apprezzati dovessero competere con autori esordienti desiderosi di guadagnare e sostenuti da un'editoria che non guardava troppo per il sottile.¹⁴⁵ Tecnicamente, una scrittura del romanzo a pubblicazione progressiva, in molti casi, poteva risultare sbilanciata nella calibratura delle parti e nella compattezza dell'insieme (cosa che si potrebbe percepire a una lettura integrale dell'opera). Lo stesso Dickens, insieme ad altri romanzieri seriali, non stendeva mai il romanzo in anticipo, ma si affidava a un telaio e a una traccia a grandi linee che modificava in itinere. Questa scelta strutturale era, d'altronde, quasi obbligata, se si considera anche il vincolo della scrittura *en journaliste*: ogni puntata esigeva trentadue pagine, per un totale di tre capitoli a puntata e un totale generale di venti puntate, o meglio diciannove, perché, per convenzione, l'ultima era una puntata doppia. Il manoscritto, poi, doveva essere consegnato alla stampa entro il quindici di ogni mese, così che la puntata fosse pubblicata entro il trentuno al prezzo di uno scellino.¹⁴⁶ Scrive Marucci:

(La produzione di Dickens, ndr.) veleggiò a ritmi industriali, con un'unità di misura che non è della parola singola ma delle centinaia e delle migliaia di pagine. Ciò si dovette all'ineguagliabile esuberanza dickensiana e al suo istinto affaristico, come pure alle richieste di un pubblico che, ben diversamente rispetto ai poeti, non gli permetteva di tacere e reclamava a gran voce che dopo ogni romanzo finito uno nuovo ne seguisse. [...] Per colmare la misura standard Dickens fu costretto ad addobbare il suo romanzo, ovverosia non solo a intesserlo di trame parallele e secondarie, ma anche a guarnirlo di digressioni e di puri diversivi comici e bozzettistici.¹⁴⁷

D'altra parte, questa inclinazione verso lo schizzo e l'episodio separato, sovraccarico di digressioni, tanto ricche e particolareggiate da vivere quasi di vita autonoma all'interno del romanzo, rispecchiano gli esordi del giovane Dickens, autore di bozzetti senza trama descrittivi di luoghi e di brevi racconti con lo pseudonimo di *Boz* in *Sketches by Boz*. Questa tendenza alla divagazione, a narrare episodi singoli, spesso impareggiabili nella comicità come nella tragedia, potevano infondere l'idea di un Dickens intermittente, "capace di acuti

¹⁴⁵ Cfr. D. Neill, *Il romanzo inglese*, cit., p. 186.

¹⁴⁶ Cfr. F. Marucci, *Dickens*, cit., p. 9.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 10-12.

inarrivabili in mezzo a vaste plaghe andanti di minore ispirazione”¹⁴⁸, che porgeva il fianco a potenziali scompensi strutturali o creativi.

È però vero che i suoi romanzi avevano un’architettura sinfonica: ogni personaggio, come uno strumento musicale, appariva e scompariva quasi dal nulla, mostrando una natura quasi episodica, per poi ripresentarsi, con il tema a lui associato che lo rendeva immediatamente riconoscibile, accolto dal lettore con l’entusiasmo che accoglie un ritorno. Incantava i lettori con riprese, variazioni quasi cicliche, che rivelavano una regia attenta, da direttore orchestrale, grazie alla quale fili narrativi, apparentemente abbandonati, venivano sapientemente re-intrecciati, mostrando che, nella sostanza della partitura non cedeva ad alcuna sbavatura o incoerenza narrativa.

4.2 “Make ‘em laugh”: l’ispirazione iniziale del romanzo picaresco

Charles Dickens provava grande ammirazione verso i romanzieri del XVIII secolo, che a loro volta, traevano ispirazione dalla tradizione del romanzo picaresco spagnolo del secolo precedente. Nato dalla polemica nei confronti dei poemi cavallereschi, questo genere vede al centro della narrazione un *pícaro*, un vile e losco personaggio di umili condizioni che attraversa – in un racconto all’apparenza autobiografico – numerose e comiche disavventure, cercando di farsi strada nella società.¹⁴⁹ Il *pícaro* è solitamente un bambino o un ragazzo, *mal vestido* (gli stracci e lo sporco sono emblemi di poco onore), senza uno *status* definito da diritti e doveri.¹⁵⁰ “Al contrario”, scrive Francisco Rico, “in una congiuntura in cui la mobilità sociale è minima, lo distingue la mancanza di legami: niente lo vincola stabilmente a un luogo, a un signore o a un ufficio”; orfano e vagabondo, “ha imparato a tirare avanti con il sudore della fronte altrui, a forza di astuzie e canagliate”.¹⁵¹ I *pícaro* sono equiparati, per valore, a ladri, omicidi, rapinatori, truffatori, falsari; i loro impieghi sono vili e sfiorano la delinquenza. Spesso li si trova nelle cucine delle grandi case come garzoni o come facchini per i mercanti, mentre lavorano per un misero o nullo compenso, pronti a fuggire con il denaro rubato ai padroni alla prima favorevole occasione. Caratteristica centrale del romanzo picaresco è l’impossibilità, per i suoi protagonisti, di cambiare le strutture della società: i ricchi padroni dei *pícaro*, personificazioni dell’avarizia e della crudeltà, vengono

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 13.

¹⁴⁹ Cfr. L. Crescenzi, C. Voltini, *Introduzione*, in C. Dickens, *Nicholas Nickleby*, Fidenza, Mattioli, 2024, p. 11.

¹⁵⁰ Cfr. F. Rico, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano, Mondadori, 2001, p. 88.

¹⁵¹ *Ibidem*.

rappresentati come ipocriti personaggi che predicano la moralità, ma che approfittano dei loro privilegi per aggirare la giustizia; i poveri servitori, nel mentre, oltre a trovare preclusa ogni possibilità di abbandonare la loro vita di strada, a volte sono raggirati e tocca loro scontare le pene al posto dei loro padroni. Il divario tra classi sociali viene condannato attraverso la satira e uno stile burlesco; ma “il facile adattamento del picaro alle condizioni difficili”, come si legge in un articolo di Sherman Eoff, “quando non è trattato come una commedia in sé, è una rappresentazione astratta di circostanze spaventose”, quali la povertà dilagante e la distruzione di famiglie, “che portano alla delinquenza giovanile”.¹⁵² Rico scrive, a questo proposito:

La prima idea delle persone per bene è rimproverare un tale soggetto e spingerlo a lasciare il vagabondaggio. Certo, noi sappiamo che il disagio di Lazarillo (protagonista della *novela* considerata la prima del genere, *Lazarillo de Tormes* del 1554, ndr.) è autentico (*et pour cause!*), che il ragazzo si sente felice quando s’imbatte in un padrone e che presto cambierà i suoi stracci per una posizione stabile nella società. Ma non è meno esatto che per il momento vaga alla ventura [...].¹⁵³

È facile immaginare come tale tipologia di narrazione si sia diffusa nel resto dell’Europa: abbandonando la forma del poema, abbracciò valori e contenuti distanti da quelli che caratterizzavano il mondo eroico e galante dell’aristocrazia, per dare vita al genere, più borghese, del romanzo moderno. “D’altra parte”, scrive Rico, “gli *outsider* – non importa che si chiamino goliardi, *bohémien* o hippy – hanno goduto sempre di un certo prestigio sentimentale”.¹⁵⁴ In Inghilterra la tradizione picaresca si affermò grazie a *Moll Flanders* (1724) di Daniel Defoe e influenzò le opere di autori come Henry Fielding e Tobias Smollett. Naturalmente, essendo divenuto popolare in un paese socialmente molto differente dalla Spagna cattolica degli Asburgo, il picaresco inglese assunse gradualmente caratteri sempre più lontani da quelli presentati nel *Lazarillo de Tormes* e si intrecciò sempre più spesso al romanzo di formazione.

