

I nuovi amici di Oliver: prospettive criminologiche in Charles Dickens

The new friends of Oliver: criminological perspectives in Charles Dickens

Gianmaria Pace

Abstract

Oliver Twist allows to think about “narrative fiction” extending the analytical field of criminology; these narratives are precise social structures by defining the novel source of criminological reflection. This allows to reflect upon on analytic theories related to deviant, demonstrating the possibility to relate Dickens to criminology.

Key words: Narratology, Charles Dickens, Oliver Twist, Deviance

Riassunto

“Oliver Twist” consente di riflettere “criminologicamente” sulle “narrative di fiction” ampliando il campo analitico della criminologia; queste narrazioni rappresentano precise strutture sociali definendo il romanzo fonte della riflessione criminologica. Ciò consente di pensare a teorie relative all’analisi dei fenomenologie devianti, consentendo di relazionare Dickens al sapere criminologico.

Parole chiave: Narratologia, Charles Dickens, Oliver Twist, Devianza

Per corrispondenza: Gianmaria Pace: charles19@virgilio.it

GIANMARIA PACE, Master di II livello in Criminologia e Scienze Psicoforensi, Università degli Studi di Genova.

I nuovi amici di Oliver: prospettive criminologiche in Charles Dickens

“Il romanzo spinge al delitto ancor peggio dell’alcool”
L. F. Céline, *Morte a credito*

1. Oliver Twist, tra contesto storico e criminologie

Con questo contributo si vuole discutere di come la letteratura possa contribuire alla narrazione di fattispecie devianti e/o criminali e come il racconto di questi eventi possa costituire una fonte attraverso cui considerare lo studio dell’agire umano. Sarebbe possibile definire una “congiunzione” tra letteratura scientifica e letteratura romanzesca che evidenzia come, negli eventi narrati da questi due contesti, siano presenti rispettivi riscontri. Ciò porterebbe a pensare a Charles Dickens come ad un autore che, secondo tipologie narrative tipiche del romanzo ottocentesco, apporta contributi alla riflessione criminologica più “scientifica”; come affermano Verde, Gualco, Angelini, e Focardi (2008) questo elemento è infatti da considerare

[...] per evidenziare quanto le narrative “scientifiche” e le narrative di fiction siano costruite in un gioco di rimandi continuo. [...] In realtà, come abbiamo già da tempo affermato, la criminologia può arricchirsi attraverso il confronto fra scienze empiriche e scienze umane, nella ricerca della comune matrice narrativa di entrambe, e, soprattutto, della comune matrice angosciosa cui l’elaborazione scientifica e la matrice letteraria fanno riferimento” (p. 320). In un continuo gioco di reciproci rimandi tra letteratura e sapere criminologico di orientamento sociologico, emerge con chiarezza come questi due “discorsi” contribuiscano non solo a produrre un significato che in quanto tale è possibile analizzare e trasmettere. L’opera letteraria non è solamente letta con gli occhi del sociologo, ma ci si avvicina ad essa come se fosse un testo “scientifico” o un saggio sociologico “*la letteratura narrativa offre materiale inesauribile per l’analisi sociologica della pena*” (Ruggiero, 2005, p. 206).

Il romanzo *Oliver Twist* viene pubblicato nel “*Bentley’s Miscellany*” tra il febbraio 1837 e l’aprile del 1839 con il titolo “*The adventures of Oliver Twist*”. Il contesto sociale, politico ed economico in cui quest’opera vede la pubblicazione è quello della Gran Bretagna che vive da un lato la fioritura dell’Età Vittoriana e di un deciso sviluppo economico, dall’altro l’emergere di crisi politico-sociali che coinvolgeranno l’intera Europa dalla fine degli anni ’40 del XIX° secolo. Cresce l’urbanizzazione in seguito allo sviluppo di nuove tecnologie industriali, sorgono non solo nuove classi sociali ed economiche ma anche nuovi nuclei urbani. Sono gli anni in cui la classe politica inglese tenta di regolare i fenomeni sociali che nascono da questo nuovo contesto; sin dagli anni ’30 sono emanate legislazioni (il “*Reform Act*” o il “*Poor Law Amendment Act*”) che tuttavia non riescono a sanare le forti contraddizioni e disparità pre-

senti nel tessuto sociale, espresse ne “La situazione della classe operaia in Inghilterra” di F. Engels (1845) a cui seguirà nel 1848 il “Manifesto del Partito Comunista” di K. Marx e F. Engels. Dalla popolazione urbana più conservatrice è avvertita la paura della folla e degli strati più poveri della popolazione; questo sentimento giunge a produrre un binomio, ancora attuale, che lega alle condizioni di povertà l’accezione di “classe pericolosa” definendo come palese l’emergere di una questione sociale ormai non più sottovalutabile. Gli esiti saranno quelli dei moti rivoluzionari che appariranno sullo scenario europeo tra il 1820 ed il 1848 e dai quali emergerà, non a caso in questo momento, la nuova “classe pericolosa” oggetto di una produzione normativa che trova, nella sua funzione disciplinante, una precisa modalità di gestione anche della forza lavoro che si è andata a determinare. Come afferma Melossi (2002)

Comincia così a emergere quell’altro leitmotiv del pensiero conservatore dell’Ottocento che vede connesse criminalità e rivoluzione: la paura della folla. [...] In questo periodo la situazione di povertà degli strati più bassi della classe operaia è tale che tende a scomparire la distinzione tra quest’ultima e le cosiddette “classi pericolose” [...] in un modo che verrà così bene colto dalla letteratura prima ancora che dalle scienze sociali, la città dell’Ottocento si erge a mostruoso moloc che divora gli uomini [...] (pp. 48-49).

Tutte queste trasformazioni avvengono sotto gli occhi di Dickens che è profondo conoscitore della metropoli, dal momento che la esplora facendo tesoro di tutto ciò al quale assiste. Si potrebbe aggiungere che lo scrittore rivolga una particolare attenzione a tematiche di carattere sociale forse in relazione all’abbandono da lui stesso subito da fanciullo (in una fabbrica di lucido da scarpe nel 1824) per volontà della madre in un momento in cui il padre è rinchiuso nella prigione per debitori di Marshalsea. Dickens sembra essere qualcosa di più che un cronista o un romanziere; diventa *Oliver Twist* o *David Copperfield*. L’autore è i suoi personaggi con i quali non condivide solamente la fantasia dell’elaborazione delle avventure: infatti, questi personaggi nascono dall’incontro della carta e della penna e diventano così reali. In questo senso sembra emergere la possibilità di guardare a Dickens non solo come ad un romanziere o a un giornalista, ma quasi come ad un sociologo interessato a precise dinamiche sociali sia perché a lui contemporanee sia perché queste lo hanno coinvolto in prima persona. La narrazione di Dickens diventa uno “strato di significato”, un’argomentazione, un fatto sociale al quale si può guardare per comprendere l’agire umano. Si tratta sicuramente di quel contesto di “fiction” della produzione criminologica intesa come “*l’invenzione di storie relative a devianza e criminalità*” (Verde & Barbieri, 2010, p. 14) ma dalla quale “*la letteratura di fiction diventa la via del trattamento*” (Verde & Barbieri, 2010, p. 132). Da questo punto di vista, Barbieri (2015) sottolinea come

Il pensiero criminologico può formulare costrutti che sono intrinsecamente narrativi: infatti, l'azione di narrare rappresenta il modo fondamentale per conferire coerenza e sicurezza alle esperienze di vita e la stessa esistenza umana [...] acquista un significato all'interno di una forma di pensiero che organizza tutte le conoscenze sul soggetto e sul suo mondo, al punto da renderle comprensibili e, quindi, interpretabili nella misura in cui vi si attribuisce un senso" (pp. 26-27).

È possibile quindi comprendere, sviluppandole, le attribuzioni di senso del romanzo di Dickens nell'ottica della narrazione sociologica applicata alla criminologia poiché *"la realtà [...] rivela il suo intrinseco significato nella misura in cui la parola illustra l'esistenza del soggetto che la vive"* (Barbieri, 2015, p. 27) proprio come avviene nel corso della *fabula* di questo romanzo.

Considerando il contesto in cui si articola questa ricerca, è possibile asserire, essendo Dickens uno scrittore, come molte delle elaborazioni possano essere frutto della sua fantasia di romanziere. A questa obiezione è possibile rispondere che i personaggi del romanzo in questione sono sicuramente inventati, ma che le loro storie possono essere attribuite a degli Oliver Twist o a dei Dodger che realmente agivano nell'Est End londinese. Per fugare altri dubbi è possibile guardare ad un'altra opera letteraria: Jack London ne *"Il popolo dell'abisso"* (1902) tratta infatti la condizione socio-economica della zona londinese dell'East-End, la stessa che interessa le avventure di Oliver Twist (interessante notare la vicinanza cronologica con la fondazione della sociologia, fatta risalire da Melossi al 1893, anno della pubblicazione de la *"Divisione del lavoro sociale"*). Del testo di London è possibile apprezzare la metodologia usata (un approccio antropologico dal momento che utilizza come strumento d'indagine metodologie tipiche di questa disciplina, quali l'osservazione partecipante). Osservatore privilegiato, che forse anche per la sua stessa figura e storia *"marginale"* (l'*hobo* de *"La strada"* o il John Berleycorn de *"Memorie di un bevitore"*) può essere almeno in parte affiancata a quella di James Ellroy, London riporta una testimonianza carica di un ulteriore valore che *"calza a pennello"* nell'ambito della presente riflessione. Forse proprio per questa sua *"doppia identità"* di *"marginale"* e di cronista può essere anche accostato ad autori di quel filone sociologico che dal 1914, anno della sua fondazione, si collocheranno nel contesto analitico della Scuola di Chicago. Mario Maffi (citato in London, 2014), ricorda come lo scrittore

Comincia a raccogliere dati e a consultare documenti (relazioni mediche, registri di polizia, inchieste e dibattiti parlamentari, studi sociologici) [...]. Ma, soprattutto, decide di abolire ogni separazione fra sé e l'oggetto delle proprie indagini, di eliminare ogni forma diaframma tra "osservatore" e "osservati", tra "esterno" e "interno". [...] Nasce allora una sociologia ante litteram che conserva alcune tecniche d'indagine tipiche dell'epoca precedente (pp. 7-11).

