

DICKENS: LETTURA ADULTA

di

Sergio Baldi

Fino dal primo bozzetto pubblicato sul *Monthly Magazine* nel dicembre del 1832, a vent'anni, la carriera di scrittore di Charles Dickens fu un successo costante, sì che alla morte (9 giugno 1870) fu seppellito nell'Angolo dei Poeti di Westminster Abbey. Successo crescente di pubblico, ma molte incertezze da parte dei letterati, anche amici; e queste incertezze, o meglio censure, furono epitomizzate fin dal 1872 da George Lewis (il compagno di George Eliot): eccessivo ottimismo, sensazionalismo, sentimentalismo, mancanza di psicologia e di realismo, sciattezza di stile, incapacità a costruir un romanzo. Quindici anni dopo Sir Leslie Stephen (il padre di Virginia Woolf) dava la sferzata più aspra: « Se la fama letteraria si potesse misurare sicuramente col metro della popolarità fra la gente di mezza cultura, Dickens dovrebbe chiedere per sé il primo posto fra i romanzieri inglesi ». Un primo posto che il Saintsbury, all'inizio di questo secolo, gli accordava senza perciò scagionarlo: in quanto leggibile tutto e rileggibile, e per aver messo a buon uso i pregi e i difetti del carattere nazionale inglese, fra i quali il cattivo gusto. Sono i giudizi di una cultura che conosce via via Balzac, Flaubert, Turgenev, Zola e Dostoevskij, in cui scrivono la Eliot, Meredith e Hardy, che s'illude di avere scoperto le « leggi naturali » del romanzo, ma che non ha fatto altro che trovare in sé stessa le regole del « romanzo ben fatto » alle quali, naturalmente, Dickens non si adegua. Però dopo Kafka e Joyce, e anche dopo Marx e Freud, la nostra lettura di Dickens è necessa-

riamente diversa, forse meno preoccupata dei difetti (veri e presunti) e più pronta a coglierne i pregi. Ma di quale natura son questi pregi? Davvero chi gusta oggi Dickens dovrà relegarsi fra gli adolescenti e fra « la gente di mezza cultura »? Oppure si potrà anche leggere Dickens in modo che, nelle parole di George H. Ford, « il lettore maturo possa trarne soddisfazioni mature », cioè con una « lettura adulta »?

Per prima cosa non bisogna cercare in Dickens un romanzo totale e riassuntivo (come esempio *Vanity Fair* o *Moby Dick*, o anche *I promessi sposi*): in lui le pagine si susseguono con soluzioni soltanto apparenti, di fatto con ritorni di sentimento di cui l'ultima presenza non esclude affatto le precedenti, anzi le completa; semmai noteremo che lo sviluppo non s'interrompe (come per esempio in Wordsworth), e che gli ultimi romanzi, specialmente *Bleak House*, *Little Dorrit* e *Great Expectations*, hanno approfondito di più l'esperienza sentimentale che non, fra i primi, i *Pickwick Papers*, o l'*Oliver Twist*, o lo stesso *David Copperfield*.

E in questo romanzo di migliaia e migliaia di pagine non bisognerà pretendere che ognuna sia cesellata a dovere; anzi bisognerà sottomettersi al fatto che Dickens fu sempre angosciato dalla fretta, per necessità di cose e per esuberanza naturale. La sua pagina, scritta di getto e corretta immediatamente, magari più volte, mai però (salvo gli *Sketches*) a distanza di tempo, porta sempre il segno del momento: vi son quindi in ogni romanzo, coi ritorni e l'approfondimento del sentimento, anche repliche di pagine, di personaggi, di situazioni, ed anche (il che è peggio) pagine sciatte e svogliate, o soltanto velleitarie.

La lettura adulta dovrà tralasciare e perdonar queste pagine, ma dovrà invece accettare senza pregiudizio certe « qualità » anodine in sé stesse, che sono dei tempi del Dickens anche se non più dei nostri: verbosità, sentimentalismo, un comico facile e il gusto del melodrammatico. Poiché queste compaiono anche nelle pagine valide, il problema non consiste tanto nel constatarne la presenza, che è scontata, quanto piuttosto nel domandarsi quanto influiscano, positivamente o negativamente, sulla grandezza dell'autore. Negativamente sono il limite della grandezza di Dickens, poiché egli non ha

saputo portarle sempre al di là del loro momento storico (come invece sa fare Shakespeare, al quale tante volte inutilmente lo si raffronta); positivamente anche verbosità, sentimentalismo, comico e melodrammatico, ne sono le qualità distintive, poiché anch'esse, nella pagina felice, possono essere un valido mezzo espressivo.