Dickens era indubbiamente attratto e influenzato dalla frizzante vitalità del picaresco. L’organizzazione dei suoi primi lavori, in particolare de *Il circolo Pickwick*, ricorda in molti aspetti i romanzi picareschi spagnoli: episodi umoristici legati tra loro solamente da qualche

¹⁵² S. Eoff, “*Oliver Twist*” and the Spanish Picaresque Novel, “*Studies in Philology*”, vol. 54 (1957), pp. 440-447. [Traduzione mia].

¹⁵³ F. Rico, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, cit., p. 95-96.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 90.

accorgimento; l'elemento del movimento e del viaggio, simbolico e letterale; l'incontro con strani individui sconosciuti; la satira sferzante verso la giustizia, la politica, la religione; la situazione archetipica del padrone benevolo e ingenuo accompagnato dal servitore cinico, spiritoso e realista (una variante del tema Don Chisciotte-Sancho Panza). Dickens conquistò i suoi lettori con l'esplicito intento di farli ridere e di intrattenere: si fece conoscere come un umorista capace di creare personaggi iconici uno dopo l'altro, di gioire “del linguaggio che mette nelle loro bocche, un linguaggio così fertile ed esuberante nell'invenzione comica da avere una qualità lirica quasi poetica”¹⁵⁵. Una galleria così variegata di umanità sembrava volersi svincolare da ogni regola narrativa: declinazioni fantasiose che spaziavano liberamente e vertiginosamente dal verosimile al caricaturale e al grottesco erano invece intervallate da sapienti pause narrative, fondamentali almeno quanto i momenti creativi:

Non solo Dickens ha imparato, grazie all'invenzione delle pause, la facoltà della ricapitolazione e della ripresa di certi temi fondamentali ma anche a saper prevedere e quindi a suggerire nell'animo di chi legge l'introduzione di nuovi personaggi. Sono tutti motivi di fusione che danno al romanzo il senso della continuità e lo liberano dal pericolo della provvisorietà e del gratuito, che – come si sa – sono i grandi pericoli della letteratura di derivazione picaresca.¹⁵⁶

Egli sembrava limitarsi inizialmente ad osservare, come un antropologo, i costumi dei suoi tempi, divertendosi a dipingere quadri e figure istantanee, godendo della libertà creativa che personaggi dichiaratamente volubili e senza regole gli concedevano con simpatica complicità. Ben presto, inevitabilmente, queste figure, emotivamente labili, avrebbero perso la bidimensionalità di sagome superficiali, acquisendo una profondità psicologica e affettiva.

4.3 “Make ‘em cry”: l'evoluzione verso il Melodramma

La parola *melodramma* si è tinta di successo e diffamazione nel tempo, a partire dalla propria nascita durante la Rivoluzione Francese. Allora nacque nei teatri minori, che a partire dal 1791 fiorirono in Francia in alternativa e concorrenza al Théâtre-Français. In questi ambienti le rappresentazioni concesse inizialmente si limitavano alla pantomima e alla danza, essendo il recitato esclusivo del teatro maggiore. Esse si trasformarono poi in pantomima dialogata fino a diventare *mélodrame* a partire dal 1800. Questo era composto da recitato con

¹⁵⁵ W. E. Allen, *The English novel: a short critical history*, cit., p. 162. [Traduzione mia].

¹⁵⁶ A. Fumagalli, *Charles Dickens e il suo tempo*, cit., p. VIII.

accompagnamento musicale e vi ricorrevano temi compositivi abbastanza codificati: un'iniziale clima idilliaco, con protagonista una figura femminile pura, traumaticamente rotto dall'opera di un malvagio – il *traître*, il traditore –, la cui carica negativa era grande almeno quanto l'innocenza della protagonista. Il pubblico soffriva e si indignava per questa rottura dell'idillio, ma il trionfo del male era solo provvisorio: l'evento finale segnava la vittoria di una giustizia ripristinata e il pubblico gioiva della punizione o della conversione miracolosa del traditore. La nascita dei cosiddetti teatri dei boulevard – capaci di ospitare scenari che anticipano, in fondo, l'idea del cinema – sarà uno strumento potente per conferire a queste opere una capacità di evasione, sia geografica che temporale, sempre più efficace, che ne sancirà il trionfo presso il popolo. Una certa aristocrazia intellettuale, davanti al successo di pubblico di tali opere, continuava a sottolineare, comunque, la superiorità della tragedia, i cui ascendenti nella letteratura classica la consacravano irraggiungibile: a questi intellettuali il linguaggio enfatico del melodramma, gli eccessi fuori misura, che tanto piacevano al popolino, fornivano strumenti di detrazione e una lettura ironica poteva cedere facilmente alla parodia. Così, alla fine del XIX secolo gli storici della letteratura insinuarono un senso dispregiativo nell'aggettivo *melodrammatico*, a significare l'eccesso di sensazionalismo e inverosimiglianza di un'opera. Occorre aspettare gli anni Settanta del XX secolo, quando Jean-Marie Thomasseau prima e Peter Brooks poi riconsacrarono il melodramma e l'immaginazione melodrammatica, rilevando una continuità tra le opere del teatro dei boulevard e il romanzo. Da Balzac a Henry James fino a Charles Dickens e Dostoevskij, la vera portata innovativa di questi romanzi attingeva alla stessa immaginazione melodrammatica.¹⁵⁷ Ecco che l'eccesso e le situazioni estreme coinvolgono i lettori come avevano coinvolto gli spettatori teatrali e li costringono a riconoscere “dietro l'azione romanzesca un mondo di forze morali occulte e di passioni inconsce che l'arte del romanziere porta alla luce”.¹⁵⁸ Brooks descrive un passaggio di testimone dalla retorica del melodramma al romanzo, essendo quest'ultimo l'erede capace di “decifrare il senso latente nella superficie del reale”¹⁵⁹ e di svelare un senso etico e psicologico più universale, di cui la realtà è rappresentazione.

L'immaginazione melodrammatica fu il punto di arrivo dell'evoluzione del romanzo dickensiano, mentre la produzione episodica di inizio carriera attinse alla fonte del picaresco, che si prestava più agevolmente a questo tipo di scrittura. In tale, iniziale produzione, infatti,

¹⁵⁷ Cfr. M. B. Bertini, *Melodramma, mélodrame, mélo*, in P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 12.

ogni elemento doveva di necessità possedere una struttura tale da autosostenersi e insieme promettere un accattivante prosieguo, in modo da garantire al lettore un appagamento temporaneo (più facilmente raggiungibile indulgiando su aspetti comici e divertenti), solleticando tuttavia quella curiosità che trasformava il lettore casuale e distaccato in affezionato seguace. Fu con le opere che fecero seguito a *Pickwick* che, alla naturale, istintiva capacità di analisi che l'autore aveva dimostrato dilatando potenzialmente all'infinito il singolo particolare, si fece più coraggiosa e matura l'idea di una sintesi. Dietro all'apparente frammentazione degli episodi divertenti si intuisce una regia più consapevole ed il racconto si connota maggiormente degli elementi specifici del Melodramma nell'accezione di Peter Brooks.

Oliver Twist può presentare qualità apparentemente proprie della tradizione picaresca: innanzitutto il suo protagonista è piccolo, orfano, senza casa e senza amici, vittima di una società indifferente e costretto a vivere una vita di delinquenza. È tipica del picaresco anche la scrittura satirica del romanzo, che punta il dito verso aspetti classici della letteratura picaresca – la negligenza nelle pratiche mediche, la fredda indifferenza dei membri di una famiglia che attendono la morte di un parente ricco, l'inefficienza delle forze dell'ordine –; questa è, però, subordinata ad un'emozione più profonda, che non fa più parte della tradizione che gli ha fornito lo slancio iniziale.¹⁶⁰ La stessa figura dell'orfano non viene rappresentata con la malizia e il carattere manipolatorio tipici del *pícaro*, bensì come “spiritualmente energica”, “la cui libertà da un passato che in qualche modo porta ancora dentro di sé gli conferisce un'energia religiosa e rivoluzionaria”.¹⁶¹ Lo dimostra il desiderio di Oliver di essere riconosciuto, di venir scelto da una famiglia: egli, per esempio, non fugge dal signor Brownlow dopo che l'uomo gli richiede di svolgere una commissione affidandogli una banconota da cinque sterline, azione che il *pícaro* avrebbe fatto senza rimorsi, suscitando il riso e l'apprezzamento da parte dei lettori. Quando, invece, Oliver cade nuovamente vittima della banda di Fagin, tradendo involontariamente il suo benefattore, la reazione del lettore è tutt'altro che ilare: l'attenzione viene posta sulla crudeltà e sulla cattiveria che si sono abbattuti sul povero bambino, alle quali si può rispondere solamente provando rabbia e sconforto. Dickens era, sì, interessato ai caratteri più spiccatamente vivaci e satirici del picaresco; era, però, anche intenzionato a perseguire il suo obiettivo di critica sociale, a

¹⁶⁰ Cfr. D. Gervais, *Dickens's Comic Speech: Inventing the Self*, “The Yearbook of English Studies”, vol. 25 (1995), pp. 128-140.

