

PAESAGGI DELLA MARGINALITÀ IN AMERICA E GRAN BRETAGNA

I bagliori delle «city of fires»
in *Life in the Iron Mills* di Rebecca Harding Davis
e lo stridìo delle «iron wheels»
in «The Cry of the Children»
di Elizabeth Barrett Browning

Paola Partenza

doi: 10.7359/780-2016-part

Publicato nell'aprile del 1861 su *Atlantic Monthly*, *Life in the Iron Mills*¹ è considerato «the first notable work of fiction to concern itself with the life of the factory worker in an Industrial American town»². Il valore concettuale dell'opera va oltre quella che notoriamente può essere interpretata come la mera attitudine di un'autrice che oltrepassa i limiti del romanticismo americano per intraprendere la strada del realismo³, Janet Goodwyn ritiene che «*Life in the Iron Mills* [...] is predicated as both syncretic of existing literary modes and prophetic of later ones»⁴. L'aspetto politico-sociale del romanzo emerge dall'analisi che Rebecca Harding Davis compie quando mostra i primi fondamentali cambiamenti strutturali della società americana e della sua rapida trasformazione, come nota Lisa A. Long, «*Life in the Iron Mills* [is a] fundamental [text] of social reform literature [...]»⁵. E lo spazio, particolarmente quello cittadino, è, certamente, il luogo in cui la

¹ Harding Davis 1990. Tutti i riferimenti all'opera sono tratti da questa edizione e indicati nel testo con *Life* seguito dal numero di pagine.

² Hesford 1977, 70.

³ Cfr. Harris 1991 e Pfaelzer 1996.

⁴ Goodwyn 1994, 302.

⁵ Long 2001, 264.

discrasia tra spazio interiore dei personaggi e spazio esterno diviene espressione dei cambiamenti culturali e politici, nonché della spinta economica che la città post-romantica rivela. La distribuzione dello spazio *urbano* mostra variazioni che corrispondono alle modificazioni di status degli individui che lo abitano e lo vivono. La classe lavoratrice è relegata ai *margini* di uno spazio fisico che corrisponde ad un eguale livello di spazio sociale che attribuisce ai suoi componenti il ruolo, pressoché inesistente, di cittadini. La marginalizzazione di questa classe richiama il luogo in cui Hugh Wolfe e Deborah, emblemi di una codificazione precisa nel romanzo, vivono e sono costretti a rileggere la propria vita; destini presi in prestito dall'autrice per mostrare la costante distanza che la città industriale impone all'interno di se stessa.

Parlare di margini, quindi, non riguarda solo l'individuo che subisce la sua estromissione dal benessere di una società che si trasforma, ma margine è anche ciò che l'individuo patisce in se stesso a causa della sua impossibilità all'auto-affermazione o ad una infanzia serena, come mette in luce Elizabeth Barrett Browning in «The Cry of the Children». Lo spazio, allora, è caratterizzato da elementi che diventano specchio di una duplice realtà: da un lato esso testimonia la forzata inclusività determinata dal lavoro nelle ferriere o nelle fabbriche e miniere britanniche, dall'altro la mancanza di comunicazione con l'altro (il ricco borghese) che non vive la spinta all'integrazione, ma, piuttosto all'esclusione. La funzione dello spazio è principalmente quello di mettere in luce una diversità di valori che riguardano la società, di un asimmetrico esercizio del *potere* di chi si identifica con la società pre-capitalista e di chi, invece, accetta la mera sopravvivenza in un contesto in cui l'aspirazione generale è di continuare a tenere ben salde le «social ladders» (*Life*, 18) che la definiscono.