La corsa della diligenza di Muggleton verso Dingley Dell nei *Pickwick Papers*, la nebbia in apertura di *Bleak House* sono certamente verbose (con il facile espediente dell'anafora); la prima ha anche tocchi sentimentali e la seconda sarcastici; ma vi è in quella una felice gioia di vivere, in questa una tristezza sconsolata nel cui grigiore le figure degli interni si fanno spettrali. Altrove come in *Martin Chuzzlewit* o in *Little Dorrit*, queste aperture in crescendo saranno solo pezzi di bravura, uno dei tanti manierismi dickensiani, ma qui non lo sono.

Le pagine sulla morte di Nell nell'*Old Curiosity Shop*, pur biograficamente sofferte, e nonostante che facessero lacrimare i lettori d'allora, non vanno oltre l'effusione sentimentale, che il gusto del tempo spiega senza giustificare; ma già il banchetto natalizio dei Cratchit nella *Christmas Carol*, pur di maniera nella sua esaltazione degli affetti familiari, e sentimentale nella presentazione della povertà, miseria e sventura (si ricordi la gruccia di Tim), ha qualcosa di più: sotto l'ottocentesca bontà degli attori e le loro finzioni-gentilezze reciproche, vive anche, oltre il tempo, la loro volontà d'illusione: il Dickens mentre costruisce sentimentalmente la scena realisticamente la smonta, mostrando lo sforzo dell'atto consolatorio, riportando l'oca e il budino alle loro proporzioni reali, la festa di Natale a una fame quotidiana per una volta saziata; la pagina è quindi un contrasto di segnali incalzante, in cui il sorriso frena la lacrima, e lascia in fondo pensosi; è già un modo di superar l'effusione. E in *Dombey and Son* dove Paul deve morire anche per l'economia del romanzo (i lettori invocarono la grazia), dove quindi il « sacrificio dell'innocente » ha anche un valore strutturale, l'idealizzazione ottocentesca dell'infanzia e il sentimentalismo della morte del fanciullo sono superati col connetter la prima ad un inconscio presentimento di morte (il simbolo sibil-

lino dell'« old fashioned ») e il secondo al simbolo del farsi e sfarsi delle onde e della vita con quelle (si rilegga il capitolo XVI: quasi vi si anticipa la tecnica moderna del dir di una cosa nei termini di un'altra).

Inoltre, non si chiedi a Dickens un'approfondita analisi psicologica dei personaggi. Nel nostro tempo la psicologia è moneta corrente, e lo scrittore è sull'avviso; non così nel secolo scorso, e poiché Dickens non sa supplire con l'intuizione, molte delle sue figure non sono che impossibili oggettivazioni di convenzioni ottocentesche, come i fratelli Cheeryble nel *Nicholas Nickleby* (i buoni di cuore), Nell nell'*Old Curiosity Shop* (la figlia ideale), Dora nel *David Copperfield* (la moglie ideale); altre hanno mutamenti improvvisi e ingiustificati, come Pickwick o Mr Micawber (altra convenzione ottocentesca: la redenzione del peccatore), e nemmeno nel mutamento di Scrooge della *Christmas Carol* c'è sviluppo psicologico, ma solo un incubo con un miracolo natalizio che rovescia la situazione e fa tutti felici; quanto diversi la notte dell'Innominato, e il suo comportamento di poi!

La fantasia di Dickens si svolge infatti in tutt'altra direzione: è essenzialmente estroversa e visiva, ed ha quindi sempre necessità di un modello, sia questo persona lungamente frequentata o appena intravista per strada; per di più, come i modelli intravisti anche i personaggi son fissi nel loro tratto distintivo, ed alla loro idiosincrasia riconducono sempre la loro presenza nel libro, sia quella l'essere stati capitani di mare come il capitano Cuttle in *Dombey and Son*, o infermiera come Miss Gamp in *Martin Chuzzlewit*, o avere una propria *shabby-genteel* filosofia della vita come Mr Micawber nel *David Copperfield*. Ma anche se il personaggio non ha mai dimensioni veramente psicologiche, Dickens sa raggiungere almeno l'illusione della profondità muovendo le luci sotto le quali lo dipinge: ora con una commistione di sentimentale e di realistico (analoga a quella già detta per il banchetto di Natale dei Cratchit), ora dando valore di simbolo ai tratti distintivi e stemperando il personaggio in quel tessuto simbolico: così ha fatto di Paul e le onde, della Piccola Dorrit e la prigioniera. È una tecnica accettabile anche da lettori adulti: Kafka e Joyce avevano letto Dickens.