¹⁶¹ N. Auerbach, *Incarnations of the Orphan*, “ELH”, vol. 42, n. 3 (1975), pp. 395-419. [Traduzione mia].

partire proprio da *Oliver Twist*, proseguendo poi con *David Copperfield*. Come scrive Alberto Fumagalli:

A partire dal *Copperfield* si ha ancora più chiara la sensazione che i suoi personaggi sappiano affrontare in maniera responsabile le vicende della vita. Il che non significa che siano protetti contro le variazioni della fortuna, vuol dire soltanto che in ogni aspetto della vita è lecito sospettare una trasformazione, lo spirito della contraddizione drammatica. Evidentemente il romanziere si sente abbastanza preparato per staccarsi dal semplice giuoco dell'illustrazione e assumere delle altre responsabilità di carattere morale. Egli, cioè, porta nella storia del giovane Copperfield il patrimonio delle sue esperienze.¹⁶²

È, però, con un altro sfortunato orfano dickensiano che il distacco dal genere picaresco diventa definitivo. “Tutti i romanzi di Dickens costituiscono variazioni sul tema dell'orfanità”, scrive Nina Auerbach nel suo articolo *Incarnations of the Orphan*, “ma solo in *Grandi Speranze* egli è in grado di affrontarlo senza falso pathos, in tutto il terrore che esso rappresentava per lui e per la sua epoca”.¹⁶³ *Grandi Speranze* mostra, ancora di più, la mutazione della storia picaresca del XVIII secolo nel mito dell'orfano del XIX secolo. Anche Pip inizia la sua storia in una situazione di povertà e criminalità, ma si distingue sia dalla figura del *pícaro* sia da quella di Oliver: egli desidera ardentemente la gentilezza e la sua storia è un intreccio di criminalità e amore, bugie e verità; ma è oppresso da una moderna autocoscienza, dalla vergogna, dall'autodisprezzo e dalla consapevolezza della propria malafede¹⁶⁴:

Non esiste sulla terra peggior truffatore di chi truffa se stesso, e con questi pretesti truffai me stesso. Cosa veramente curiosa. Che potessi accettare in buona fede una mezza corona falsa di coniazione altrui, passi (è abbastanza ragionevole); ma che potessi con cognizione di causa considerare buona la moneta falsa coniata da me stesso, questo era troppo! Un premuroso sconosciuto, col pretesto di piegare con cura le mie banconote affinché io non le perda, può prendersi il denaro e darmi in cambio carta straccia; ma che cosa diventa il suo gioco di prestigio di fronte al mio, quando dopo aver piegato con cura la carta straccia la consegno a me stesso come un pacco di banconote?¹⁶⁵

¹⁶² A. Fumagalli, *Charles Dickens e il suo tempo*, cit., p. VIII.

¹⁶³ N. Auerbach, *Incarnations of the Orphan*, cit. [Traduzione mia].

¹⁶⁴ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁵ C. Dickens, *Grandi Speranze*, cit., p. 295.

Pip non è un brillante furfante improvvisatore, che sa manipolare gli eventi per riscuotere successo; la sua ascesa sociale è opposta a quella del *pícaro*: egli obbedisce meccanicamente agli ordini imposti dai personaggi che lo circondano, non agisce mai in modo indipendente. Il suo essere è infinitamente condizionato dagli eventi e da personaggi che non sono i suoi genitori: da uomo che si è fatto da solo, l'orfano si è trasformato in un uomo modellato da altri.¹⁶⁶

Lo schema narrativo del romanzo picaresco spagnolo descrive la strada verso il furto e la dissoluzione morale, facendoci parteggiare per le piccole canaglie che ne sono protagonisti. Dickens, forse inconsapevolmente, dopo i primi romanzi umoristici, diede alla luce romanzi anti-picareschi, che dimostravano una profonda comprensione della personalità di un *pícaro*: il bisogno fondamentale di essere riconosciuto con simpatia dagli altri, la cui mancanza è forse il principale fattore psicologico che spiega il suo comportamento.¹⁶⁷ Dickens è sì capace di inventare i *pícaro*, di sguinzagliare queste schegge anticonformiste nelle situazioni sociali più varie, usandoli come inneschi di comicità. L'ilarità e la commedia scaturiscono potenti dallo scontro dicotomico tra questi esseri e il loro opposto: il perbenismo formale tipico dell'Inghilterra vittoriana. Inaspettatamente, però, non sono loro a coprirsi di ridicolo: non li deridiamo semplicemente perché riconosciamo loro la coerenza tra forma e sostanza; ad apparire ridicoli, invece, sono i moralmente integri, coloro che hanno apparentemente un posto sicuro nella società, ma che davanti all'inaspettato, all'inatteso, che il destino (o un abile autore) può parare loro davanti, si mostrano inadeguati e svelano la loro tragi-comica scollatura tra apparenza e sostanza. Scrive, infatti, Giuseppe Tomasi di Lampedusa:

A parte anche il suo valore estetico che è supremo, l'opera di Dickens ha un'importanza sociale che sarebbe difficile di sopravvalutare. Egli è uno dei rari scrittori che abbiano contribuito a buttare giù costumanze incivili servendosi non dell'invettiva ma del ridicolo. Occorre affrettarsi a dire che ciò era possibile soltanto in Inghilterra, nella quale la secolare pace civile aveva abituato gli animi a mitezza. La "caricatura" li allora (e anche oggi) poteva essere priva di ferocia: nessun sangue versato incolpava i contendenti, nessuna "Place de la Révolution" o Piazzale Loreto spediva ombre sanguinanti a soffocare sulle labbra il sorriso.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Cfr. N. Auerbach, *Incarnations of the Orphan*, cit.

¹⁶⁷ Cfr. D. Gervais, *Dickens's Comic Speech: Inventing the Self*, cit.

¹⁶⁸ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Charles Dickens*, in C. Dickens, *Grandi Speranze*, cit., p. 655-656.

E' però con la precisione ritmica del teatro, del melodramma che, subito dopo la risata suscitata ad arte, l'autore torna a volgere il suo e il nostro sguardo ai piccoli *pícaro* e, guardandoli stavolta con affetto e lucidità, sembra fare una diagnosi della malattia che ammorba la società: quest'ultima è la madre che li ha generati per poi metterli ai margini, non riconoscendoli, negando loro un nome, negando la propria genitorialità. Nell'epifania del loro essere, nel momento in cui Dickens li riconosce come figli abbandonati, solo bisognosi di simpatia e di legittimo affetto, la risata si muta in commozione e Dickens trasforma il *pícaro* senza nome nell'orfanello che nessuno può evitare di amare ed il cui nome non verrà mai dimenticato.

4.4 I personaggi

Supponiamo che io scelga di chiamarlo personaggio, di immaginarlo come un uomo, di attribuirgli determinate qualità; ben presto le sottili ragnatele del pensiero, quasi impalpabili, che giungono da ogni direzione senza che si sappia da dove, si avvolgono e si intrecciano attorno ad esso, finché non assume forma e bellezza e diventa pervaso di vita.¹⁶⁹

Vedere descritto dallo stesso autore il processo ideativo sotteso alla nascita dei personaggi del romanzo aggiunge al fascino insito nel meccanismo stesso la misura di quanto fosse importante per lui quel momento creativo. Lo scrittore mostrava una passione antropologica così forte da popolare pagine e pagine con un'intera umanità tanto diversificata e intensa da imprimersi quasi a stampo, anche nell'inanimato, negli ambienti circostanti – oggetti, arredi – che, chiamati a sostenere lo spettacolo di magia descrittiva, mutavano il loro status di ambiente, di contorno, in personaggio antropizzato.