Se lo spazio descritto da Barrett Browning è affittico frutto delle amare descrizioni della città industriale che il poeta e letterato R.H. Horne mostra nel dettaglio al lettore vittoriano, come nel caso di Wolverhampton vicino Birmingham:

In the smaller and dirtier streets of the town, where the working class reside, there are narrow passages, at intervals of every eight or ten houses, and sometimes at every third or fourth house. These passages are in a very few instances of the width of nine feet, and about nine feet high; but the great majority are only three feet wide, and six feet high: some of them are only two feet and a half wide (by measurement) and less than six high [...]. These narrow passages are also the general gutter, which is by no means always confined to one side, but often streaming all over the passage. Having made your way through the passage, you find yourself in a space varying in size

with the number of houses, hutches, or hovels it contains. They are nearly all proportionately crowded. Out of this space there are other narrow passages sometimes, leading to other similar hovels. These are the dwellings and workshops of the poorest of the working classes [...] none of these houses and hovels in courts all alleys have any underground drainage, and very few of them have any privies. Some of the better sorts of courts have one privy in common [...] the slush in front of the doors is usually of the most disgusting kind,⁶

lo spazio rappresentato nel romanzo da Rebecca Harding Davis è dominato dal fumo, dalla polvere, dal fango; è caratterizzato da odori che si mischiano al fiato di anonimi esseri umani, senza volto e identità che costituiscono la città davisiana.

A cloudy day: do you know what that is in a town of iron-works? The sky sank down before dawn, muddy, flat, immovable. The air is thick, clammy with the breath of crowded human beings. It stifles me. I open the window, and, looking out, can scarcely see through the rain the grocer's shop opposite, where a crowd of drunken Irishmen are puffing Lynchburg tobacco in their pipes. I can detect the scent through all the foul smells ranging loose in the air.

The idiosyncrasy of this town is smoke. It rolls sullenly in slow folds from the great chimneys of the iron-foundries, and settles down in black, slimy pools on the muddy streets. Smoke on the wharves, smoke on the dingy boats, on the yellow river, – clinging in a coating of greasy soot to the house-front, the two faded poplars, the faces of the passers-by. The long train of mules, dragging masses of pig-iron through the narrow street, have a foul vapor hanging to their reeking sides. Here, inside, is a little broken figure of an angel pointing upward from the mantel-shelf; but even its wings are covered with smoke, clotted and black. Smoke everywhere! A dirty canary chirps desolately in a cage beside me. Its dream of green fields and sunshine is a very old dream, – almost worn out, I think. (*Life*, 3)

Sono, queste, immagini di uno scenario urbano diviso in due, in modo netto, e che si escludono e si respingono a vicenda, uno spazio non solo orizzontale ma verticale, che acuisce la scissione di realtà inconciliabili. È lo spazio del potere e di chi lo subisce, è lo spazio della mercificazione e di un'etica, ormai svilita, che latita in una società che impone solo le proprie regole. Sono, prevalentemente, scenari scuri e notturni in cui le uniche luci provengono dai «fires» (*Life*, 8) che incessantemente illuminano la città,

⁶ McElligott 2014, 128.

in netto contrasto con il sogno di un paesaggio di verdi prati soleggiati, diventato anche per il «dirty canary» (*Life*, 3), logoro e non più realizzabile.

Lo spazio assume una connotazione non solo fisica, ovvero di luogo in cui tutto accade, ma diviene anche luogo di una dimensione interiore che non riesce, perché non può, a mostrare la sua profondità. I luoghi che Harding Davis mostra al lettore si intrecciano con i luoghi dell'anima frantumata dei suoi personaggi, non solo di Hugh o Deborah, ma anche di tutti gli operai che costituiscono la massa anonima della «city of fires» (*Life*, 9), anime logorate dal lavoro e dalla fatica, prive di speranza e di risposte al proprio futuro. Le ferriere ricoprono di fumo e polvere la città, quello stesso fumo e quella stessa polvere che hanno nascosto, strato dopo strato, le anime, un tempo luminose, dei suoi abitanti.

1. DOVERE E FELICITÀ

È credenza diffusa quella che sostiene la tesi secondo la quale esiste una profonda e produttiva correlazione fra due poli autenticamente umani: l'agire e il sentire. «Si ritiene, comunemente, che esista una connessione tra la felicità e il dovere»⁷. Agire bene, o in vista di un bene, significa percorrere la via della felicità; al contrario intraprendere un'azione non-buona, o in vista di un non-bene, significa andare incontro alla propria rovina. Come ben si può intuire, questa dicotomia ha una valenza primariamente morale e chiama in causa, immediatamente, senza, cioè, ulteriori elementi condizionanti, sia la virtù sia il vizio. Anzi, fa di più, costruisce una sorta di *economia morale* che si impenna intorno alla formula: la virtù ottiene sempre un premio, il vizio è sempre punito⁸. Virtù e vizio si intendono sempre come agire in vista di un fine, di una pausa dell'agire, che, offrendosi come agito si rende, finalmente, comprensibile sia come positivo sia come negativo. Senza questo necessario passaggio l'equazione non sostiene la formula, ma resta un corollario del teorema. La formula che dovrebbe informare a sé l'agire risulterebbe inverare un criterio prudenziale non ulteriormente risolvibile: l'azione virtuosa è sempre quella più improntata alla prudenza⁹. Questo punto è talmente saldo che anche quando non dovesse piacere il premio, o la punizione non dovesse soddisfare, il nostro senso di giusti-