Ecco nuovamente i rimandi che permettono di legare la letteratura di *"svago"* al sapere *"scientifico"* della sociologia e della criminologia. Si potrebbe osservare che dalla data della prima uscita di *"Oliver Twist"* alla pubblicazione de *"Il popolo dell'abisso"* ci sia un periodo di transizione di 65 anni nel quale il contesto di riferimento del primo romanzo sia mutato e non presenti, quindi, le stesse caratteri-

stiche urbane, sociali, economiche conosciute dal giovane Oliver. London, da questo punto di vista, asserisce con forte enfasi che la quotidianità non ha subito modifiche, che non si tratta di un momento difficile o di crisi, ma è la normalità delle cose (London, 2014). In questa normalità si replicano, quotidianamente, le condizioni di vita degli abitanti dell'Est End che *"non è, come alcuni sostengono, un quartiere di slum. È piuttosto, sarei tentato di dire, un unico, gigantesco slum"* (London, 2014, p. 184) dove *"le stesse abitazioni costruite dal comune, dove vivono i lavoratori più benestanti, sono casermoni sovraffollati e alienanti"* (London, 2014, p. 197). Scorrendo le pagine di questo resoconto, è possibile rendersi conto di come siano rimaste pressoché immutate le condizioni rispetto al momento in cui le descrive Dickens e di quanti e quali possano essere i riferimenti alle teorizzazioni criminologiche relative a diversi ambiti, come i fattori criminogeni o la carriera del deviante, o ancora in relazione alle vittime e autori di reato. L'autore, infatti,

oltre a riportarci in un mondo geograficamente e storicamente lontano, aiuta a cogliere l'epifania di alcuni paradigmi sociali e culturali che dicono tanto, tantissimo, non soltanto su chi siamo stati, ma anche su chi siamo nel nostro tempo (Ceretti, 2016, p. 374).

Una volta definito il momento storico in cui si inserisce questa narrazione, è necessario sottolineare i mutamenti intervenuti nel contesto nella gestione, verificatisi anche in Inghilterra, della devianza e della marginalità, ma appare importante indicare anche le sensibilità criminologiche dell'epoca, situate sia a livello *"scientifico"* sia a livello *"folk"*, che traspaiono dal romanzo in questione.

Per poter effettuare questo ragionamento, si vuole utilizzare come piano analitico di riferimento la proposta teorica di Verde e Barbieri (2010) secondo la quale l'ambito della criminologia *"scientifico"* può essere definita come il

tentativo, a partire dai suoi iniziatori nell'ottocento, di utilizzare non più le categorie filosofiche o giuridiche, ma le nuove impostazioni positivistiche per comprendere e anche per trattare il problema della delinquenza (Verde & Barbieri, 2010, p. 16),

mentre quello della criminologia *"folk"* è

costruita attraverso la naturale capacità esplicativa degli eventi psicologici altrui, attraverso la produzione di narrative ingenue relative al perché si delinque, e ai motivi immediati e reconditi che conducono alle violazioni normative (Verde & Barbieri, 2010, pp. 7-8).

Considerando il primo ambito, relativo alla criminologia *"scientifico"*, è possibile evidenziare come nel contesto storico contemporaneo a Dickens maturino importanti riflessioni e contributi inerenti l'aspetto *"storico"* dell'evolversi della disciplina. Guardando al contesto d'oltralpe, è possibile notare come già nel 1827 venga pubblicato un *"Rendiconto generale dell'amministrazione della giustizia criminale"* a cui seguiranno nel 1833 e nel 1835 i contributi di Guerry e di Quetelet in relazione a quella che verrà definita *"statistica morale"*. In Italia, invece, la scena è incentrata sulle teorizzazioni promosse da Lombroso relative all'atavismo dell'evoluzione umana e alla conseguente definizione dell'uomo delinquente attraverso una teorizzazione di carattere bio-antropologico. È utile ricordare come Lombroso, da

questo punto di vista, tragga spunto da discipline quali la fisiognomica, la frenologia e la psichiatria che nell'800 trovano una forte attenzione in campo analitico. La psichiatria del XIX° secolo, in particolare, è legata ad una sfera medica che in Inghilterra verrà definita come *"moral insanity"* e che costituirà una delle origini della criminologia moderna. In questa sede è possibile almeno accennare ai contributi di Pinel e Morel relativi alla degenerazione e alla monomania, concetto che entrerà in crisi a circa metà '800. Risalgono inoltre al primo decennio del XIX° secolo le ricerche e le pubblicazioni di Gall relative alla divisione in 27 distinte aree cerebrali che, se analizzate, possono contribuire alla comprensione della personalità del soggetto.

Altre figure che in questa sede possono essere citate, sono sicuramente quelle di Ferri e di Garofalo che hanno contribuito ad approfondire i precedenti approcci opponendosi, però, *"alla concessione della responsabilità morale ed introducendo concetti nuovi, quali quelli della responsabilità sociale e della difesa sociale"* (Bandini et al. 2003, p. 7). Occorre inoltre evidenziare come, nel momento in cui Dickens elabora la sua opera, sia ancora presente un'influenza delle teorizzazioni proposte da Bentham - e prima ancora da Beccaria - e di come i paradigmi proposti dalla scuola classica abbiano un deciso riverbero nel romanzo qui analizzato. Guardando alle scelte che i personaggi del romanzo compiono, appare infatti evidente il riferimento alla razionalità dell'essere umano e alla sua capacità di prendere liberamente delle decisioni (si pensi al furto nel quale Oliver viene coinvolto da Sykes e Toby Crackit, a come il "colpo" viene da questi preparato e alle scelte dei due nel deciderne modalità e obiettivi); alle quali, secondo gli autori di questa scuola di pensiero, è possibile attribuire anche altri stimoli poiché *"la più importante spiegazione del comportamento umano era quella edonista. In pratica si dava per scontato che gli individui agissero automaticamente in modo da massimizzare il piacere e minimizzare il dolore"* (Williams III & McShane, 2002, p. 27). Questo aspetto, tuttavia, non è il solo rimando del romanzo a questa scuola di pensiero in quanto sono presenti chiari riferimenti sia al principio della certezza delle sentenze sia alla funzione deterrente della pena.

Riflettendo sulla morte a cui vanno incontro Sykes e Fagin (il primo per impiccagione dopo la sentenza del tribunale, il secondo per auto-impiccagione durante il suo ultimo tentativo di fuga), sembra possibile allacciarsi ai temi della funzionalità della legge e della pena le quali, se da una parte devono funzionare da deterrente al comportamento criminale, dall'altra, secondo un principio di responsabilità morale, devono determinare nei soggetti la consapevolezza delle conseguenze di un preciso comportamento deviante. La deterrenza è, quindi, sia individuale, applicata cioè a chi commette il reato, sia sociale poiché, essendo rivolta all'intero corpo sociale, è indirizzata a scoraggiare potenziali comportamenti delittuosi. Quest'ultimo elemento si tinge di un aspetto che lo pone particolarmente in risalto se si pensa al fatto che, proprio il corpo sociale a cui è indirizzata la deterrenza generale, assiste, partecipandovi, alla morte dei due personaggi. Anche gli elementi che secondo i teorici della scuola dovevano sostenere la deterrenza, ossia la celebrità, la certezza e la severità, sono rintracciabili nel corpo del romanzo. Il caso di Fagin, da questo punto di vista, costituisce un chiaro esempio se si considera che, proprio dalla pena inflittagli, emergono le tre componenti della deter-

renza; è infatti presente la certezza della punizione (rappresentata dalla folla che partecipa ed assiste alla sua impiccagione a certificarne l'avvenuto compimento), la celerità (evidenziabile nel fatto che la condanna sarebbe eseguita appena due giorni dopo la sentenza), e la severità che emergerebbe dalla condanna a morte e dalla modalità della sua esecuzione.

A questo punto compaiono alcune questioni che permettono di leggere e di collegare ulteriormente autore, opera, e contesto storico alle ragioni espresse dalla scuola classica alla quale, in modo "mimetico", Dickens sembra riferirsi. I sostenitori della scuola classica erano, infatti, generalmente contrari al sistema della pena di morte se non altro perché *"c'era il rischio che nei casi di importanza capitale i giurati, per ragioni umanitarie, tendessero ad essere indulgenti e, di fatto, lasciassero trasparire il messaggio che era tollerabile trasgredire la legge"* (Williams III & McShane, 2002, p. 31). Da questo punto di vista, Dickens può apparire come una figura che si discosta, leggendo il romanzo in questione, dal pensiero di questi autori dal momento che inserisce la pena di morte nella trama del romanzo come elemento di gestione e di contenimento della criminalità. Egli sembra situarsi in un momento di riflessione teorica precedente alle elaborazioni degli autori ai quali ora si fa riferimento; emerge anche in questo caso la complessità del pensiero di Dickens il quale sembra essere un "punto di arrivo" di teorizzazioni relative sia ad un livello teorico-analitico, al quale l'ambito criminologico guarderà molto più tardi, sia di riflessioni a lui contemporanee o che hanno caratterizzato il passato. È questo il caso del ricorso alla pena di morte come elemento, di non secondo piano, nel romanzo; Dickens la utilizza non solo in quanto scrittore che sceglie una strategia narrativa, ma la accetta anche come intellettuale borghese slegandosi, quindi, dalla riflessione in merito. La pena di morte diventa, pertanto, non solo una strategia narrativa a cui fare ricorso per rendere più avvincente un racconto; ha un valore aggiunto poiché da un lato sembra indicare un sentimento comune che, espresso attraverso il romanziere, *"[...] costruisce il lieto fine a favore dei personaggi preferiti in base a un criterio di pubblicità [...]"* (Daiches, 1989, p. 594), mentre dall'altro sembra agire come strumento attraverso cui diventa possibile *"addomesticare il perturbante"* (Bonadei, 1996, p. 56). Per chiarire quest'ultimo aspetto, si ritiene di fondamentale importanza fare riferimento alle interpretazioni aristoteliche della catarsi che Verde e Battaglia (2013) sottolineano in un articolo dedicato all'analisi criminologica di Dylan Dog. Sulla base di questo contributo appare evidente come l'imitazione della realtà operata dalla tragedia, portando ad una sorta di purificazione dell'animo dello spettatore, generi l'addomesticazione proposta da Bonadei (1996) soprattutto nel momento in cui si sentono come propri gli avvenimenti che avvolgono i protagonisti della storia - si pensi all'empatia che le avventure di Oliver possono suscitare nel lettore - e si provi un sentimento di orrore al pensiero che quelle stesse avventure potrebbero benissimo avere al loro centro non il protagonista del racconto ma il lettore. Il pensiero di questi autori sembra quindi incontrarsi nel momento stesso in cui si evidenzia come l'opera letteraria *"possa permettere al suo lettore di esorcizzare la paura e proiettare allo stesso tempo i propri più reconditi e nascosti (e sovente inconsci) desideri"* (Verde & Battaglia, 2013, p. 105).