La fonte d'ispirazione era indubbiamente il quotidiano. Che Dickens traesse modello per i suoi personaggi, divenute poi icone, da persone reali incontrate da lui stesso, era noto già ai contemporanei. Scrive retrospettivamente H.C. Dent, nel 1930:

Una straordinaria schiera di persone si è ritenuta onorata, adulata, disprezzata, insultata o ridicolizzata per essere stata inserita in uno dei suoi libri. In molti casi avevano più o meno ragione nel credere di essere stati usati come modelli. [...] una volta trovato un modello vivente da cui trarre ispirazione, il suo genio vi

¹⁶⁹ La risposta di Charles Dickens dopo che gli era stato chiesto, durante una cena, come egli riuscisse a creare i suoi memorabili personaggi. Cfr. D. Gervais, *Dickens's Comic Speech: Inventing the Self*, cit.

lavorava finché dalla creta opaca di una persona del tutto comune non emergeva un'opera d'arte brillante e indimenticabile. L' "originale" poteva essere così poco alterato da rimanere chiaramente riconoscibile, oppure poteva essere così trasformato che nessuno al mondo avrebbe potuto dire da chi fosse stato ricavato il ritratto.¹⁷⁰

Certamente, queste figure sono riconducibili al melodramma più puro; si dice spesso che i personaggi dickensiani sono caricature dell'umanità che circondava lo scrittore: esagerati, con caratteristiche portate all'estremo, come burattini troppo colorati. "Quando la gente dice che Dickens esagera", scrive Santayana in *Soliloquies in England*, "mi sembra che non abbia né occhi né orecchie. Probabilmente ha solo nozioni di cosa siano le cose e le persone; le accetta convenzionalmente per il loro valore nella società".¹⁷¹ Cosa succedesse a persone ordinarie, probabilmente ignorate dai più, nel loro passaggio attraverso la coscienza dell'autore è il vero mistero del suo talento. Esse sprofondavano entro quello sguardo allenato a cogliere l'impercettibile per poi riemergere come icone melodrammatiche. Prima di essere un grande caricaturista, quindi, egli era un ottimo osservatore. Dickens andava oltre il livello superficiale e apparente degli uomini che incontrava: egli sapeva cogliere e riprodurre, con la sua penna, le persone nel modo in cui i bambini vedono gli adulti.¹⁷² Quando guardiamo alla nostra infanzia, ci sembra piena di personaggi fuori dalla normalità; il concetto stesso di normalità è estraneo al bambino, per il quale ogni persona incontrata è unica, strana, terrificante, esilarante: per l'appunto, melodrammatica. Il bambino vede gli adulti senza il filtro del loro "valore diplomatico" e senza le associazioni a ruoli che, invece, ci condizionano con l'avanzare dell'età. Gli insegnanti che, un tempo, ci potevano sembrare orchi malvagi o spassosissimi giullari, se incontrati nuovamente dopo anni, risultano ai nostri occhi completamente ridimensionati, ordinari, quasi patetici. Questa visione dell'adulto non è meno reale solamente perché appartiene al mondo dell'infanzia ed è proprio la visione che Dickens riesce ad adottare nei confronti dei suoi personaggi.¹⁷³

Si può affermare che egli fosse melodrammatico già nell'osservazione del mondo, prima ancora che nella sua rappresentazione. Aveva il dono – o la condanna – di osservare il reale come lo osservano i bambini: con un'analisi meticolosa e insistente che si prende

¹⁷⁰ H. C. Dent, *The Life and Characters of Charles Dickens*, cit., p. 75. [Traduzione mia].

¹⁷¹ G. Santayana, *Soliloquies in England and Later soliloquies*, New York, C. Scribner's Sons, 1922, p. 65. [Traduzione mia].

¹⁷² Cfr. W. E. Allen, *The English novel: a short critical history*, cit., pp. 163-164.

¹⁷³ *Ibidem*.

tutto il tempo che serve, gira intorno alle persone, senza imbarazzo e senza la fretta degli adulti di classificare e correlare in modo sintattico il nuovo che si osserva, con il conosciuto, l'acquisito, inclini maggiormente a capire il mondo piuttosto che ad imparare. Di una persona sapeva cogliere il timbro - come di uno strumento musicale – e ne sapeva riprodurre i punti salienti, quelli connotanti, che poi sapientemente ridondava e riproponeva come in un'anafora, enfaticizzandoli e rendendoli famigliari e riconoscibili, in modo che, in qualsiasi momento successivo se ne fosse anche solo accennata la presenza, se ne evocava nel lettore la figura intera, senza doverla riproporre, come si evoca un personaggio nell'Opera, con solo qualche nota prodotta da uno strumento o accennando l'aria che lo caratterizza. Scrive Gervais:

Ci vengono propinate le ossa invece della carne e del sangue. Il personaggio (o la caricatura) dickensiano standard è generalmente immaginato come un astuto mix di una o due caratteristiche evidenti con un breve repertorio di frasi stereotipate ripetute all'infinito: «Non abbandonerò mai il signor Micawber», «Sono una persona molto umile, signor Copperfield» e così via. Ma queste voci hanno un significato più profondo di quanto sembri. Per cominciare, tutte hanno origine nella prosa misurata, spesso solenne, della voce del narratore e sono evocate da essa come spiriti.¹⁷⁴

Egli sa cogliere gli aspetti esteriori, gli impercettibili tic e i gesti che tutti noi abbiamo, le ossessioni su determinati temi, le ripetizioni di frasi e la cadenza del linguaggio.¹⁷⁵ Questi aspetti dalla grande potenza evocativa – le ossa appunto – possono riguardare l'aspetto esteriore del personaggio, certamente primo indizio fisiognomico di virtù o vizio morale; possono riferirsi al parlato – nella forma e nel lessico, più ancora che nel contenuto – ma sorprendentemente si legano anche al gesto silenzioso che rimanda potentemente al melodramma.

4.4.1 L'aspetto esteriore

Sul palcoscenico di Dickens i suoi attori recitano la loro parte con iperbolici gesti e costumi esagerati: come nel teatro, il carattere e l'etica di un personaggio sono molto chiari agli spettatori sin dal primo incontro con lui, poiché ogni suo aspetto esteriore viene portato

¹⁷⁴ D. Gervais, *Dickens's Comic Speech: Inventing the Self*, cit. [Traduzione mia].

¹⁷⁵ Cfr. W. E. Allen, *The English novel: a short critical history*, cit.

all'estremo e reso riconoscibile. Non c'è dubbio interpretativo: i caratteri sono assoluti, perché tutto è teso ad assicurare la leggibilità del segno. La condizione fisica o patologica è portata all'estremo e, spesso, si rivela condizione etica, come se il conflitto morale, che avviene in una sfera invisibile e forse anche trascendente, avesse le sue ripercussioni nel mondo fisico; i loro effetti stanno lì, davanti a noi, indossando vestiti sgualciti.¹⁷⁶ Così, l'interazione tra questi personaggi ne rivela l'aspetto visibile, etico e cosmico riverberando la sua luce quaggiù, nelle vite modeste delle persone, rendendole eccitanti e rivalutandone scopi e senso.