⁷ Sidgwick 1995, 195.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

zia – Socrate e la sua vicenda intellettuale è un paradigma di confronto assai efficace – resterebbe vero.

In questo scarto tra dovere e felicità si colloca la figura di Hugh Wolfe, operaio della Kirby & John. Hugh è «a furnace-tender in one of Kirby & John's rolling-mills» (*Life*, 5), una delle tante che puntellavano il panorama della «lower Virginia» (*Life*, 5). È una storia «very simple» (*Life*, 5) che si basa, o almeno così vuole farci credere l'autrice, «only [on] what [she] remember[s] of the life of one of these men» (*Life*, 5).

Un operaio addetto al cuore infernale della ferriera, la fornace, che conduce una vita da disperato doppiamente emarginato. La figura di Hugh si inserisce in un tessuto sociale costruito intorno ad immigrati gallesi, abbruttiti dal duro lavoro e dall'abuso di alcool. La società in cui vive Hugh è costituita da una massa che ha le caratteristiche di un corpo, un solo corpo con un identico destino, e Rebecca Harding Davis non si risparmia nella descrizione di questo corpo sociale martoriato e sfruttato:

Masses of men, with dull, besotted faces bent to the ground, sharpened here and there by pain or cunning; skin and muscle and flesh begrimed with smoke and ashes; stooping all night over boiling caldrons of metal, laired by day in dens of drunkenness and infamy; breathing from infancy to death an air saturated with fog and grease and soot, vileness for soul and body. (*Life*, 4)

Un fiume umano – «negro-like river slavishly bearing its burden day after day» (*Life*, 4) – che scorre senza scavare un letto, senza lasciare una traccia nel manto della storia. Un corpo sociale schiavo di un sistema di produzione che non fa più nessuna distinzione tra bianco e nero, tra uomo libero e schiavo,

identities that she imagines as governed by the system. The vast machinery of system and the watch-work supervised by what Davis calls «the anatomical eye» [*Life*, 29] are not seen as making or individualizing individuals but rather as threatening to cancel individual identity and agency altogether.¹⁰

Nelle pieghe di questo mondo, di questa massa informe e, quindi, unico corpo sociale, Hugh Wolfe cerca di trovare un senso alla sua inutilità, un tentativo di sottrarsi alla ferocia della metafora del fiume, metafora nella quale il dovere e la felicità non trovano accoglienza. Quel che l'operaio compie nell'officina meccanica non è propriamente un suo dovere ma è, piuttosto, una costrizione derivante da una condizione di miseria dalla quale è impossibile uscire. Il destino di Hugh è quello della moltitudine

¹⁰ Seltzer 1991, 466.

di coloro che lo hanno preceduto. Per questo corpo sociale non c'è alcuna speranza di salvezza o di affrancamento. Anzi, il futuro è identico al passato, quel corpo sociale che si ammazza di fatica e si stordisce con l'abuso di alcool è, in quanto a mutamento nelle condizioni di vita, totalmente immobile. Purtuttavia la stessa Davis si accorge che la metafora del fiume non è calzante e subito rettifica:

My fancy about the river was an idle one: it is no type of such a life. What if it be stagnant and slimy here? It knows that beyond there waits for it odorous sunlight, quaint old gardens, dusky with soft, green foliage of apple-trees, and flushing crimson with roses, – air, and fields, and mountains. (*Life*, 4)