Chiedendosi quali possono essere queste paure, risulta possibile citare, nuovamente, l'ansia prodotta dalle mutate condizioni socio-politiche osservabili nel momento storico in cui Dickens produce le sue opere (si pensi anche alla già citata paura legata alle "classi pericolose"), ma sembra possibile citare anche il tema della morte, il quale risulta essere

una costante della cultura britannica post-Rivoluzione Industriale ed esprime una serie di valori e miti su cui si è sviluppato un dibattito altrettanto importante quanto la cultura che lo ha prodotto (Chialant e Pagetti, 1988, p. 80)

inoltre, come afferma De Stasio (citata in Chialant e Pagetti, 1988, p. 139-140)

c'è che i Vittoriani apprezzarono [...] come [accade] più tardi nel romanzo di Dickens, fu presumibilmente la capacità dello scrittore di dar voce ai loro dubbi, alle loro paure, e insieme di dar loro conforto.

Il pensiero di Dickens uomo/romanziero relativo alla pena di morte e al sistema carcerario risulta essere, inoltre, complesso e sottoposto a radicali cambiamenti; Dickens "romanziero", come si è evidenziato, fa ricorso alla pena di morte come strategia narrativa, mentre il Dickens "uomo", come riporta Ceretti (2016)

Il 13 novembre 1849 Dickens assistette, confuso tra il pubblico, all'impiccagione di Frederick Manning e di sua moglie, Maria, condannati a morte per aver ucciso, dopo averlo derubato, l'amante di lei. Il giorno successivo, Charles decise di scrivere una lettera al "Times" - seguita, qualche giorno dopo, da una seconda missiva - per esprimere tutto il suo appoggio a favore dell'abolizione delle pubbliche esecuzioni (p. 388).

Questo elemento permette nuovamente di collegare Dickens alla scuola classica dal momento che egli condivideva, con i suoi teorici, la tesi dell'inutilità della pena di morte sulla base di quei principi utilitaristici che hanno caratterizzato questa scuola. Ceretti (2016) ricorda, infatti, come il motivo per il quale Dickens si mosse contro la pena di morte fosse legato alla convinzione che questa misura creasse simpatia e solidarietà nei confronti dei condannati, per poi aggiungere che la sensibilità del romanziero verso l'istituzione carceraria mutò da considerazioni illuminate a posizioni più in linea con il pensiero vittoriano secondo cui "[...] il principale obiettivo della detenzione dovesse essere l'incapacitazione del colpevole e la sua punizione. Non la riabilitazione" (Ceretti, 2016, p. 389). Un altro elemento che caratterizza questa scuola di pensiero al quale Dickens sembra guardare è il legame con cui, nelle pagine del romanzo, sembra sostenere la connessione tra povertà e criminalità e l'attribuzione agli strati più poveri della popolazione (la "classe pericolosa") della mancanza di un senso morale che si possa applicare ed esprimere nella sfera del lavoro e in attività socialmente accettate. È a questa popolazione che saranno destinati i successivi interventi di disciplinamento, così da renderla abile ed adatta ad essere impiegata nel nuovo contesto economico che, proprio negli anni di Dickens, sta emergendo.

A metà del XIX° secolo l'attenzione delle istituzioni si sposta, infatti, dal crimine al criminale, si registra la nascita di un positivismo criminologico la cui tesi è quella della

"modificabilità del soggetto" per mezzo di metodologie di rieducazione e dell'individuazione di cause che portano alla commissione di atti devianti. Nella prima metà del XIX° secolo si assiste ad una radicale trasformazione dell'apparato di carcerazione e di istituzionalizzazione della sanzione penale. Il nuovo contesto politico-economico non necessita più delle vecchie rappresentazioni della giustizia e della gestione della devianza, queste non sono più idonee allo sviluppo anche economico che si sta verificando e che vede nella trasformazione del contesto urbano un momento di notevole importanza. I mutamenti che hanno esordito nel XVII° secolo, come le teorizzazioni riformistiche del diritto penale, aprono il campo ad un percorso che porterà alla produzione di sistemi di carcerazione fondati su di un progressivo addestramento dei corpi e su di una espansione dei principi di disciplinamento razionale ed economico. Per chiarire questi due concetti, è possibile indicare che, con la prima espressione, si vogliono indicare le finalità e le tecniche dei nuovi processi di correzione (Foucault, 2010) sulla base dei quali non si vuole indicare

[...] tanto il soggetto di diritto, che si trova preso negli interessi fondamentali del patto sociale, quanto il soggetto obbediente, l'individuo assoggettato a certe abitudini, regole, ordini, un'autorità che si esercita continuamente intorno a lui e su di lui e che anch'egli deve lasciar funzionare automaticamente in lui (p. 141).

Questi principi troveranno applicazione nelle "nuove" istituzioni - ossia fondate su una nuova "etica" - come quelle scolastiche, sanitarie e penali. Le finalità che si esprimono in queste istituzioni - la punizione, il contenimento, la trasmissione del sapere e l'educazione - lasceranno sul corpo del soggetto sottoposto ad esse non più dei segni fisici ma delle tracce "[...] sotto forma di abitudini, nel comportamento [...]" (Foucault, 2010, p. 143) che lo renderanno obbediente ed utilizzabile all'interno dei nuovi processi produttivi che necessitano di individui che non solo siano addestrati ad esercitare un ruolo, ma che siano anche affidabili e degni di fiducia. Con la seconda espressione, si vuole invece fare riferimento al nuovo sapere "economico" che si articola nel potere del castigo e che trova espressione, come Foucault (2010) sostiene, nella riforma penale in atto nel XVIII° secolo che definirà

[...] una strategia e delle tecniche di punizione in cui un'economica della continuità e della permanenza sostituirà quella dello sperpero e dell'eccesso (Foucault, 2010, p. 95).

Seguendo il pensiero utilitarista di Bentham, disciplinamento, razionalità ed economicità del trattamento saranno, quindi, gli elementi caratterizzanti l'ethos della trasformazione del processo punitivo al quale i riformatori

pensano di dare [...] uno strumento economico, efficace, generalizzabile attraverso tutto il corpo sociale, suscettibili di codificare tutti i comportamenti e, di conseguenza, di ridurre tutto il diffuso dominio delle illegalità (Foucault, 2010, p. 102);

ciò che avviene in questo momento è cioè la costruzione di un sapere punitivo e disciplinare che sia in grado raggiungere i massimi effetti del suo intervento attraverso i minori costi possibili per mezzo di un'azione razionale e regolata.

Sarà infatti il momento in cui il “*Panopticon divenne intorno agli anni 1830-40 il programma architettonico della maggior parte dei progetti di prigione*” (Foucault, 2010, p. 273) la cui data di completa formazione sarà il “*22 gennaio 1840, data dell’apertura ufficiale di Mettray [...] perché è la forma disciplinare allo stato più intenso, il modello in cui si concentrano tutte le tecnologie coercitive del comportamento. Ha qualcosa del chiostro, della prigione, del collegio, del reggimento*” (Foucault, 2010, p. 324) in un processo che pone le sue radici già nel XVII° secolo e che porterà all’abolizione in Inghilterra del supplizio nel 1820 e del marchio nel 1834. In questo contesto cambiano l’attenzione e la definizione delle tipologie delittuose ritenute particolarmente gravi; come ricorda Foucault (2010) è infatti verso i crimini economici che si concentra una particolare intolleranza

“L’illegalismo dei diritti che assicurava spesso la sopravvivenza dei più poveri, tende, col nuovo status della proprietà, a divenire un illegalismo di beni. Bisognerà dunque punirlo. E questo illegalismo, se è mal sopportato dalla borghesia nei riguardi della proprietà fondiaria, diviene intollerabile nei riguardi della proprietà commerciale e industriale (p. 93).

Melossi (2002) ritorna sull’aspetto della funzionalità degli apparati carcerari intesi come “formatori di disciplina” indicando come

Si vuole invece attirare l’attenzione su un’istituzione, o meglio, una “famiglia” di istituzioni sociali che vennero concepite, a cominciare dal XVI° secolo, come strumenti, dispositivi, modalità di costituzione di soggetti razionali secondo il processo sociale sopra illustrato [...] l’origine del carcere [...] sino al XVI° secolo il carcere [...] non era stato altro appunto che il luogo di restrizione della libertà inteso ad assicurare che l’“imputato” non si sottraesse al giudizio o alla pena già decisa. [...] Fu solo con l’avvento della modernità e di quella particolare accezione della modernità “europea” [...] che il carcere divenne luogo deputato all’esecuzione della pena “detentiva” (p. 21).

Questo è il contesto storico nel quale si collocano le avventure di Oliver Twist. È possibile osservare una coincidenza nei tempi della sua scrittura rispetto ai cambiamenti che avvengono nella realtà sociale, determinando la possibilità di avvicinarsi a quest’opera letteraria con uno sguardo più “scientifico” e di riflettere su importanti questioni che emergerebbero dal romanzo. Questo tipo di analisi del testo narrativo consentirebbe di aprire anche una riflessione sull’ambito della dimensione “catartica” della testo, proposta dall’autore nel momento in cui la rappresentazione della devianza e dell’agire criminale è sì considerata come “purificazione” della società (si ravvisa la presenza di un sentimento di vendetta nel romanzo), ma al contempo questa, guardando nel suo animo più profondo, si scopre co-artefice delle condizioni che determinerebbero gli eventi devianti. Come sostiene Francia (2010), infatti

Gli spunti per suscitare la curiosità del criminologo, oltre che nella dimensione quantitativa delle statistiche criminali [...], sono presenti nell’opera degli artisti ed originano dal nuovo modo di accostarsi alla realtà delle classi emarginate, del serbatoio d’umanità a disposizione dell’ingiustizia (p. 36).

Volendo riflettere ora sulle sensibilità criminologiche “folk” che emergerebbero dal romanzo preso in esame, si

può osservare come Ceretti (2016) definisca Dickens “[...] un ineguagliabile “criminologo popolare”” (p. 375) in relazione alla capacità del romanziere di sollecitare diverse riflessioni che hanno per oggetto non solo la devianza e la criminalità, ma anche la personalità degli autori di reato. Ceretti sviluppa inoltre una seconda considerazione con la quale sottolinea quanto il romanziere inglese fosse collegato ad un sentimento popolare relativo alla devianza

in linea con i canoni vittoriani perfettamente interiorizzati di Dickens, [dal momento che] per valutare l’onestà e la rettitudine occorre allora prendere in considerazione e incrociare tutti i fattori considerati all’epoca rilevanti, ossia quelli fisico-antropologici, morali e sociali (Ceretti, 2016, p. 377).

In questo lavoro l’autore propone un chiaro esempio, contenuto nel romanzo di Dickens, di come la narrativa del romanziere sia intinta di riferimenti e discorsi “folk” relativi alla criminalità e alla devianza. Ceretti (2016) individua nel commento di “[...] un notevole di quell’istituzione” (p. 376) – raggiunto durante una cena dalla richiesta di Oliver di ricevere una razione in più di farinata (Dickens, 2012)

[...] una mentalità che reputava i poveri incapaci di guadagnarsi la vita attraverso il lavoro e preferiva qualificarli quali soggetti affetti da desideri immorali, primo tra tutti quello di ambire a più di quanto a loro, per censo, spettava (Ceretti, 2016, p. 376).