L'autore recupera dal melodramma la dicotomia tra Bene e Male: si intuisce l'estrema varietà umana pur descrivendo egli solo gli estremi di essa – il demoniaco e il celestiale. Si trova sempre, nella narrativa di Dickens, una sorta di procedimento retorico, di tipo allegorico: la *deformazione*.¹⁷⁷ In Dickens il *deforme* – quindi la corruzione fisica, esteriore di una figura – è specchio di una corruzione interna alla figura stessa. “Il vizio, la cattiveria, il male sono i veri responsabili della stessa deformità fisica, oltre che morale, delle creature maligne di Dickens”¹⁷⁸; Ruffilli analizza questa *deformazione* nelle opere di Dickens, sottolineando che

il deforme ha perduto ogni grazia e ogni possibile sorriso; in cambio del ghigno, della risata sorda, sguaiata e sardonica, dello scoppio luciferino. A rappresentare i quali, e a bollarli nello stesso tempo moralisticamente, c'è dal punto di vista formale, con grande coerenza dobbiamo dire, il segno alterato: il tratto grosso, la prospettiva ravvicinata, la dilatazione.¹⁷⁹

Sono, queste, figure ripugnanti, animi mostruosi intrappolati in corpi deformati; secondo Manganelli questa tipologia di personaggi può essere associata al *grotesque*: “parola tipicamente dickensiana, *grotesque* va dal mostruoso puro e semplice, all'assurdo, l'imprevedibile, il buffonesco, l'ilare, la deformità del gioco e la deformità dell'incubo”.¹⁸⁰ A partire da questa definizione, si può ammettere con facilità che nell'insieme del *grotesque* sono compresi i personaggi più riusciti di Dickens: l'“umilissimo” e cadaverico Uriah Heep di *David Copperfield*, la cui doppiezza travalica la pagina stampata e ci fa rabbrivire; il viscido Silas Wegg de *Il nostro comune amico* e la sua gamba di legno, capace di farci sentire

¹⁷⁶ Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 81.

¹⁷⁷ Cfr. P. Ruffilli, *Introduzione*, in C. Dickens, *Tempi difficili*, cit., p. 10.

¹⁷⁸ P. Ruffilli, *Introduzione*, in C. Dickens, *Tempi difficili*, cit., p. 10.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 11.

¹⁸⁰ G. Manganelli (2018). *Introduzione*, cit., p. 8.

il bisogno di afferrare per il braccio i suoi ingenui clienti e allontanarli a forza. Rimane indimenticabile il sadico e a malapena umano nano Quilp de *La bottega dell'antiquario*, talmente inquietante che sembra quasi sia in grado di sgusciare, scomparire e apparire da un momento all'altro anche nella nostra realtà.

Un uomo attempato, coi lineamenti molto duri, ripugnante di aspetto e tanto basso di statura che era proprio un nano, benché la testa e il viso fossero adatti al corpo di un gigante. Gli occhi neri erano irrequieti, astuti e maliziosi; la bocca e il mento irsuti per una barba mal rasata, ispida e dura; e la carnagione era di quelle che non sembrano mai pulite né sane. Ma ciò che contribuiva ancor più a rendere grottesca l'espressione di quel volto era un sorriso sforzato che, sembrando solo il frutto dell'abitudine e indipendente da qualsiasi senso di allegria o di soddisfazione, metteva continuamente in mostra le poche zanne annerite ancora sparse nella bocca, e gli dava l'aspetto di un cane ansimante. [...] Quei pochi capelli che aveva erano di un nero brizzolato, tagliati corti e dritti sulle tempie e spioventi sulle orecchie in una frangia arruffata. Le mani dalla pelle ruvida e aspra erano molto sporche e le unghie adunche, lunghe e gialle.¹⁸¹

All'aspetto statico si aggiunge

la specifica dissennata miscela di enorme – come mangia, come dorme, come odia, le sue smorfie, le sue insidie, le sconce blandizie, la prevaricazione fortunata, la vocazione ad offendere e corrompere – e di minuscolo – la sua corporeità, i vagabondaggi topeschi, l'occhiuta vigilanza da furetto, il notturno starnazzare, il modo di procedere sgusciando, apparendo, scomparendo, il parlare untuoso, cerimonioso e furbo.¹⁸²

Anche la figura rosea e maialesca di Bounderby in *Tempi Difficili* è particolarmente riuscita nei suoi tondi contorni di maschera di un'avidità ignobile e senza scrupoli¹⁸³:

Un uomo grosso, rumoroso, con lo sguardo fisso e una risata metallica. Fatto di una stoffa ruvida e spessa che sembrava essere stata stiracchiata per crearlo così grosso. Con una gran testa e una fronte bombata, vene turgide sulle tempie, e una pelle così tirata sul viso che sembrava tenergli gli occhi sempre aperti e le

¹⁸¹ C. Dickens, *La bottega dell'antiquario*, Milano, Rizzoli, 2018, p. 74-75.

¹⁸² G. Manganelli (2018). *Introduzione*, cit., p. 8.

¹⁸³ Cfr. P. Ruffilli, *Introduzione*, in C. Dickens, *Tempi difficili*, cit., p. 13

sopraciglia alzate. Un uomo che dava la continua impressione di essere gonfiato come un pallone e pronto a partire.¹⁸⁴

L'efficacia di Dickens nel raffigurare il *grotesque* sembrava essere più istintiva della descrizione del suo opposto dicotomico: la Grazia. Nonostante figure innocenti e pure, come la piccola Nell de *La bottega dell'antiquario*, abbiano ricevuto spazio e cure nella stesura del romanzo, riconosciamo, nella loro descrizione, una timidezza e un tratto più incerto: non si trovano pagine di definizione minuziosa e impietosa di loro, come invece accade per la loro controparte etica. Sembra che l'autore si ritenga quasi inadatto a rendere la grazia e la virtù rispetto al compiaciuto scrivere del grottesco. Queste creature vengono intuite dal lettore da particolari – dita affusolate; figurine gracili di cui indoviniamo voci tremule anche se determinate nel pronunciare il Giusto; entità diafane e quasi oniriche – disseminati qua e là quasi come se non si avesse il coraggio di fissarle a lungo, come sentendosene indegni.

Se per i malvagi l'autore fu pienamente e melodrammaticamente un Espressionista, per la bontà fu un delicato Impressionista: il tratto non andava oltre una pennellata leggera, bisognoso di distaccarsi spesso dalla sua tela, per poi tornarvi con delicatezza; le creature emergevano ariose tra questi pieni e vuoti, con il ritmo di uno scritto interrotto e ripreso, come dipinte di luce. La piccola Nell è simbolo di un animo di una tale purezza che ci fa pensare appartenga a una dimensione a noi superiore: il suo viaggio è un'ardua e incessante resistenza a tutto ciò che è torbido, maligno, malformato; solamente alla fine del racconto, con il raggiungimento di un "non-luogo" – il cimitero – Nell depone le sue ansie, il *grotesque* si quietava e l'innocente creatura può finalmente rinunciare al suo compito, alle soglie del diventare adulta, accettando con calma gioia la morte.¹⁸⁵

Nonostante il suo camminare, dunque, Nell rimane una figura staticamente celestiale per tutte le pagine del libro; il suo destino era quello di lasciare quel mondo così violento prima che il suo spirito potesse corrompersi con le figure che lo abitavano. Quasi inverso è, invece, il percorso di un altro, nobile personaggio dickensiano: Nancy, di *Oliver Twist*. Figura contraddittoria ed eticamente ambigua, presentataci da Dickens come una prostituta immersa nei vizi della società, ella ruba, beve, compie atti criminali per Sikes. La sua moralità, tuttavia, da sempre celata sotto la maschera del peccato e delle costrizioni sociali, emerge appieno nell'incontro con l'innocenza di Oliver, facendo luce sul conflitto interiore

¹⁸⁴ C. Dickens, *Tempi difficili*, cit., p. 41.

¹⁸⁵ Cfr. G. Manganelli (2018). *Introduzione*, cit., p. 21-22.

della ragazza e mostrando un livello di complessità e profondità che nessun altro personaggio del romanzo raggiunge e che si fatica a ritrovare anche nelle opere successive di Dickens.