* * *

Non si può dire però che Dickens consista tutto in un abile superamento tecnico dei difetti propri e del tempo, e in un'anticipazione di tecniche moderne. Vi è anche un « sentimento dickensiano », che ora nascosto, ora travestito, corre per le molte pagine del suo lungo romanzo, sviluppandovisi e dando senso alla bravura dello scrittore. Non è facile a scoprirsi; e la prima, grande, amorosa difesa di Dickens, quella di Chesterton, a mio parere mette fuori strada il lettore. Secondo il Chesterton infatti il vero Dickens è quello dei *Pickwick Papers*, che contengono in embrione tutti gli altri romanzi: « Prima ancora di scrivere un solo vero racconto, ebbe una specie di visione; era la visione del mondo di Dickens: un intrico di strade bianche, una mappa piena di città fantastiche, diligenze rombanti, rumorose città-mercato, tumultuose osterie, strane e tronfie figure ». È questo il « mondo dickensiano » che ancora oggi si perpetua sui boccali da birra ricordo, nelle cartoline natalizie, e anche in qualche manuale scolastico; la storia della critica osserva però che è più di Chesterton che di Dickens. Dickens, infatti, scrisse i *Pickwick Papers* fra i ventiquattro e i venticinque anni, in un momento felice in cui ormai s'illudeva di aver vinto la propria battaglia contro la sorte, e la dura parentesi dell'adolescenza pareva dimenticata. Su questa esperienza trionfa ora infatti l'esperienza infantile di Rochester, unita senza soluzione a quella felice e trionfale della giovinezza: il romanzo è quindi d'animo lieto, pieno di festosa vitalità, la caricatura è affettuosa (*Pickwick* vi si fa da caricatura uomo); qualche personaggio patetico, qualche scena tragica, sembrano, a prima vista, tracce di romanzo nero o bravure del narratore per variare il racconto. Ma così non è: sono segni di un passato che rimane e riaffiora. Se è vero, come vuole il Chesterton, che nei *Pickwick Papers* c'è tutto Dickens, anche è vero, come dimostra il Wilson, che c'è anche il Dickens amaro ossessivo degli ultimi grandi romanzi. Naturalmente, in embrione, ma è quello, a giudizio della critica odierna, il Dickens maggiore.

È facile oggi identificare il centro psicologico del mondo poetico del Dickens, e quindi del suo « sentimento », nel trauma che ebbe nel 1824, a dodici anni. Due anni prima il padre, John Dickens, sempre più indebitato,

era ritornato a Londra sperando di risollevarne la situazione; qui però il crollo era avvenuto ugualmente nonostante gli sforzi velleitari suoi e della moglie. Perciò il 9 febbraio Charles Dickens era stato mandato a lavorare in una fabbrica di lucido da scarpe, poi, dopo l'arresto del padre per debiti, nel marzo, abbandonato: la famiglia infatti si era trasferita nella prigione della Marshalsea; e Charles era rimasto solo per Londra, riunendosi a loro soltanto la domenica. Fortunatamente, alla fine di maggio John Dickens poté pagare i suoi debiti con la piccola eredità della madre, cosicché poco dopo, nel giugno, anche Charles lasciò la fabbrica e tornò a scuola. Poco più di quattro mesi, ma quattro mesi di umiliazione, d'abbandono senza speranza, i cui effetti si possono leggere, meglio che nel *David Copperfield*, in quei passi di rievocazione che Dickens scrisse per sé, e che il Forster almeno in parte ci ha preservato. Scrive Dickens venti anni dopo: « Non ci sono parole per dire l'angoscia segreta dell'animo mio all'esser caduto in simile compagnia, allorché confrontavo i miei compagni del momento a quelli della mia infanzia tanto più felice, e sentivo frantumarsi in petto ogni speranza di divenire un giorno persona istruita e nota. Il ricordo profondo del senso che avevo allora dell'essere abbandonato da tutti e senza speranza, della vergogna della mia posizione, dell'angoscia che il mio giovane cuore provava alla certezza che ogni giorno di più tutto ciò che avevo imparato e pensato e goduto si allontanava da me per non più tornare, non può essere scritto. Tanto la mia natura fu penetrata dal dolore e dall'umiliazione, che ancora oggi, famoso, vezzeggiato e felice, nei miei sogni spesso mi dimentico d'aver moglie e figli, e ritorno ad errar desolato in quel tempo della mia vita ». E dirà ancora, parlando di un caffè in St. Martin's Lane dove qualche volta andava a prendersi un caffè di granturco e una fetta di pane imburrito, il quale aveva alla porta una vetrata ovale con scritto su COFFEE-ROOM: « Ancor oggi, se mi trovo in un altro caffè ma che abbia la stessa scritta sul vetro della porta, e mi avviene di leggerla alla rovescia, MOOR-EEFFOC, come allora facevo, un brivido mi corre per tutto il sangue ». È questa l'esperienza che, molto addolcita, soggiace alla prima parte del *David Copperfield*, ed è questo l'incubo che rimarrà sempre: in questi frammenti incubo adulto,