Il commento espresso da questo notevole – “*quel ragazzo finirà sulla forca. Sono certo che quel ragazzo finirà sulla forca*” (Ceretti, 2016, p. 376) – sottende certamente la lettura che il ricercatore dà a questo enunciato, ma è anche possibile analizzarlo sotto una differente prospettiva poiché sembra possibile riconsiderarlo tanto attraverso la prospettiva della criminologia “folk” quanto di quella “scientifica”. In modo non consapevole Dickens sembra infatti proporre una riflessione teorica che, partendo da una percezione “popolare” delle aspettative e dei ruoli delle classi più povere, guarda ad ambiti “scientifici” della ricerca sociale a lui contemporanei, come le relazioni discusse precedentemente con la scuola classica, ma anche a lui successivi come le teorizzazioni relative all’etichettamento. Questo “strato di significato” sarebbe ravvisabile proprio nel passaggio citato da Ceretti (2016), poiché si assisterebbe alla violazione di una norma (la richiesta di una seconda razione di cibo) e alla conseguente sanzione che Oliver riceve; ciò sembra corrispondere alle prime due tappe che Becker (1966) evidenzia come momenti strutturanti la carriera deviante di un attore sociale che porterebbero, congiuntamente ad una terza tappa, all’ingresso nel gruppo deviante e al riconoscimento “pubblico” dell’attore come deviante, cioè alla costruzione di una nuova identità sociale dell’attore. Sembra pertanto possibile asserire che il commento considerato da Ceretti, alludendo anche al futuro di Oliver, sia interpretabile anche attraverso questa chiave di lettura dal momento che emergerebbero il determinismo ed una certezza ontologica relativa al futuro del ragazzo; come Sbraccia e Vianello (2010) infatti affermano

il soggetto etichettato come deviante appare astratto e indefinito, solo nella morsa delle istituzioni di controllo. Il meccanismo azione-reazione sociale rischia così di tradursi in una sorta di determinismo dell’interazione, offrendo un’immagine passiva dell’individuo al quale l’etichetta deviante viene applicata [...] (pp. 39-40).

Questo non sembra però essere l'unico momento in cui pare verificarsi una inconsapevole "invasione", da parte del romanziere inglese, in un ambito "scientifico" della criminologia a lui cronologicamente distante. Attraverso la struttura narrativa del romanzo, infatti, sembra di poter leggere alcuni rimandi relativi ad altri percorsi analitici quali quello proposto dell'interazionismo simbolico e dalla teoria delle associazioni differenziali, che sembrano costituirsi nel momento in cui si struttura l'interazione con specifici attori e secondo specifiche modalità. Quando Dickens (2012) colloca Oliver nel momento dell'addestramento/allenamento dei ragazzi che compongono la banda di Fagin alla pratica del furto con destrezza, egli sembra, infatti, indicare non solo la centralità dell'interazione sociale nella costruzione dell'identità dell'attore sociale, ma sembra anche suggerire quel percorso formativo che, alla luce di questa teoria, evolve in diverse tappe che comprendono l'insegnamento delle tecniche da adottare per finalizzare l'azione e l'orientamento dei valori entro cui "giustificare" ed oggettivare la condotta in funzione dell'accettazione o del rifiuto delle disposizioni legali.

La descrizione di queste diverse letture permette inoltre di ripercorrere il rapporto che lega il senso comune - inteso come "[quelle coscienze] che noi tutti possediamo e che sono presupposto imprescindibile del nostro vivere e del nostro agire nel mondo [...]" (Caselli, 2005, p. 13) - all'analisi scientifica strutturata, che si esprime, in questo caso, nella riflessione narratologica di un testo. Al fine di considerare meglio questa relazione, si vuole ricordare che gli etnometodologi, riflettendo sulle definizioni di senso comune relative alle devianze sociali, riconoscono come sia effettivamente un complesso processo pre-istituzionale a determinare inizialmente la figura del deviante.

Se, come sostengono Verde e Barbieri (2010), la volontà di ripensare la criminologia passa attraverso l'analisi dei legami che intercorrono tra il discorso "scientifico" di questo ambito e la produzione di narrazioni "folk" e di senso comune, appare evidente come la riflessione che si presenta in questa sede trovi una sua legittimità analitica nel momento in cui

il discorso criminologico, a ben vedere, si costruisce attraverso l'embriazione e il rapporto dei discorsi specifici di ogni livello, e il rimando di uno all'altro, quando non attraverso la pretesa di egemonia di un livello su un altro (Verde & Barbieri, 2010, p. 7).

Il senso comune sembra, quindi, cogliere alcuni elementi di una riflessione più approfondita in un momento che precede la riflessione scientifica, con una relazione che ricorda la riflessione di Melossi (2002) per il quale la letteratura, prima ancora delle scienze sociali, riesce a soffermarsi sulle trasformazioni sociali che si sviluppano per tutto l'800.

Dal romanzo emergono, poi, altri richiami ad una sensibilità "folk" della criminologia espressi sia nei tratti e nelle azioni dei personaggi, sia nella rappresentazione dicotomica del "bene" e del "male" per la quale

[...] le differenze fra norma e devianza, fra persona timorata della legge e delinquente, non sono mai concepite come sfumate, come disposte lungo un continuum, ma sono sempre accentuate, rappresentate attraverso versioni dicotomiche [...]" (Verde & Barbieri, 2010, p. 9).

Nello sviluppo del romanzo è infatti possibile individuare chiaramente questo elemento se si riflette non solo sul ruolo oppositivo di un personaggio rispetto ad un altro - Oliver e Dodger, Nancy e Rose, Lord Brownlow e Fagin - ma anche sulla loro dimensione "gruppale" che si esprime nella posizione che occupano all'interno della società inglese. Appare quindi con chiarezza, e con una certa dose di ingenuità da parte del romanziere, dove risiede il "male" - nella banda di Fagin, in Sikyes e quindi, per estensione, in quella "classe pericolosa" che occupa le ansie della borghesia inglese - e dove, invece, si trova il "bene" - nel signor Brownlow, in Rose - ossia in quella borghesia filantropica che opera una netta cesura tra "classi pericolose" e "classi laboriose" e per la quale l'emergente proletariato

[...] con difficoltà si distinguerà nell'immaginazione egemonica delle élites dominanti così come degli intellettuali che le rappresentano, dalla "feccia", dalla "canaglia" [...]" (Melossi, 2002, p. 49).

Spostando l'attenzione sui singoli personaggi, è inoltre possibile notare come nelle figure e nelle azioni di Sikes e Fagin siano sempre espresse sensibilità "folk" dell'epoca di Dickens; è questo il caso del "mostro", completamente diverso dalle persone "normali", capace di commettere gesti folli ed impensabili ed utilizzato dal discorso criminologico "folk" come categoria narrativa. Questo rapporto viene alla luce se si riflette sull'ultimo gesto criminale compiuto da Sikes (l'assassinio di Nancy), sulle modalità con cui questo avviene, [...] usò l'arma [la pistola] per colpire due volte, con tutta la forza di cui era capace, sul viso di lei [...] afferrò un pesante bastone e la colpì" (Dickens, 2012, p. 350), sui successivi commenti della popolazione - "Ed è stato un assassinio terribile" (Dickens, 2012, p. 354) - e sul suggerimento che Martino (2012) propone proprio su questo tema secondo cui

Con lui [Sikes], proviamo l'orrore del suo ultimo crimine - mentre invece, rispetto ai precedenti, Sikes è sempre presentato privo di tentennamenti, ed emblema stesso della decisione e della coraggiosa irruenza. Seguiamo gli stati di allucinazione e di follia da esso prodotti, nel protrarsi della sua fuga e della caccia che gli viene data a Londra e nella compagna circostante, fino alla tremenda punizione che si procaccia da se stesso (p. 15).

Si è visto come per questa tipologia discorsiva il criminale coincida con il pazzo e come questa sensibilità emerga dalle pagine del romanzo. Tuttavia sembra possibile soffermarsi anche su un secondo fattore, sempre "folk", con la quale si definirebbe come "animalesca" e quasi "demoniaca", la "natura" del criminale. Ecco allora che Fagin, il cui personaggio è ispirato al ladro inglese della metà del 1800 Ikey Solomon, così come è rappresentato da Dickens sembra richiamare alla biblica serpe tentatrice (quindi il male per antonomasia) quando descrive come "[...] [avviluppasse] così il ragazzo nelle sue spire" (Dickens, 2012, p. 148) e come, durante i suoi spostamenti notturni, "[...] strisciando al riparo di mura e portoni, quell'essere odioso sembrava un rettile schifoso [...]" (Dickens, 2012, p. 149). Da questo punto di vista è interessante notare come l'analisi letteraria che Cerutti (1996) propone, si soffermi sulle "strutture bibliche" che sarebbero riscontrabili, come tipiche e caratterizzanti strutture narrative, nel romanzo del XIX° secolo. Proprio su questo elemento di riflessione viene da sottolineare,

anche, come lo stesso Sikes, durante una visita fattagli da Fagin, si rivolge al suo cane con queste parole “[...] e tu a caccia, stupidissima bestia! Non riconosci il diavolo se ha un cap-potto addosso?” (Dickens, 2012, p. 149).

È però in una interessante analisi proposta da Martino (citato in Dickens, 2012, p. 15) che la natura animalesca del criminale emerge con ancora maggior chiarezza, in riferimento alla contiguità, simbolica, che questo autore mette in luce tra Sikes e il suo cane: “[...] Sikes metamorfizza spesso l'aspetto e il comportamento della bestia, come quando, inseguito da altri cani, vorrebbe avere il tempo di trovarsi in mezzo a loro, per sbranarli”. A questo punto se è vero, come sostenuto in precedenza, che senso comune e riflessione “scientifica” sono strettamente connessi così che “[...] la scienza prende come punto di avvio delle sue indagini fenomeni tratti da esperienze quotidiane. Il ricercatore scientifico non abbandona mai il mondo della vita quotidiana: descrive e sente oggetti di senso comune, sebbene li interpreti in modi particolari [...]” (Gallino, 2005, p. 283), è qui possibile tracciare un'ideale linea di congiunzione tra il “senso comune” espresso nel romanzo, evidenziato nel carattere ferino del criminale, e la riflessione lombrosiana relativa all'atavismo del delinquente nato, a causa del quale è reso simile a bestie feroci e collocato in una posizione evolutiva inferiore rispetto agli animali carnivori e ai topi. La lettura avanzata da Martino (2012) assume quindi una notevole rilevanza perché da una parte permette di pensare nuovamente a Dickens come ad un autore che sembra anticipare alcune teorie e dall'altra di riflettere sulla continuità e sui rimandi tra “senso comune” e riflessione “scientifica”, tra criminologia “folk” e “scientifica”.