Le lacrime dei lettori davanti al suo sacrificio finale per salvare Oliver sono intense e diverse da quelle suscitate dal pacifico – per molti critici anche superfluo ed esageratamente sentimentale – addio della piccola Nell. Si tratta comunque di una scena dal valore morale pari (se non superiore) a quella della morte della bambina. La metamorfosi di Nancy – o, meglio, il suo disvelamento – descrive una parabola molto più dinamica e ripida della lineare e statica bontà di Nell: la sua morte celebra la conversione e la salvezza. Scrive Chesterton:

Nancy è piuttosto insignificante da viva, ma è un bellissimo cadavere. C'è qualcosa di infantile e immortale in noi che ci fa rimanere sconvolti di fronte alla semplicità della morte, e che ci fa rabbrivire leggendo di quei colpi ripetuti, o nel vedere Sikes maledire il vigliacco spione che seguirà le sue orme insanguinate.¹⁸⁶

Assistiamo a un ultimo atto scenico compiuto per amore, intrinsecamente salvifico, che mostra come la bontà, la purezza, il celestiale restino valori incorruttibili a prescindere dall'apparente stigma negativo di una vita dissoluta.

4.4.2 Il modo di esprimersi

La forza evocativa che nasce dal modo di esprimersi dei personaggi trascende il contenuto per elevare il valore del suono, del ritmo delle parole: melodrammatico certo, ma tanto più difficile in un romanzo che in un'opera per il teatro. Tutto questo è ottenuto da qualcosa di più elaborato e sottile del semplice dialogato e del modo di parlare: qui ci si muove nello spazio tra le parole stampate e il modo in cui suonano nella nostra mente quando il personaggio le pronuncia. Le caricature – soprattutto quelle che appaiono per poche pagine – spesso si ottengono dalla mescolanza di una o due peculiarità evidenti (gestuali o vocali) con un breve repertorio di frasi stereotipate ripetute all'infinito (per esempio, il “Sono una persona molto umile” di Uriah Heep). Queste voci, tuttavia, hanno origine prima ancora che vengano emesse dalla bocca del personaggio; tutto inizia nella prosa misurata del narratore, da qualcosa che va oltre i personaggi stessi.¹⁸⁷ Sostiene David Gervais, nel suo articolo

¹⁸⁶ G.K. Chesterton, *Una gioia antica e nuova*, cit., p. 60.

¹⁸⁷ Cfr. D. Gervais, *Dickens's Comic Speech: Inventing the Self*, cit.

Dickens's Comic Speech, da cui è tratta questa idea: “Avere una voce comica significa molto più che presentare al lettore un bouquet di parole ed espressioni scelte. Spesso ne bastano solo una o due per ottenere l'effetto desiderato”¹⁸⁸. Gli esempi sono innumerevoli; Gervais ne presenta uno in particolare, quello del discorso che la signora Crupp tiene al giovane, innamorato, Copperfield:

“Che cosa vi fa supporre che ci sia di mezzo una damigella, signora Crupp?”, chiesi.

“Signor Copperfull”, disse la signora Crupp con grande sentimento, “sono madre anch'io”.

Per qualche tempo la signora Crupp poté solo tener la mano sul suo petto di nanchino e farsi forza contro il ritorno del suo male sorseggiando la medicina che le avevo dato. Infine riprese: “Quando queste camere furono affittate per voi dalla vostra cara zia, signor Copperfull”, disse, “la mia osservazione fu di aver trovato qualcuno di cui aver cura. ‘Grazie al cielo’, dissi proprio così, ‘ho trovato qualcuno di cui aver cura!’ Voi non mangiate abbastanza, signore, e neppure bevete.”

“Ed è su questo che fondate la vostra supposizione, signora Crupp?” chiesi.

“Signore”, disse la signora Crupp in un tono che si avvicinava molto alla severità. “Ho fatto il bucato ad altri giovani signori, prima che a voi. Un giovane può avere un'eccessiva cura di se stesso o può averne troppo poca. Può spazzolarsi i capelli troppo spesso o troppo di rado. Può portare le scarpe troppo larghe per lui o troppo strette. Questo a seconda del naturale carattere di quel giovane. Ma se, in un senso o nell'altro, raggiunge gli estremi, signore, vuol dire che c'è di mezzo una damigella”.

La signora Crupp scosse la testa in modo così deciso che non mi rimase un pollice di vantaggio.

“Per parlare solo del signore che morì qui prima che veniste voi”, continuò la signora Crupp, “s'innamorò – della cameriera di un bar – e si fece immediatamente stringere i panciotti, sebbene si fosse gonfiato un bel po' a forza di bere”.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

“Signora Crupp”, dissi, “devo pregarvi di non far confronti fra la damigella del mio caso e la cameriera di un bar, o altro del genere, per favore”.

“Signor Copperfull”, rispose la signora Crupp, “sono madre anch’io e non faccio nulla di simile. [...]”¹⁸⁹

La signora Crupp è solo una comparsa nella vita di David e come tale esce di scena, “ostentando di essere molto occupata con la sua acquavite, che se n’era tutta andata” e ringraziando “con un maestoso inchino”¹⁹⁰; pure il suo linguaggio è standard, con poche espressioni tipiche ripetute. Ma anche senza il “sono una madre anch’io” e le allusioni a una “damigella”, il ritmo della sua voce prende vita davanti a noi e le parole non diventano che un’ombra del modo in cui risuonano. La personalità della signora Crupp viene fuori dalle espressioni, da un qualcosa che opera al di là del testo apparente.¹⁹¹

4.4.3 Gestualità silenziosa

Giocoliere generoso di parole, Dickens riconobbe la grande carica semantica dei silenzi e dei gesti. Il gesto è il linguaggio della natura, il primo linguaggio dell’uomo e la pantomima teatrale è il suo utilizzo sul piano artistico: nella comunicazione teatrale si fa leva sul senso mimetico di cui dispone ogni spettatore, come chiave di lettura che gli permette di “condividere, di sperimentare in se stesso le emozioni evocate in lui da quei segni”.¹⁹²

Sul piano della retorica, si può considerare il gesto come un tropo: un segno che sta per un altro segno e, come la metafora, richiede un trasferimento di significato. I. A. Richards sostiene che i gesti vanno interpretati come veicoli di una metafora il cui tenore è una forza emotiva e spirituale grandiosa quanto vaga e indefinibile, che il gesto cerca di presentificare senza nominarla in modo esplicito, limitandosi a muoversi nella sua direzione.¹⁹³ Un esempio eclatante lo si può trovare in *Grandi Speranze*, quando Pip si trova davanti ad un emissario di Magwitch che si esprime solo facendo gesti con la lima (lima che anni prima Pip aveva rubato e portato a Magwitch perché si liberasse dalle catene)¹⁹⁴:

Non si trattò di un’osservazione verbale, ma di un gesto di pantomima indirizzato personalmente a me e soltanto a me. Mescolò il suo punch al rum guardandomi

¹⁸⁹ C. Dickens, *David Copperfield*, cit., pp. 363-364.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Cfr. D. Gervais, *Dickens's Comic Speech: Inventing the Self*, cit.

¹⁹² Charles Aubert, citato in P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 110.

¹⁹³ Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 114.