ma allora, ovviamente, incubo infantile di orchi e di fate. È significativo che subito dopo i *Pickwick Papers* Dickens ne abbia scritto la controparte, l'*Oliver Twist*: qui non più l'Inghilterra dalle diligenze squillanti di sonagliere, dalle calde osterie, dalle avventure comiche, ma la Londra delle *slums*, delle strade buie, umida, tetra e cadente, la Londra dell'ebreo Fagin, ricettatore e usuraio, dal dito minaccioso (Dickens leggendo in pubblico queste pagine non dirà le parole ma farà il gesto); è la Londra di Bill Sykes assassino, che morrà impiccandosi senza volerlo, mentre il cane si sfracella giù sul selciato. In questa Londra non di memoria ma di incubo anche l'improbabile trama acquista una sua economia, se si pensa non tanto al melodramma o al romanzo nero (che pure le offrono la loro giustificazione letteraria) quanto invece a un incontro romanizzato di simboli onirici: le avventure di Oliver sono una per una i pericoli che Dickens è certo di aver scampato (« Non avevo nessuna assistenza dal lunedì al sabato, [...] non avevo né consigli né incoraggiamenti, né consolazione né aiuto; [...] so bene che oziavo per la strada avendo mangiato poco e male; so bene che [...] se non fosse stato per la grazia di Dio, sarei potuto diventare un vagabondo o un ladruncolo » - sempre dai frammenti del Forster); le mene del fratellastro Monks sono le mene della famiglia che aveva voluto la sua degradazione (*ibidem*: « [Mi mandarono in fabbrica tutti contenti] come se avessi avuto vent'anni, mi fossi distinto a scuola e stessi per partire per Cambridge ») alla quale si contrappone una famiglia ideale: Rose, Miss Maylie, Mr Brunlow, anche Nancy. Troppi miracoli romanzeschi nell'*Oliver Twist* ed altrove, si è detto: ma la stessa inattesa salvezza di Charles Dickens non fu forse un miracolo vero? In questo senso, nel senso del passaggio quasi diretto dall'inconscio alla pagina, l'*Oliver Twist* è ancor più biografico del *David Copperfield*: quest'ultimo è sì, in buona parte, autobiografia romanziata, ma è un racconto cosciente di raccontare, l'*Oliver Twist* è il racconto dell'incubo.

E l'incubo è ciò che rimane. Una lettura psicologica può vedere il *David Copperfield* come il romanzo del perdono: non c'è infatti nessun rancore nella descrizione di Mr Micawber (John Dickens), e anche se la memoria spietata disegna tutta l'inanità dei suoi tronfi atteggiamenti moralistici e benevoli, la

comprensione affettuosa addolcisce tutto in un sorriso; né c'è pagina più comprensiva e affettuosa di quella famosa che comincia « Povera Signora Micawber! » nonostante che nei frammenti del Forster avesse scritto di non poter dimenticar mai che al momento della liberazione dalla fabbrica sua madre « era tutta per rimandarcelo ». Nel *David Copperfield* anche la squalida Londra delle *slums* è bonaria: è la Londra del buon taverniere dove il piccolo Charles, che voleva festeggiare da solo chissà quale occasione con un bicchiere di birra forte, ebbe sì birra debole (perché non gli facesse male, naturalmente) ma anche un bacio dalla moglie dell'oste.