La narrativa di Dickens, quindi, trae la sua forza e la sua capacità evocativa dall'abilità dello scrittore di rappresentare ciò che egli vede intorno. Grazie al fatto di essere un attento osservatore, nei suoi romanzi riporta e rappresenta non solamente le strade e le vie della capitale inglese - “*girvagando per le strade di Londra il giovane Dickens annotava nel suo taccuino lo stato delle cose nella sua città*” (Chialant & Pagetti, 1988, p. 53) - ma trasferisce in essi anche i sentimenti e i discorsi delle persone che animavano quei luoghi. Gli aspetti fisici e sociali della grande metropoli sono quindi utilizzati da Dickens come “*topoi*”, intesi nell'accezione di spazio e di soggetto, per mezzo dei quali è possibile rappresentare le caratteristiche sociali e fisiche del paesaggio urbano a lui contemporaneo. Essendo fortemente calato nel contesto sociale che rappresenta nei suoi romanzi, ne esprime inevitabilmente i punti di vista, come nel caso delle retoriche discorsive e culturali con le quali si sosteneva una connessione tra devianza e povertà. Nelle pagine di Oliver Twist, infatti, emerge come questa connessione sia spiegata seguendo tre possibile direttrici: la prima è definita nei termini di una presunta ereditarietà familiare dei fattori che portano alla povertà e alla commissione di atti devianti; è ciò che infatti emerge nel corso di un dialogo tra il signor Bumble (custode parrocchiale e tra i primi affidatari del giovane Oliver) e il signor Brownlow (benefattore del protagonista), i quali convengono sul fatto che “[...] Oliver [fosse] un orfanello, nato da genitori di bassa condizione e dubbia reputazione; che fin dalla nascita non aveva mostrato altre qualità che l'inganno, l'ingratitudine e la malvagità [...]” (Dickens, 2012, p. 140). In questa direzione si spinge anche la riflessione di Ceretti (2016), il quale parla della fenomenologia criminale che in Dickens appare correlata ad un vizio e ad

un difetto da ricercare nell'ambito della famiglia. La seconda retorica culturale alla quale Dickens ricorre per spiegare questa connessione è riscontabile nell'identificazione di precisi tratti fisici e antropometrici che sarebbero espressione sia della bassa moralità dell'individuo, sia dei suoi più brutali istinti i quali sono, naturalmente, correlati uno all'altro. Sembra possibile cogliere questo aspetto se consideriamo la descrizione di Fagin fornita dal romanziere in occasione del primo incontro tra l'ebreo e Oliver “[...] e curvo su di esse, con un forchettoni da cucina in mano, c'era un ebreo molto avanti con gli anni, il cui volto maligno e repulsivo era nascosto da una quantità di capelli rossi stoppacciosi” (Dickens, 2012, p. 78). Il rutilismo di Fagin ed il suo volto esprimono fisicamente la sua natura degenerata e la sua malvagità, ne costituiscono la prova che permette di distinguere in modo significativo i non delinquenti dai criminali e dai devianti, e quindi anche dai poveri, che sarebbero “[...] caratterizzati da particolari anomalie somatiche o costituzionali” (Bandini et al. 2003, p. 75). Su questo spunto è possibile citare un altro personaggio della letteratura ottocentesca, questa volta italiana. Rosso Malpelo racchiude in sé questi elementi; egli è infatti povero e considerato malvagio dai suoi compaesani. Così Verga lo descrive (1990) nella celebre novella

[...] Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fiore di birbone [...] e siccome era malpelo c'era anche a temere che ne sottraesse un paio di quei soldi [...]” (p. 173).

Questo riferimento ha un forte valore se inserito nella presente trattazione dal momento che, tramite esso, non si riscontra solamente una ulteriore relazione tra letteratura e discorsi culturali, “folk”, inerenti il legame tra povertà e devianza, ma è importante soprattutto per il fatto che l'autore della novella ricorre a strutture discorsive e culturali che, proponendo questa polarizzazione, rappresentano il punto di vista dei compaesani di Malpelo, facendone emergere i sentimenti, le percezioni e i riferimenti socio-culturali.

Dal romanzo spiccherebbe, infine, una terza struttura con la quale l'autore lega il fattore della povertà a quello della devianza e della criminalità, ravvisabile nel fatto che tutte le malefatte e tutte le azioni riprovevoli sono condotte unicamente dalle classi emarginate e svantaggiate. In questo modo, oltre a individuare con una modalità a dire poco semplicistica dove si situano il “bene” e il “male”, si esprime il messaggio secondo il quale la devianza e la criminalità sono fenomenologie caratteristiche solo di alcune classi sociali. Non a caso, infatti, tutta la cerchia amicale che si raccoglie intorno al signor Browlow, rappresentante le classi sociali più elevate, non solo non si macchia di episodi criminali, come al contrario potrebbe fare pensare il riferimento teorico ai delitti dei colletti bianchi, ma addirittura rappresenta la sola via di salvezza del giovane Oliver. È quindi alla luce di questa lettura che si può ricondurre la riflessione con la quale Ceretti (2016), riflettendo sul rapporto che intercorre tra la narrazione di Dickens e le modalità con cui in essa sono rappresentate povertà e devianza, asserisce che

lo sguardo culturale verso i mondi sociali era quindi incline a ritenere che le persone indigenti fossero il poco di buono che c'era

dentro la società, e che i delinquenti fossero la parte peggiore di quel poco di buono. Povertà e contesto urbano divennero, così, i principali fattori riconosciuti del crimine. L'idea, in stretto legame con l'approccio che molti criminologi definiranno "multifattoriale", era che numerose componenti ambientali concorrono a precipitare il crimine ma, tra tutte queste, la povertà era la più significativa (p. 379).

2. Perché ora?

In questa parte del contributo si fornirà una contestualizzazione, dal punto di vista letterario, dell'opera di Dickens al fine di comprendere ed analizzare perché Oliver Twist compaia proprio in quel momento storico e quale fu, inoltre, la ricezione dell'opera.

Diversi critici e studiosi che si sono dedicati all'analisi della produzione artistica di Dickens riconoscono come egli ottenne un vasto successo sin dalla pubblicazione delle sue prime opere, con la sola eccezione di "Great Expectations" che non riscosse omogeneo consenso tanto da far ipotizzare un "[...] indebolimento della vis comica di Dickens" (Chialant & Pagetti, 1988, p. 171). Martino (citato in Dickens, 2010, p. 8) ricorda il "genio precoce" di Dickens il quale, al momento della pubblicazione di Oliver Twist, stava ancora godendo del successo riscontrato da "Pickwick Papers"; così come Pagetti e Palusci (citati in P. Bertinetti, 2000, p. 88) evidenziano come Dickens fu "[...] popolarissimo durante la sua vita (poco prima di morire nel 1870 fu ricevuto in pompa magna dalla regina Vittoria) [...]" il cui successo "[...] quasi leggendario, giunse prestissimo". Ma, essendo Oliver Twist il romanzo posto al centro di questa trattazione, si vuole ricordare che l'affermazione e la ricezione del romanzo furono caratterizzati da un immenso successo morale e sociale (Meyer, 1992) nonché da una "[...] enorme popolarità" (Chialant e Pagetti, 1988, p. 13).

Per comprendere perché quest'opera veda la luce proprio in questo momento è necessario guardare alle ragioni che condussero Dickens ad interessarsi alle tematiche contenute nel romanzo, e la relativa risposta sembra si possa rintracciare percorrendo due temi: il primo, introdotto nella parte iniziale di questa trattazione, mette in evidenza le motivazioni "personali" legate alla biografia dell'autore, alle quali si possono anche accostare gli interessi artistico/letterari giovanili che spinsero la sua attenzione in una precisa direzione e che ebbero sulla sua produzione artistica una certa influenza. La seconda spiegazione deve essere individuata seguendo una prospettiva più ampia che tenga conto del contesto culturale in cui Dickens crea le sue opere. Cogliendo la lezione di Crispolti (2005), il quale indica come lo studio del contesto culturale in cui opera l'artista sia elemento fondamentale per un'analisi critica della sua produzione, si evidenzia l'importanza di una riflessione che sia orientata in questa direzione per poter cogliere quei "macro-fattori" culturali contemporanei al romanziere inglese che ne influenzarono la produzione e che determinarono, in quel preciso momento, la stesura del romanzo.

Per ciò che riguarda il primo aspetto, è possibile osservare come dalle narrazioni di Dickens emerga una decisa spinta ad una sorta di "autobiografismo" con il quale lo scrittore sembra voglia legare la sua infanzia difficile (passata attraverso il dissesto della famiglia, il suo abbandono, le dure

condizioni di lavoro in alcune industrie e la degradazione dei luoghi nei quali si trovò ad abitare), alle avventure e soprattutto ai personaggi che caratterizzano le sue opere. Ciò è particolarmente evidente nel caso di Oliver il quale, diversamente da altri personaggi che scaturiscono da contesti altrettanto intrisi di sofferenza, è destinatario, da parte dell'autore, di così tanto sentimentalismo e attenzioni caritatevoli da far pensare ad una sorta di "buonismo" dello scrittore nei suoi confronti volto a giustificare ogni sua azione e a considerare il ragazzo esclusivamente nell'accezione di vittima, quasi come a volerne mitizzare l'immagine in un "eidolon" di assoluta purezza e bontà. Seguendo la tesi dell'"autobiografismo" rintracciabile nelle opere di Dickens, si potrebbe dunque rinvenire nella figura di Oliver una sorta "alter ego" dell'autore, tramite il quale egli tenta di curare le proprie ferite proiettandole sul suo personaggio.

Gli elementi di contatto tra gli scritti del romanziere e la sua biografia emergono con decisione nel momento stesso in cui questi due ambiti vengono messi semplicemente a confronto, ma compaiono soprattutto se si riflette sulla funzione ricostruttiva che, attraverso la sua narrazione, compie chi è stato protagonista di un avvenimento. Questa ricostruzione, che avviene per mezzo della scrittura, avrebbe come finalità quella di aiutare l'autore del testo a evadere dal dispiacere e ad esorcizzare le drammatiche situazioni che hanno caratterizzato parte del suo vissuto. La scrittura sembra, infatti, avere per Dickens una funzione "catartica" con la quale tenta di superare, come Gwen Watkins (citata in Chialant & Pagetti, 1988, p. 28) sostiene, le esperienze traumatiche che l'autore conobbe durante la sua infanzia. In questa direzione sembra portare anche il commento di Martino (citato in Dickens, 2012)

il senso di ingiustizia provato allora è troppo grande perché possa trovare espressione diretta, anche a distanza di molti anni – Dickens proverà a scrivere una autobiografia ma proverà impossibile proseguire oltre l'adolescenza. Tanto più si fa urgente invece la trasposizione indiretta, letteraria, di quella esperienza di abbandono (p. 9).