¹⁹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 121.

fisso, lo assaggiò guardandomi fisso. E lo mescolava e lo sorseggiava: ma non lo mescolava col cucchiaino che gli era stato portato, lo mescolava con una *lima*!¹⁹⁵

Il silenzio è la frattura del codice linguistico; in esso il gesto solenne e grandioso del melodramma è il tentativo di pervenire a un tenore sublime e ineffabile¹⁹⁶, ma è anche indicatore della presenza di un substrato morale occulto, al di sotto della coscienza, intuito, ma ancora incomprensibile appieno. Brooks fa notare come:

Il melodramma ricorda il sogno in tutte le sue manifestazioni principali, [...] il testo costituito da segni e gesti silenziosi suggerisce bisogni, desideri, condizionamenti e imperativi nascosti al di sotto dei livelli della consapevolezza. [...] Dickens per esempio ritorna a una scena muta al culmine di *Great Expectations*, quando Magwitch si rivela a Pip. Il riconoscimento da parte di quest'ultimo è tanto più profondo e traumatico in quanto non controllato dalla coscienza, ma affidato a un silenzio che ci ricorda quella che nel romanzo funge da vera scena primaria [...].¹⁹⁷

La scena a cui si riferisce Brooks si trova nel XXXIX capitolo del romanzo:

Anche allora non mi potevo ricordare dei suoi lineamenti nei dettagli; ma lo riconobbi! Se il vento e la pioggia avessero spazzato via gli anni intercorsi e sparpagliato gli oggetti che ci stavano intorno e ci avessero fatti rotolare indietro fino al camposanto dove per la prima volta c'eravamo trovati, faccia a faccia, su piani così diversi, non avrei potuto riconoscere il mio forzato più distintamente di quanto non lo riconoscessi allora mentre stava seduto sulla sedia davanti al fuoco. Non c'era bisogno che cavasse una lima dalla tasca per mostrarmela; non c'era bisogno che si togliesse il fazzoletto dal collo per arrotolarselo intorno alla testa; non c'era alcun bisogno che si abbracciasse stretto con tutte e due le braccia, e tremando si girasse per la stanza voltandosi indietro per farsi riconoscere. Lo riconobbi, prima ancora di queste sue manifestazioni per aiutarmi a ricordarlo, sebbene un attimo prima non avessi la minima idea della sua identità.¹⁹⁸

¹⁹⁵ C. Dickens, *Grandi Speranze*, cit., p. 101.

¹⁹⁶ Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 114.

¹⁹⁷ *Ivi*, p.124.

¹⁹⁸ C. Dickens, *Grandi Speranze*, cit., p. 413.

La mancanza di parole intensifica ciò che sta accadendo in Pip: il riconoscimento di Magwitch è una vera Epifania, un “cataclisma morale”¹⁹⁹ che si fa strada a forza dalle regioni del represso verso una consapevolezza tanto più intensa in quanto contemporaneamente psicologica ed etico-morale.

In conclusione, si può quasi dire che questa sua capacità, questa “scintilla di vita” (usando le sue parole) che lo scrittore riusciva a donare ai suoi personaggi desse loro la capacità di uscire dalla sfera strettamente narrativa della storia che li conteneva per stagliarsi vividi e chiari evocati dagli stessi lettori; come disse G. H. Lewes, “l'immagine era così definita e insistente che, pur sapendo che era falsa, non potevamo fare a meno, per un attimo, di essere influenzati, per così dire, dalla sua allucinazione”.²⁰⁰ È più di un ventriloquismo, quello di Dickens: il pubblico, davanti a un Pickwick, a uno Scrooge o a un Mr. Bumble non è più un pubblico di lettori, ma di spettatori seduti a teatro a guardare gli attori recitare in scena.

E questo pubblico non può evitare di ridere, piangere e aspettare – anche se non – rigorosamente in quest’ordine.

¹⁹⁹ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 125.

²⁰⁰ G. H. Lewes, citato in D. Gervais, *Dickens's Comic Speech: Inventing the Self*, cit. [Traduzione mia].

Conclusioni

Come se Dickens e ciò che lo riguarda fossero condannati a un perpetuo pendolarismo tra eccessi ed estremi – con l'irrequietezza tipica di chi non è capace di sostare nella regione della tranquilla mediocrità – nella stesura della tesi abbiamo incontrato sostenitori appassionati del nostro, come Chesterton, e suoi detrattori convinti, come Thackeray. Dickens venne annoverato, per molti anni, nella schiera di autori di second'ordine che riempivano gli scaffali delle librerie inglesi dell'epoca: egli veniva considerato un mediocre caricaturista, l'ennesimo scrittore comico e sentimentale, capace di intrattenere le folle, ma incapace di spiccare tra gli artisti più raffinati. Chi faceva ridere non poteva essere preso in considerazione se non dalla massa della gente comune: l'umorismo era considerato bassa letteratura, la grande arte non faceva ridere. Nello stesso momento in cui parte degli intellettuali lo condannava per eccesso di comicità, un'altra parte lo criticava anche per l'eccesso opposto: la sua scrittura sembrava essere troppo sentimentale e il pathos che metteva nelle trame superfluo e ridicolo. Veniva accusato di esagerare con la poesia da una società carente – se non di autocritica – di compassione verso chi viveva poco più in là delle sue ricche abitazioni. Lo stesso mondo perbenista che tacciava di mediocrità Dickens finì inesorabilmente e, per ironia della sorte, ciò che rimase di esso furono proprio le caricature che Dickens immortalò nelle sue opere, rendendole uno specchio di quel mondo più di qualsiasi altro autore realista suo contemporaneo. Chesterton scrive, a tal proposito: “questo accade sempre [...] quando l'uomo visionario viene attaccato dal cane scaltro che sa come gira il mondo: l'uomo guarì dal morso, ed è il cane che morì”.²⁰¹ È per questo che Dickens risulta, ancora oggi, così moderno.

Abbiamo compreso, dunque, che non occorre decidere se l'autore fosse un caricaturista o un critico sociale: fu l'uno e l'altro. Abbiamo compreso come la sua fu una spontanea evoluzione dal bozzetto verso l'immaginazione melodrammatica più consapevole, che portò le vignette dettagliate dell'Inghilterra del suo tempo dalle pagine subito sgualcite di un giornale al piano metafisico ove si svolge l'eterno scontro tra il bene e il male, non temendo di schierarsi dalla parte del primo. Abbiamo imparato che il motore più potente della sua indignazione e della sua corposa produzione letteraria fu sempre l'amore e la nostalgia per l'infanzia: tanto perduta e irraggiungibile la sua, quanto indifesa e bisognosa di sostegno quella altrui.

²⁰¹ G. K. Chesterton, *Una gioia antica e nuova*, cit., p. 19.

I detrattori sottolinearono a più riprese la sua ignoranza culturale: forse la miopia verso la Storia determinata dalla sua incerta formazione scolastica rese più concentrato, instancabile e vivido lo sguardo sul presente. Può succedere che ripensando a epoche passate e distanti nel tempo si scivoli verso due errori opposti, ma entrambi pericolosi. Si rischia di celebrare qualità, spesso inesistenti, con la nostalgia tipica di chi non ama il tempo presente o, viceversa, si irridono e, nella peggiore delle ipotesi, si condannano situazioni e figure appartenenti al tempo passato. In entrambe le condizioni ci si erge a giudici formulando sentenze comunque ingiustificabili, neanche con la boria del "senno di poi". È alquanto raro, invece, che la diffusa presbiopia di cui sembra essere affetto il nostro senso critico nei confronti di ciò che ci è vicino e contemporaneo spinga qualcuno a un'analisi del presente. La critica mossa da Charles Dickens, quindi, fu sorprendentemente lucida ed efficace e il fatto di essere contemporanea le conferì un valore aggiunto, tanto da augurarsi che essa possa essere ispiratrice di altrettanta generosa empatia nelle figure del tempo presente: avere uno sguardo di quel tipo può aiutare a correggere errori sistemici commessi da coloro che si occupano della formazione del pensiero altrui, senza aspettare il giudizio inutile, magari sarcastico e comunque tristemente tardivo delle future generazioni.

Questo lavoro giunge al termine del mio percorso universitario di formazione personale e professionale orientato, necessariamente, a una standardizzazione che possa uniformare linguaggi, metodi e supporti didattici. Auspicio, però, che per me e i colleghi rimanga chiaro il confine tra il metodo e il substrato umano con cui abbiamo la fortuna di lavorare: mi auguro cioè che la standardizzazione degli strumenti non scavalchi il proprio confine e non tenda a schematizzare e a irrigidire la fantasia dei bambini, davanti alla quale spero di avere lo sguardo dickensiano dal basso verso l'alto. Se posso ricorrere a termini della genetica, penso che ogni bambino sia totipotente: potenzialmente può diventare qualsiasi cosa. Il percorso di crescita a volte sembra quasi sottrattivo più che additivo; ciò aumenta la responsabilità di chi ne guida anche solo una parte. Nelle ore di esperienza didattica ho avuto modo di vedere quanto i bambini sfuggano da standard e tipologie predefinite e credo che il primo talento che ci viene richiesto sia quello dell'osservazione e dell'intuizione, così come l'autore inglese sapeva osservare la varietà della natura umana, senza timore e con uno stupore creativo sempre nuovo.