Però questo momento di serenità conquistata (diverso dalla spensieratezza giovanile dei *Pickwick Papers*) non cancella la Londra dell'incubo. In un certo senso, parziale, *Little Dorrit* è anche la controparte del *David Copperfield* e il proseguimento dell'*Oliver Twist*: Mr Dorrit, « il padre della Marshalsea », è anche lui, almeno in parte, John Dickens già Mr Micawber; Flora è anche lei Maria Beadnell, già Dora, ma non più ricordata come amore ideale, caricaturata invece nella sua realtà odierna di quarantenne avvizzita e civettuola; e la Londra di *Little Dorrit* è ancora la Londra dell'*Oliver Twist* anche se la rappresentazione (diciotto anni dopo) è ora tutt'altro che ingenua.

« Prendeva una forma nuova, ma era sempre la stessa ombra triste ». Così il famoso pensiero della Piccola Dorrit sulla Marshalsea, così l'incubo del Dickens che nei suoi romanzi si fa mito: un fanciullo abbandonato e spaurito che vaga per strade squallide e buie popolate di orchi e di fate, poi un finale improvviso di grazia luminosa e paradisiaca, di giustizia ristabilita. Quindi la città è quasi sempre Londra, ma può essere anche Bleak House o Parigi; l'orco è ora Fagin ora Bill Sykes, ora Quilp o Mr Dombey o Mr Dorrit, può convertirsi come Scrooge, o essere un orco benevolo come l'ex forzato Magwitch (sempre che questi non sia una forma adulta di Scrooge); il fanciullo è ora Oliver, ora David, ora Pip, e in parte anche Paul o la Piccola Dorrit.

In parte, perché qui la questione si fa più complessa. Quando Dickens a vent'anni conobbe Catherine Hogarth (poi sua moglie) conobbe anche la

sorella di lei Mary Hogarth che aveva allora 14 anni; una ragazza vivace, già carina, la quale mostrò subito grande ammirazione per il futuro cognato. Andavano tutti molto d'accordo; e dopo il matrimonio di Charles con Catherine, Mary andò ad abitare con loro. Pare che si facesse sempre più bella (ne abbiamo il ritratto e testimonianze di amici), ma a diciassett'anni Mary improvvisamente morì.

Non sappiamo quali fossero i veri sentimenti di Mary per Charles (forse a diciassett'anni non aveva nemmeno sentimenti chiaramente differenziati); e se in Dickens quest'amore per la cognata sia mai giunto a coscienza nessuno può dirlo: cosa c'era nelle pagine dell'autobiografia che il Forster distrusse? Si deve però constatare che mentre Dickens nascose a tutti meno che a Forster (anche alla moglie ed ai figli) l'esperienza del '24, non nascose invece a nessuno il culto del ricordo di Mary, dolce sentimento familiare la cui persistenza tutti attribuirono a merito della sua squisita sensibilità; se quindi egli fosse cosciente di questa sublimazione, non solo è impossibile a dirsi, ma forse è già anacronistico porsi il problema.

Quel che importa, invece, è che l'immagine sentimentale di Mary Hogarth si fa parte integrante del mito dickensiano. Compare immediatamente nella piccola Nell, anche se qui l'idealizzazione non supera in vita le angustie dello schema vittoriano, e in morte vien sopraffatto dall'empito biografico; poi si affianca al fanciullo Dickens comparando nel *David Copperfield* sia in Dora (biograficamente Maria Beadnell, la donna che Dickens avrebbe potuto amare) sia in Agnes (Catherine Hogarth, la donna che egli doveva amare); e prosegue per quella via negli altri romanzi. Ma già nel *Dombey and Son* la presenza di Mary è più profonda: non solo là Frances è il ricordo di Fanny Dickens rivissuto attraverso Mary; ma lo stesso Paul è in parte il figlio malato di Fanny in parte ancora Mary. Poi, in *Little Dorrit* ecco il ritratto ideale finalmente valido; ed è significativo per questo non tanto la conclusione matrimoniale con Arthur Clenham (Charles Dickens adulto), quanto invece che Dickens la identifichi con se stesso prestandole la propria fanciullezza d'incubo e lo scenario in cui si svolse. Ormai Mary Hogarth è parte integrante del mito.

E attorno al mito del fanciullo sperduto si polarizzano via via le esperienze che Dickens va facendo: per esempio il viaggio in America in *Martin Chuzzlewit*, o quello in Italia in *Little Dorrit*, il suo nuovo amore per la giovinetta Ellen Ternan in *Great Expectations*. Anche vi si polarizza la cosiddetta « battaglia sociale ».