Istituire questo rapporto tra l'autore e la sua narrazione permette di pensare al racconto come al momento in cui si effettuerebbe una ricerca del senso delle esperienze conferendo, quindi, un significato concreto a ciò che si è vissuto. Verde e Barbieri (2010) osservano come il ricorso a questo "metodo narrativo" consideri

sostanziale nella vita mentale soggetto l'interpretazione della realtà, descritta attraverso le narrazioni intra – ed inter – personali delle sue esperienze. Questo permette di conoscere in modo più puntuale non solo il naturale bisogno di raccontarsi e di raccontare ciò che accade [...] ma anche quel processo di scrittura e ri-scrittura della propria biografia, o delle parti più significative di essa che motiva anche il cambiamento dei vissuti e degli atteggiamenti nei confronti del mondo" (pp. 31-32)

per il quale il momento di coincidenza tra "mondo interno" e "mondo esterno" del narratore è espresso dall'articolazione del rapporto tra realtà, narrazione e vita mentale

[...] si articolano nei seguenti termini: il confronto con la realtà dà origine a narrazioni che possono diventare implicite [...] o

esplicite [...] le storie con le quali si interpretano e si riportano le esperienze della realtà producono il significato attribuito a quest'ultima; gli effetti sulla vita sono determinati dal significato dato agli eventi e alle relazioni all'interno di tali racconti; le produzioni narrative risentono di quelle precedenti e dei temi predominanti nella vita di ogni persona, poiché tendono ad inserirsi coerentemente all'interno di una biografia; le storie individuali possono essere influenzate da quelle collettive (p. 32).

Si consideri inoltre che ad influenzare la produzione artistica di Dickens furono anche gli interessi letterari dai quali, da giovane lettore, fu attratto e di cui è possibile trovare traccia nello stile dei suoi romanzi; Colby (1996), su questo specifico aspetto, sottolinea che le letture giovanili di Dickens, caratterizzate da storie di crimine, romanzi gotici e racconti picareschi, instillarono nello scrittore un'attenzione romantica alle cose familiari. È quindi possibile osservare come anche questi elementi ne influenzarono la produzione artistica e lo stile narrativo. Le scelte lavorative, come l'impiego da giornalista, ne maturarono ulteriormente le capacità creative ed espressive, e gli permisero, come rilevato da Daiches (1989), di esprimere un forte interesse e di leggere quasi sociologicamente gli avvenimenti e i cambiamenti che si stavano manifestando intorno a lui. Questi elementi, se considerati insieme ed in rapporto tra di loro, sembrano quasi suggerire che *Oliver Twist* faccia la sua comparsa in questo preciso momento perché per l'autore era diventato indispensabile raccontarsi; il fatto di assistere ai cambiamenti e soprattutto alla miseria prodotti dalla rivoluzione industriale, sembra essere il fattore che scatena la necessità, nello scrittore, di liberarsi delle paure e di quel senso di ingiustizia dai quali è attanagliato e di cui parla Martino (citato in Dickens, 2012), determinato anche dall'esperienza dell'abbandono, del quale, come evidenziato precedentemente, non riesce a liberarsi attraverso la stesura di una sua "semplice" biografia. Sembra, quindi, di poter asserire che se

[...] l'autore rappresenta, tramite i suoi personaggi, spaccati di vita propria, del suo mondo interiore, delle sue fantasie e dei suoi sogni incubi, e raffigura nella creazione letteraria desideri segreti (Verde & Barbieri, 2010, p. 53),

ecco che

la fiction si qualifica allora proprio come tentativo, fra l'immaginario e il simbolico, di mettere a frutto la propria esperienza [...] (Verde & Barbieri, 2010, p. 133).

Con Dickens sembra quindi possibile parlare di un'attività narrativa che diventa per l'autore *pharmakos* "[...] in una sorta di anelito auto-terapeutico" (Verde & Barbieri, 2010, p. 48). Pare importante sottolineare come, facendo propria questa prospettiva, Bonadei (1996) osservi che l'incalzante industrializzazione a cui Dickens assiste assume i tratti di un processo che scompagina e trasforma radicalmente la percezione delle persone sia sugli oggetti circostanti, sia su loro stessi; la "crisi" di cui parla la studiosa, dettata proprio dalla consapevolezza delle trasformazioni in atto e tematizzata negli scritti del romanziere, sembra coinvolgere e sconvolgere tanto una visione "sociale", "collettiva" ed "esistenziale" dell'essere umano quanto una dimensione più intima legata all'infanzia dello scrittore.

Sono però anche altre le motivazioni per le quali Oliver Twist sembra venire elaborato dall'autore proprio in questo momento, individuabili guardando ad una dimensione globale legata alle modalità di produzione artistica di quel momento storico-culturale. Da questo punto di vista è indispensabile sottolineare la relazione dell'artista sia con l'ambiente che lo circonda sia con altri soggetti che, per il ruolo che coprono, sono collegati alla produzione di un'opera. In questo caso appare fondamentale la lezione con la quale Becker (2004) evidenzia che le relazioni presenti tra le persone, le organizzazioni che influenzano la produzione artistica e i discorsi che legittimano un'attività come forma d'arte, sono rintracciabili nelle opere stesse, le quali "sono piuttosto il prodotto collettivo dell'attività di tutti coloro che cooperano attraverso le convenzioni caratteristiche di un mondo dell'arte per far nascere opere di quel tipo" (Becker, 2004, p. 51). Ecco perché diventa fondamentale capire il contesto di produzione di *Oliver Twist*: in questo modo è infatti possibile comprendere le ragioni di un'elaborazione che poteva avvenire solo in quel momento, in quanto è in quel momento che si sono strutturate le condizioni ottimali alla sua produzione e per la quale

[...] la forma assunta da un'opera d'arte in un dato momento [è] il risultato delle scelte, piccole e grandi, compiute da artisti e altre persone fino a quel momento (Becker, 2004, pp. 213-214).

Se le scelte e le convenzioni dei *mondi dell'arte* analizzati da Becker (le persone, le istituzioni, i luoghi, i linguaggi e le attività che portano l'opera ad esistere) determinano la possibilità che l'opera emerga in un preciso momento, ecco allora che compare con chiarezza l'importanza di considerare il "contesto" culturale in cui la produzione artistica avviene come uno dei "mondi" analizzati dal sociologo.

Bonadei (1996) sottolinea come il contesto della produzione letteraria vittoriana che circonda Dickens sia legato al romanticismo dal quale, però, l'autore sembra allontanarsi progressivamente forse in virtù di quella "contaminazione", che altri autori come Cerutti (1996) hanno messo in luce, corrispondente all'influenza che la letteratura operaia – pur essendo genere minoritario – riuscì ad esercitare nei confronti di diversi scrittori borghesi. Emerge quindi il carattere sociale del romanzo realista borghese, che pone al centro della sua trattazione l'uomo ed il suo rapporto con la società, rimanendo, in questo modo, la forma narrativa più importante di tutto il XIX° secolo. Caratterizzato anche da un forte sentimentalismo, la sua narrazione ruota intorno a contrapposizioni dicotomiche (per esempio città-campagna o, come nel caso di Dickens "bene e male") specchio delle paure e della ricerca del "bel passato" da contrapporre alle ansie prodotte dai mutamenti economici; con la sua narrazione si porta, inoltre, l'attenzione su tematiche sociali che sono emerse e che, per la loro importanza, non sono ormai più sottovalutabili. Con queste nuove strutture narrative viene messo in luce quello che Raymond Williams (citato in Pagetti e Palusci, 2000, p. 70) definisce "[...] trasformazioni radicali della "struttura di sentimento", cioè delle modalità di percezione e di rappresentazione della realtà, di cui si fanno testimonianza le opere letterarie del periodo". Autore e pubblico si trovano a condividere gli stessi valori etici e religiosi che formano la morale contemporanea; questi non sono mai

infranti dallo scrittore, nemmeno quando si esprime contro le ingiustizie sociali.

Di questo momento storico-culturale, Marcucci (1996) mette in evidenza le trasformazioni intervenute nei processi di produzione e di diffusione della cultura, concentrandosi in modo particolare sul libro. L'autore sottolinea come sia proprio in quegli anni che da un lato si registra una forte dilatazione di un pubblico al quale offrire la cultura come prodotto economico, conseguenza del progressivo aumento dell'alfabetizzazione, dall'altro si assiste ad un aumento del materiale stampato - che definisce le modalità con cui si strutturerà l'industria dell'editoria e il mercato dei libri - e la creazione di una funzione di responsabilità sociale dello scrittore al quale

[...] in seguito alla esplosione demografica e all'impegnata di acculturazione in fasce prima semianalfabete, si vede assegnato, o trova almeno disponibile, un destinatario allargato pressoché vergine, alla cui formazione gli viene chiesto di collaborare (Marcucci, 1996, p. 546).

Per mezzo della sua struttura realistica, il romanzo si definisce come lo strumento più idoneo finalizzato non solo all'intrattenimento della borghesia ma, soprattutto, alla sua educazione; il romanzo è quindi un fondamentale mezzo con cui educare la nuova classe dirigente del paese che sta guidando le fila di una radicale trasformazione economica, sociale e politica. Per questo motivo il romanziere è considerato in una nuova valenza; quella dell'educatore e del pedagogista, non a caso è "con Dickens [che] si ha un mezzo nuovo e importante per intrattenere la borghesia" (Daiches, 1989, p. 585).

Emerge quindi il discorso della governamentalità delle masse che si basa su nuovi mezzi ed istituzioni, presentati nella prima parte di questa trattazione, quali l'istruzione e la scuola. In quest'ottica è possibile leggere il pensiero del principe Alberto secondo il quale "[...] l'obbedienza dovuta ai governanti si accompagna alla necessità che essi si prendano cura dei ceti meno abbienti" (Pagetti & Palusci, 2000, p. 74). In questo momento si considera quindi come la gestione da parte del potere, della produzione artistica e più in generale della cultura, sia finalizzata alla creazione di strategie di controllo e di consenso volte al raggiungimento di una "pace sociale" all'interno della quale possa svilupparsi e legittimarsi la nuova etica politico-economica. Dickens, con la sua trattazione fondata su un diffuso sentimentalismo, una forte compassione umana, ma soprattutto su un "[...] principio della virtuosa sopravvivenza attraverso ogni circostanza avversa" (Colby, 1996, p. 614) assolve a questa funzione in un momento in cui, come sostiene Daiches, (1989)

il romanzo era inoltre il mezzo ideale per presentare nel costante sfondo di una determinata società, dei nuovi principi morali e delle convenzioni, un quadro di vita vissuta da gente chiaramente simile a quello che i lettori potevano incontrare; ed era proprio questo il genere di rappresentazione della vita che il lettore borghese chiedeva al romanziere (p. 584).