Bibliografia

Opere primarie

- Dickens, C. (1838/2011). *Le avventure di Oliver Twist*. Milano: Mondadori.
- Dickens, C. (1839/2024). *Nicholas Nickleby*. Fidenza: Mattioli 1885.
- Dickens, C. (1841/2018). *La bottega dell'antiquario*. Milano: Rizzoli.
- Dickens, C. (1843/2018). *Canto di Natale*. Milano: Rizzoli.
- Dickens, C. (1850/2014). *David Copperfield*. Varese: Crescere.
- Dickens, C. (1854/2019). *Tempi difficili*. Milano: Rizzoli.
- Dickens, C. (1859/2018). *Le due città*. Milano: Rizzoli.
- Dickens, C. (1861/2017). *Grandi Speranze*. Milano: Mondadori.
- Dickens, C. (s.d). *The Speeches of Charles Dickens*, a cura di Shepherd R. H. Londra: Michael Joseph.
- Dickens, C. (1846, 4 Febbraio), *Field Lane Ragged School*. "The Daily News".
- Dickens, C. (1853, 1 Ottobre), *Frauds on the Fairies*. "Household Words".

Fonti bibliografiche

- Ackroyd, P. (1990). *Dickens*. New York: HarperCollins. (Trad. it., *Charles Dickens*. Vicenza: Neri Pozza, 2019).
- Albertazzi, S. (2017, Febbraio). *Streetwise Children. Bambini e metropoli da Dickens a Lethem*, "Ricerche Di Pedagogia E Didattica. Journal of Theories and Research in Education", n. 12,1, pp. 87-97.
- Allen, W. E. (1984). *The English novel: a short critical history*. Harmondsworth: Penguin.
- Auerbach, N. (1975). *Incarnations of the Orphan*. "ELH", vol. 42, n. 3, pp. 395-419.
- Becchi, E., Julia, D. (1996). *Storia dell'infanzia, vol.2. Dal Settecento a oggi*. Bari: Laterza.
- Bernardi, M. (2009). *Infanzia e metafore letterarie. Orfanezza e diversità nella circolarità dell'immaginario*. Bologna: Bononia University Press.

- Bertinetti, P. (2017). *Il romanzo inglese*. Bari: Laterza.
- Bertinetti, R. (2018). *Introduzione*. In C. Dickens, *Le due città*. Milano: Rizzoli, pp. 5-15.
- Bertini, M. B. (2023). *Melodramma, mélodrame, mélo*. In P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*. Milano: il Saggiatore, pp. 7-12.
- Brooks, P. (1976/2023). *L'immaginazione melodrammatica*. Milano: il Saggiatore.
- Butwin, J. (1977). *Hard Times: The News and the Novel*. "Nineteenth-Century Fiction", vol. 32, n. 2, pp. 166–187.
- Calabrese, S. (2013). *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*. Milano: Mondadori.
- Chesterton, G. K. (1911/2011). *Una gioia antica e nuova. Scritti su Charles Dickens e la letteratura*. Genova-Milano: Marietti.
- Chesterton, G. K. (1917/2003). *Una breve storia d'Inghilterra*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Coles, N. (1986). *The Politics of Hard Times: Dickens the Novelist versus Dickens the Reformer*. "Dickens Studies Annual", vol. 15, pp. 145-179.
- Collins, P. (1963). *Dickens and education*. Londra: Macmillan.
- Crescenzi, L., Voltini, C. (2024). *Introduzione*. In C. Dickens, *Nicholas Nickleby*. Fidenza: Mattioli 1885, pp. 9-17.
- Curi, U. (2019). *Il coraggio di pensare. Dalla critica del pensiero dialettico ad oggi*. Torino: Loescher.
- Dent, H. C. (1930). *The Life and Characters of Charles Dickens*. Londra: Odhams Press.
- Eoff, S. (1957, Luglio). *"Oliver Twist" and the Spanish Picaresque Novel*. "Studies in Philology", vol. 54, pp. 440-447.
- Fumagalli, A. (1992). *Charles Dickens e il suo tempo*. Bergamo: Bolis.
- Gervais, D. (1995). *Dickens's Comic Speech: Inventing the Self*, "The Yearbook of English Studies", vol. 25, pp. 128-140.
- Higbie, R. (1988). *"Hard Times" and Dickens' Concept of Imagination*. "Dickens Studies Annual", vol. 17, pp. 91-110.

- Hilton, B. (1988). *The age of atonement: the influence of evangelicalism on social and economic thought, 1795-1865*. Oxford: Clarendon Press.
- Hobsbawm, E. (1986). *Lavoro, cultura e mentalità nella società industriale*. Bari: Laterza.
- Hobsbawm, E. (1992). *Il trionfo della borghesia: 1848-1875*. Bari: Laterza.
- Manganelli, G. (2018). *Introduzione*. In C. Dickens, *La bottega dell'antiquario*. Milano: Rizzoli, pp. 5-28.
- Manning, J. (1959). *Dickens on education*. Toronto: University of Toronto Press.
- Marucci, F. (2021). *Dickens*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Monti, A. (2017). *Tradizione e rinnovamento in Great Expectations*. In C. Dickens, *Grandi Speranze*. Milano: Mondadori, pp. V-XXXIV.
- Morgan, K. O. (a cura di) (1993). *Storia dell'Inghilterra. Da Cesare ai giorni nostri*. Milano: Bompiani.
- Nardinelli, C. (1980, Dicembre). *Child labor and the Factory Acts*. "The Journal of Economic History", vol. 40, n. 4, pp. 739-755.
- Neill, D. (1969). *Il romanzo inglese*. Trieste: Edizioni LINT.
- Pointer, M. (1995). *Who's who in Dickens*. Londra: Grange Books.
- Rico, F. (2001). *Il romanzo picaresco e il punto di vista*. Milano: Mondadori.
- Ruffilli, P. (2019). *Introduzione*. In C. Dickens, *Tempi difficili*. Milano: Rizzoli, pp. 5-18.
- Santayana, G. (1922). *Soliloquies in England and Later soliloquies*. New York: C. Scribner's Sons.
- Schlicke, P. (2011). *The Oxford companion to Charles Dickens*. Londra: Oxford University Press.
- Simmel, G. (1996). *Le metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando Editore.
- Tomasi di Lampedusa, G. *Charles Dickens*. In C. Dickens, *Grandi Speranze*. Milano: Mondadori, pp. 633-656.
- Trevelyan, G. M. (1947/1981) *Storia della società inglese*. Torino: Einaudi.
- Trevelyan, G. M. (1960/1981). *Storia di Inghilterra*. Milano: Garzanti.

Villari, P. (1864). *L'istruzione elementare nell'Inghilterra e nella Scozia*. Torino: Enrico Dalmazzo Editore.

Voss, A. E. (1964, Ottobre). *A note on theme and structure in Hard Times*. "Theoria: A Journal of Social and Political Theory", n. 23, pp. 35-42.

West, E. G. (1980, Aprile). *Public Education: A Dickens of a Mess!* "Competition", vol. 1, n. 5.

Young, G. M. (1944) *Victorian England, portrait of an age*. Londra: Oxford University Press.

Sitografia

Tutti gli Url sono stati consultati nei mesi di Settembre e Ottobre 2025.

Benigni, R. (2012, 1 Ottobre). *La scuola confessionale nei sistemi anglosassoni. Tra incorporazione inglese e separatismo americano*. "Stato, Chiese e pluralismo confessionale", n. 28. <https://doi.org/10.13130/1971-8543/2393>.

Clifford, N. (2017, 16 Luglio). *The Yorkshire schools in court: 1816*. "Naomi Clifford". <https://www.naomiclifford.com/yorkshire-schools/>.

Gardini, N. (2012). *Il romanzo e l'industria, la lezione di Dickens*. "Treccani". [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-e-l-industria-la-lezione-di-dickens_\(Il-Libro-dell'Anno\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-e-l-industria-la-lezione-di-dickens_(Il-Libro-dell'Anno)/)