Battaglia che scandalizzò o entusiasmò i suoi lettori vittoriani, suscita ancora polemica sulla sua reale efficacia e sul tono; soprattutto su questo: e c'è chi vuol fare di Dickens un marxista in anticipo, e chi invece sostiene che egli non propone che soluzioni paternalistiche o di una generica bontà reciproca. Certo è che sebbene Dickens avesse coscienza fin da principio di una sua funzione sociale di difensore nazionale degli oppressi (tanto che dedicò l'edizione complessiva dei suoi romanzi « To the English People »), anche è certo che non vide mai soluzioni da proporre ma soltanto mali da denunciare. Non critica l'istituzione delle case di lavoro e delle fabbriche, ma come vengono condotte; non vede l'oppressione di una classe sull'altra ma dell'individuo sull'individuo: David, un giovane « gentleman » caduto in disgrazia si salva, ma Mealy Potatoes e gli altri ragazzi, figli delle classi inferiori, rimangono in fabbrica.

In realtà la denuncia sociale del Dickens non è che una veste del mito basilare del fanciullo sperduto. Nonostante il materiale specifico raccolto dall'autore, l'orfanotrofio dell'*Oliver Twist* o la scuola del *Nicholas Nickleby*, non sono che « ombre » della fabbrica e della Marshalsea; l'antiumano, gelatinoso ed ineluttabile Ministero della Circonlocuzione di *Little Dorrit* è ancora l'orco (Fagin o Bill Sykes) dell'*Oliver Twist*; e il suo romanzo forse maggiore, certo il più profondo, *Great Expectations*, può essere letto sì come lezione sugli effetti degradanti esercitati sull'individuo da un'avida società classista, ma anche come studio del tema archetipo e biografico della cattiva madre e del fanciullo abbandonato. Proprio perché la sua denuncia sociale è veste del suo mito il Dickens non ha soluzioni da proporre.

La società che Charles Dickens critica nei suoi ultimi romanzi è infatti la società nella quale ha duramente lottato per inserirsi; nella quale, inseritovisi, si accorge di non avere raggiunto affatto la felicità. Negli ultimi

romanzi, infatti, non c'è più il solito finale miracoloso e felicitante che era segno di speranza, ma una grigia rassegnata consolazione che è segno di sconfitta. Sotto questa luce *Great Expectations* non è soltanto una critica della società vittoriana e dei suoi falsi valori, è anche una matura autocritica. E anche se nemmeno questa può svolgersi senza riportarsi al mito basilare nato dall'incubo infantile, senza che Dickens presti anche ad Estella (Ellen Ternan) un'altra variante della sua fanciullezza-incubo (la folle casa di Miss Haversham), è tuttavia in questa veste nuova del mito antico che avviene la fusione fra critica di sé e critica della società, l'assunzione, diremmo in termini moderni, della corresponsabilità. Il Dickens sentimentale, il Dickens ridanciano e natalizio, e anche il Dickens oppresso dal proprio incubo, è sì un Dickens immaturo, e le soddisfazioni del lettore (lacrima, sorriso o brivido) sono sì soddisfazioni immature. Ma un Dickens conscio di sé e del mondo in cui vive, insoddisfatto e corresponsabile, è un Dickens maturo, suscettibile di lettura adulta. Non sono stati soltanto bravura, tecnica e mestiere a fargli superare sulla pagina i segni propri e del tempo.

Per la biografia si vedano E. JOHNSON: *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph* (New York e Londra 1953); A. NISBET: *Dickens & Ellen Ternan* (Berkeley e Los Angeles 1952), e, naturalmente, J. FORSTER: *The Life of Charles Dickens* (Londra 1872-1874, ed. riv. 1874); per la storia della critica G. H. FORD: *Dickens and His Readers* (Princeton U. P., 1955). Per la lettura moderna di Dickens si vedano principalmente T. A. JACKSON: *Charles Dickens: The Progress of a Radical* (Londra 1937) e E. WILSON: « Dickens: The Two Scrooges », in ID.: *The Wound and the Bow* (Cambridge, Mass., 1941 - Trad. italiana: *La ferita e l'arco*, Garzanti, 1956). Sono stati citati inoltre: G. H. LEWES, « Dickens in relation to criticism », in *Fortnightly Review*, febbraio 1872; L. STEPHEN, « Dickens, Charles », in *Dictionary of National Biography*, XV (1888); G. K. CHESTERTON: *Appreciations and Criticism of the Works of Charles Dickens* (Londra e New York 1911).