Evidenziando il fatto che "i modelli economici caratteristici di una società definiscono gli oggetti con i quali gli artisti possono lavorare e i soggetti con cui possono collaborare" (Becker, 2004, p. 109), è possibile pensare a "Oliver Twist" come ad un romanzo che compare proprio in questo momento non solo

perché si struttura come necessario ad un nuovo processo formativo, nel quale gli interessi, i principi e i valori della borghesia fossero fondativi della nuova società in via di formazione, ma anche perché si tratta di un romanzo prodotto da quegli oggetti e soggetti di cui parla Becker (nel caso del romanzo riscontrabili nei temi della narrazione, nel pubblico a cui si rivolge e nell'editoria che ne garantisce la circolazione) senza i quali il romanzo non sarebbe potuto esistere. In altre parole il processo politico-economico in corso contemporaneo a Dickens produce le condizioni e le contraddizioni che costituiscono lo sfondo della narrazione trattate dal romanzo, il pubblico a cui indirizzare l'opera e l'editoria con cui diffondere l'opera. Le strutture artistiche e narrative alle quali Dickens ricorre nel romanzo, fanno quindi del libro dello scrittore inglese un formidabile mezzo educativo. Considerato in questa prospettiva anche lo "[...] smascheramento delle apparenze, che all'inizio riguarda soprattutto le istituzioni [...]" (Pagetti e Palusci, 2000, p. 89), contenuta nelle opere del romanziere e del quale parlano i due studiosi, appare non solo come la volontà di rivelare le ipocrisie delle società, quanto come uno strumento attraverso cui propagandare la necessità che queste istituzioni siano sostituite da altre più funzionali, governate da una nuova ed efficiente etica: quella borghese che scalza il potere aristocratico. Come rileva Runcini (1968) è in questo momento che

[...] la borghesia tende per un verso a organizzare i suoi quadri, a renderli autosufficienti rispetto alle calamità politiche ed economiche, per l'altro mira a impossessarsi delle leve. [...] in Inghilterra nel 1833 si è varato il primo Reform Bill che inizia la esautorazione politica dell'aristocrazia, e nel 1846 si afferma l'Anti-corn-law, la legge contro i privilegi dei possidenti agrari, [...] che schiuderà le porte alla grande industria e al riconoscimento ufficiale della classe borghese indipendente dagli affari dello Stato (pp. 18-19).

È importante sottolineare in questo momento della trattazione come Crane (1997) sottolinei che i corsi storici hanno la capacità di influenzare ciò di cui la trattazione artistica si può occupare, determinando l'ingresso di un discorso, e solo di quello, all'interno dell'arena culturale.

Sembra, quindi, di poter asserire che l'opera dello scrittore sia utilizzata come una sorta di megafono dalle nuove strutture di potere le quali vedono in questo tipo di narrazione uno strumento utile alla loro legittimazione. Dickens quindi, come sostiene Bonadei (1996), con

la sua arte ha fatto cultura e ha mutato il corso della cultura, soprattutto creando immagini geografiche e sociali che rispondevano ad aspettative e a sentimenti comuni. Dunque, più che rappresentare "fedelmente", Dickens avrebbe contribuito, non meno dello storico o del sociologo, a "inventare" l'Inghilterra vittoriana, dando forma al non ancora espresso, consegnando alla memoria collettiva un paesaggio e con esso il profilo di uno stato d'animo (p. 10).

Consegnare Oliver Twist al contesto storico-culturale che lo determina consentirebbe di individuare quella concezione di "clerisy" a cui fa riferimento Runcini (1968) e che è interpretata non solo come il mezzo attraverso cui una élite culturale si presenta come guida di una società in evoluzione, ma si definisce soprattutto come un nuovo si-

stema di valori con i quali legittimare il proprio ruolo di “agente formatore” dell’uomo moderno; è proprio su questo rapporto che quindi

[...] la letteratura d’appendice appare come la massa di manovra con cui la clerisy può penetrare nelle coscienze più sprovvedute (Runcini, 1968, p. 93).

Conclusioni

Alla luce di questa analisi sembra possibile leggere la produzione letteraria di Dickens secondo prospettive analitiche che vanno oltre quello della lettura intesa come passatempo, dal momento che si è dimostrato come *Oliver Twist* possa essere letto secondo alcuni approcci che guardano alla narrazione e alla criminologia. Volendo approfondire ulteriormente un aspetto specifico di quest’opera, sembra sia possibile osservare come il romanzo vada ancora oltre le osservazioni che sono state condotte in questa ricerca poiché, come osserva Martino (citato in Dickens, 2012):

la prima spiegazione di ciò va individuata nel rapporto più intimo che Oliver Twist istituisce col passato dell’autore, sicché un disegno quasi autobiografico viene a celarsi dietro le sue molte cifre, dietro la linea quasi allegorica della narrazione. Anticipando i romanzi “confessionali”, in cui questo intento è più consapevole (le narrazioni in prima persona del David Copperfield o di Great Expectation), qui Dickens comincia a fare i conti col proprio passato traumatico, segreto, persino inconscio [...] (p. 9).

Con questa particolare espressione (“*istituisce col passato dell’autore*”) Martino sembra volere indicare che, considerando la struttura narrativa e le avventure vissute dal protagonista del romanzo, sembra di poter guardare al romanzo in questione come un collegamento diretto in grado di riportare ai vissuti di cui Dickens è stato protagonista.

È evidente, quindi, come si possa anche proporre l’analisi di quest’opera entro un contesto interpretativo della narrazione declinato in chiave psicoanalitica sulla scorta delle analisi frutto delle ricerche di Francia e Verde, sia per quello che riguarda una funzione terapeutica della scrittura, sia per ciò che concerne la funzione catartica che l’opera può avere per il pubblico nell’esprimere il complesso rapporto che lega questo al “male” e a come può essere esorcizzato. Il romanzo in questione si inserisce in un contesto storico-politico caratterizzato da forti cambiamenti economici e sociali. Il suo carattere di “romanzo sociale” si lega alla sua componente “storica” dal momento che basa la narrazione in un preciso contesto temporale e sulle sue caratteristiche storiche. Il romanzo potrebbe quindi essere inteso come un “fatto sociale totale” il quale “è necessario comprenderlo totalmente, ovvero cercando di capire quello che tale fatto rappresenta nella coscienza soggettiva di tutti coloro che vi prendono parte” (Augé, 2010, p. 25). In *Oliver Twist* è possibile individuare una struttura oppositiva e dicotomica nelle dinamiche raccontate poiché l’operazione che si effettua è quella di una divisione lineare tra ciò che è bene e ciò che è male, ravvisabile nella presenza di una società del crimine contrapposta ad una società civile che sembra esprimere il proprio sentimento di vendetta e di purificazione nei confronti di ciò che è criminale espellendolo dal corpo sociale con la sua

morte, allontanamento o istituzionalizzazione. È infatti questa la sorte che tocca alle figure più negative del romanzo come Sikes, Fagin o Dodger. La società cerca quindi di difendersi e di epurarsi da quegli elementi negativi che possono intaccare la funzionalità ristabilendo l’equilibrio che si è deteriorato per mezzo del loro operato. In questo senso

la fiction, ai suoi vari livelli, costituisce uno dei modi che la società usa per rappresentare e gestire il problema del male e della trasgressione (Battaglia & Verde, 2013, p. 103).

Fagin e Sikes rappresentano infatti quelle figure

che non appartengono ai gruppi sociali dominanti, e tranquillizzanti, perché implica che il male sia evidenziabile e trattabile senza mettere in discussione le proprie caratteristiche e le dinamiche della comunità stessa (Battaglia & Verde, 2013, p. 106).

È la “funzione catartica del delitto” su cui riflettono Alexander e Staub, ravvisabile nel “sentimento di vendetta”, che promanerebbe dall’applicazione stessa della pena e si accompagna ad un “bisogno di espiatione” e ad una “segreta soddisfazione dell’aggressività”. Attraverso il bisogno di espiatione, la vendetta e la soddisfazione dell’aggressività, si introduce una riflessione sui meccanismi di difesa che riguardano l’attore sociale, e quindi il corpo sociale, relativi sia alla sua sfera privata e più intima (ravvisabile nella difesa dagli impulsi), sia a quella pubblica che, coincidendo con la difesa dal nemico esterno che minaccia la società nel suo intero, si riconosce anche per il carattere di durezza con cui si esprime la pena. Questo elemento sarebbe riscontrabile nell’autoimpiccagione accidentale di Sykes e in quella formale ed istituzionale conseguente alla condanna di Fagin da parte del tribunale; con esse si mette poi in luce anche un altro elemento, rappresentato dal ruolo della folla, la quale partecipa alle due rappresentazioni (dando la caccia a Sykes ed esortando gli agenti di polizia o come pubblico al processo a Fagin) con un ruolo che non si può definire di mero osservatore. La folla rivendica un ruolo all’interno di tali rappresentazioni che è quello di apportare il proprio concorso legittimatore alle pratiche istituzionali della società, e quindi alla società stessa, espressa dalle sue riproduzioni sociali. Alexander e Staub (1978) descrivono la funzionalità del carattere vendicativo della pena sottolineando che

Un altro significato assume [...] scaricando essa in forma legittima un’istanza aggressiva al cui sfogo altrimenti si opporrebbero le rimozioni. Perciò, la pena acquista il senso di ricompensa per una rinuncia al sadismo. L’identificazione colla società che punisce rende possibile all’onesto di esaurire le istanze aggressive per vie lecite. Ciò fa sì che si restringa qualitativamente l’aggressività rimossa alleviando il compito della rimozione. Ogni procedura giudiziaria, e in special modo l’esecuzione della sentenza capitale, ha sotto vari aspetti il carattere di uno spettacolo e serve a scacciare elementi aggressivi... (p. 192).

Sembra quindi ravvisabile quel rapporto che Francia, Binik e Guidali (2008) hanno evidenziato tra l’attuazione del comportamento deviante, che rappresenta una frattura nell’ordine sociale, la conseguente sperimentazione di stati ansiosi e le finalità che si pone la criminologia, ravvisabili nella risoluzione dell’ansia stessa. Secondo gli autori emer-

gerebbe in questo modo la stessa funzione che la “parola della poetica” aveva nel mondo antico, ovvero quella di controllo e di gestione dell’ansia per mezzo della mitopoiesi.

Riprendendo le parole di Dal Lago, sembra possibile affermare che “più che essere veleno o *pharmakos* del proprio ambiente, lo scrittore è *pharmakeus*, qualcuno che lenisce, una via di mezzo tra un erborista e un guaritore” (Dal Lago, 2010, p. 145). La definizione di “narrazione morale”, alla quale anche questo autore fa riferimento, sostenendo che “la narrazione morale soddisfa probabilmente bisogni profondi o permette di sfogare frustrazioni diffuse” (Dal Lago, 2010, p. 153), sembra essere ravvisabile anche per questa separazione netta che emerge nell’opera e che, suscitando sentimenti collettivi, tende ad operare una netta separazione tra situazioni percepite come contrapposte senza considerare i momenti interstiziali e di rimando reciproco. Ecco che quindi emerge la dura punizione di Fagin, Sykes e Dodger la quale sembra essere anche un rimando al pensiero della “scuola classica” per cui l’individuo, inteso come essere razionale, sceglie deliberatamente quali comportamenti mettere in atto. Le teorie relative alla “scelta razionale” dell’attore riflettono proprio su una base economica e razionale del ragionamento sotteso al calcolo dei costi e dei benefici che si possono ricavare dal mettere in atto un’azione oppure dal non compierla; effettivamente, scorrendo le avventure di Oliver, è possibile evidenziare come le azioni compiute dai vari protagonisti del romanzo siano immerse in questa logica di calcolo. Al tempo stesso si avverte la volontà di mettere in luce il dato per cui le cause degli atteggiamenti dei protagonisti sembrano essere il frutto di situazioni di disagio prodotte in seno alla società stessa la quale, con i propri processi, simboli ed istituzioni, diventerebbe produttrice di devianza; la storia di Oliver, seppur intervallata da riflessioni “folk” dell’autore del romanzo, riflette anche questa prospettiva. “È in parte anche colpa nostra” sembra voler dire Dickens tra le righe del romanzo e forse le ragioni di questa sua riflessione sono da ricercare nella sua biografia, che ha diversi rimandi in quest’opera. Una sorta di “funzione specchio”, mutuata dalle riflessioni di Sayad in seno alle analisi sui fenomeni migratori, sembra potersi estendere al contesto di questa trattazione, essendo la devianza un fenomeno capace di rivelare il contesto, ben più ampio dei suoi confini letterari, in cui si esplicita. Dickens sembra, quindi, presentare due aspetti; da un lato emerge la sensibilità verso tematiche storico-sociali a lui contemporanee, che lo portano a esprimere o almeno abbozzare strumenti delle scienze sociali con i quali spiegare determinati fenomeni sociali, dall’altro si profila una sua “ingenuità” nell’interpretazione delle cause che lo portano a ridurre la complessità del fenomeno deviante quasi esclusivamente a opinioni comuni legate al sentire “popolare”.

Bibliografia

- Alexander, F. G., & Staub, H. (1978). *Il delinquente, il giudice e il pubblico: Un’analisi psicologica* (2nd ed.). Milano: Giuffrè.
- Augé, M. (2010). *Un etnologo nel metrò* (2nd ed.). Milano: Eleuthera.
- Bagnasco, A., Barbagli, M., & Cavalli, A. (2001). *Sociologia* (2nd ed.). Bologna: Il Mulino.
- Bal, M. (1997). *Narratology: introduction to the theory of narrative* (2nd ed.). Toronto, CA: University of Toronto Press Incorporated.
- Bandini, T., Gatti, U., Gualco, B., Malfatti, D., Marungo, I. M., & Verde, A. (2003). *Criminologia: Il contributo della ricerca alla conoscenza del crimine e della reazione sociale* (2nd ed.). (Vols. 1). Milano: Giuffrè.
- Bandini, T., Gatti, U., Gualco, B., Malfatti, D., Marungo, I. M., & Verde, A. (2003). *Criminologia: Il contributo della ricerca alla conoscenza del crimine e della reazione sociale* (2nd ed.). (Vols. 2). Milano: Giuffrè.
- Bandini, T., & Gatti, U. (1987). *Delinquenza giovanile: Analisi di un processo di stigmatizzazione e di esclusione* (3rd ed.). Milano: Giuffrè.
- Barbieri, C. (2015). Vissuti di reato e stato di coscienza: esercizi di narratologia criminologica con Maupassant. *Rassegna Italiana di Criminologia*, 1, 21- 28.
- Battaglia A., & Verde A. (2013). Dylan Dog tra catarsi e meccanismi di difesa: un’analisi criminologica del fumetto. *Rassegna Italiana di Criminologia*, 2, 102-110
- Becker, S. H., (2004). *I mondi dell’arte*. Bologna: Il Mulino
- Berger, P. L., & Lukhmann, T. (1997). *La realtà come costruzione sociale* (2nd ed.). Bologna: Il Mulino.
- Bonadei, R. (1996). *Paesaggio con figure: Intorno all’Inghilterra di Charles Dickens*. Milano: Jaca Book.
- Canepa, G., & Bandini T. (1984). *Città a criminalità: Ricerca sul rapporto tra criminalità, controllo sociale e partecipazione*. Milano: Franco Angeli.
- Caselli, M. (2005). *Indagare col questionario: Introduzione alla ricerca sociale di tipo standard*. Vita e Pensiero: Milano.
- Ceretti, A. (2016). Oliver Twist e lo sguardo del criminologo. In G. Forti, C. Mazzucato & A. Visconti (Eds.), *Giustizia e letteratura*, (Vol.3). (pp. 374-395). Milano: Vita e Pensiero.
- Cerutti, T. (1996). Letteratura d’élite e letteratura di massa 1790/1850. In F. Marenco (Ed.), *Storia della civiltà letteraria inglese*, (Vol.2). (pp.359-368). Torino: Utet.
- Chialant, M.T., & Pagetti, C. (Eds.). (1988). *La città e il teatro. Dickens e l’immaginario vittoriano*. Roma: Bulzoni.
- Cipolla, C. (2002). *Principi di sociologia* (2nd ed.). Milano: Franco Angeli.
- Colby, R. A., (1996). Scrittori e lettori: il romanzo e la diffusione della cultura. In F. Marenco (Ed.), *Storia della civiltà letteraria inglese*, (Vol. 2). (pp. 613-641). Torino: Utet.
- Crane, D., (1997). *La produzione culturale*. Milano: Il Mulino.
- Dal Lago, A., Quadrelli E. (2010). *Le città e le ombre. Crimini, criminali, cittadini* (3rd ed.). Milano: Feltrinelli.
- Dal Lago, A. (2010). *Eroi di carta: Il caso Gomorra ed altre epopee*. Roma: Manifestolibri.
- Dickens, C. (2012). *Oliver Twist* (3rd ed.). Roma: Newton.
- Daiches, D. (1989). *Storia della letteratura inglese*. (Vol. 3). Milano: Garzanti
- Foucault, M. (2010). *Sorvegliare e punire: Nascita della prigione* (17nd ed.). Torino: Einaudi.
- Francia, A. (2010). *Il delitto raccontato: Una lettura criminologica delle novelle di Guy de Maupassant*. Milano: Franco Angeli.
- Francia, A., Binik, O., Guidali, L. (2008). La narratologia e il pensiero criminologico tra sociologia e psicoanalisi. In O. Greco, G. Scarafile (Ed.), *Sotto il segno di Babel. Prospettive della comunicazione e dialogo tra saperi* (pp. 31-66). Lecce: Pensa Multimediale.
- Gatti, U., (2010). Delinquenza Giovanile. In V. Volterra (Ed.), *Psichiatria Forense, Criminologia ed Etica psichiatrica* (pp. 459-486). Milano: Masson.
- Gallino, L. (Ed.). (2005). *Dizionario di sociologia* (2nd ed.). Torino: Utet.
- Lazzarini, G. (1993). *Sociologia e ordine sociale*. Milano: Franco Angeli.
- London, J. (2014). *Il popolo dell’abisso*. Milano: Mondadori.
- Meyer, H. (1992). *I diversi. La donna, l’ebreo, l’omosessuale tre aspetti della diversità: Miti, personaggi, destini reali, tra letteratura e storia*. Milano: Garzanti.

- Marroni, F. (2002). *Disarmonie Vittoriane*. Roma: Carocci.
- Melossi, D. (2002). *Stato, controllo sociale*. Milano: Mondadori.
- Marcucci, F. (1996). I testi nel tempo: il vittorianesimo. In F. Marengo (Ed.), *Storia della civiltà letteraria inglese*, (Vol. 2). (pp. 545-566). Torino: Utet.
- Pagetti, C., & Palusci (2000). L'età vittoriana. In P. Bertinetti (Ed.), *Storia della letteratura inglese. Dal romanticismo all'età contemporanea: Le letterature in inglese*, (Vol. 2). (pp. 67-91). Torino: Einaudi.
- Ricciardi, C. (Ed.). (1990). *Giovanni Verga: Tutte le novelle*. (4nd ed.). Milano: Mondadori
- Rossi, R., & Verde, A. (2007). Quattro fratelli, quattro modi per delinquere: su alcuni rapporti tra criminologia e psicoanalisi. *Journal of Psychopatology*, 1, 4-13.
- Ruggiero, V. (2005). *Crimini dell'immaginazione. Devianza e letteratura*. Milano: Il Saggiatore.
- Runcini, R. (1968). *Illusione e paura nel modo borghese da Dickens a Orwell*. Bari: Laterza.
- Sayad, A., (2008). *L'immigrazione o i paradossi dell'alterità. L'illusione del provvisorio*. Verona: Ombre Corte.
- Sbraccia, A., & Vianello, F. (2010). *Sociologia della devianza e della criminalità*. Roma-Bari: Laterza.
- Verde, A., & Barbieri C. (2010). *Narrative del male. Dalla fiction alla vita, dalla vita alla fiction*. Milano: Franco Angeli.
- Verde, A. (1995). Délit, proces et peine dans L'Entranger d'Albert Camus. *Déviance et société*, 19, 23-33.
- Verde, A. (1991). L'assassino innocente. Delitto, processo e pena ne "Lo straniero" di Albert Camus. Parte I: Il delitto. *Marginalità e società*, 17, 107-126.
- Verde, A. (1991). L'assassino innocente. Delitto, processo e pena ne "Lo straniero" di Albert Camus. Parte II: Il processo e la pena. *Marginalità e società*, 18, 101-128.
- Verde, A., Gualco, B., Angelini, F., & Focardi, M. (2008). Personaggi scientifici e personaggi letterari: la delinquente di Lombroso, la Norma di Bellini e l'influsso reciproco fra cultura di massa ed elaborazione scientifica. *Rassegna Italiana di Criminologia*, 2, 307-324.
- Verde, A., & Battaglia, A., (2013). Dylan Dog tra catarsi e meccanismi di difesa: un'analisi criminologica del fumetto. *Rassegna Italiana di Criminologia*, 2, 102-110.
- Williams III, F.P., & McShane D, M. (2002). *Devianza e criminalità*. Bologna: Il Mulino.