Il futuro del fiume è radioso, pieno di promesse e di premi. Poco importa se adesso, proprio questa ansa che si sta osservando è stagnante o torbida, il fiume sa che oltre si trova una replica dell'Eden, richiamato dalla presenza degli alberi di mele e dall'evocativo «old gardens» (*Life*, 4). Anzi, soprattutto il futuro del fiume è pieno di aria, campi e montagne. Spazi aperti e liberi nei quali lo sguardo può giocare con la più lontana linea dell'orizzonte. In questo spazio in cui esplode la luce, i colori sono i padroni delle rappresentazioni, delle visioni; insieme ai colori l'aria permetterà il trasporto di più delicati suoni. Il fiume sa – «It [the river] knows» (*Life*, 4) – che non può rappresentare il mondo senza speranza di un giovane affinatore («puddler», *Life*, 5) gallese. Il mondo-fiume – un corpo sociale ben riconoscibile nella borghesia imprenditoriale che si alimenta vampirescamente della forza e delle vite della massa di disperati che tiene in movimento gli ingranaggi delle fabbriche – conosce bene il letto sul quale sta scorrendo e sa che il suo lavoro è lasciare solchi profondi come quelli del *Gran Canyon*. La storia è dalla sua parte e poco le importa se per scavare un letto più basso dovrà trascinare via milioni di sassi anonimi. E Rebecca Harding Davis sa che «The future of the Welsh puddler passing just now is not so pleasant. To be stowed away, after his grimy work is done, in a hole in the muddy graveyard, and after that, not air, nor green fields, nor curious roses» (*Life*, 4). Al povero lavoratore delle ferriere non si aprono mondi meravigliosi nei quali trovare un momento di riposo, ciò che l'aspetta è una buca scavata in un cimitero fangoso, asfittico e senza rose. E, si sa, le rose per fiorire hanno bisogno di sole e aria, hanno bisogno di libertà, luce e calore.

«Can you see how foggy the day is?» (*Life*, 4) da questa nebbia fitta si stacca «the outline of a dull life, that long since, with thousands of dull lives like its own, was vainly lived and lost: thousands of them, – massed, vile, slimy lives, like those of the torpid lizards in yonder stagnant waterbutt. – Lost?» (*Life*, 4). È qui il cuore del dilemma di Davis: queste vite so-

no state veramente perdute, sono state stritolate dalla forza irresistibile del fiume e depositate come polvere, o sabbia, nella foce del fiume stesso? La domanda, fuor di metafora, intende sondare la possibilità di rispondere ad un enigma che, allo stato attuale delle condizioni sociali e dei gruppi sociali, o classi sociali, non permette una risposta sicura. La domanda è, al contrario, molto chiara: il lavoro del fiume è soltanto quello di stritolare i sassi di cui si serve per lasciare una traccia profonda in seno alla storia. La storia è o non è una eterna lotta di classi¹¹? E se è vero che la storia della società umana non è altro che questo eterno alternarsi di una classe dominante su una soccombente, allora, è anche vero che le vite dei proletari saranno delle vite perse. Esclusi dal dovere e dalla felicità come premio per il compito assolto com'è possibile pretendere da Hugh Wolfe un comportamento morale, e come chiedergli un'etica del dovere adeguata? «Non vedete quanta nebbia c'è oggi?» – «Can you see how foggy the day is?» (*Life*, 4) – eppure, proprio lì, nel cuore esatto di questa nebbia fitta giace un segreto:

Stop a moment. I am going to be honest. [...] I want you to hear this story. There is a secret down here, in this nightmare fog, that has lain dumb for centuries: I want to make it a real thing to you. You [...] busy in making straight paths for your feet on the hills, do not see it clearly, – this terrible question which men here have gone mad and died trying to answer. (*Life*, 4)

Nel cuore della nebbia si nasconde una verità che cerca inutilmente di richiamare l'attenzione di colui che respira aria pulita sulle colline. Questa verità è che proprio quel mondo che la nebbia nasconde non ha ancora trovato le parole che lo significhi. Gli abitanti della nebbia sono morti nel vano tentativo di rendersi evidenti all'occhio del mondo. Sono ugualmente impazziti, quegli uomini, nel tentativo di diradare la nebbia e rispondere alla domanda, al segreto. Neanche Davis intende rispondere, non vuole rivelare il segreto, «I dare not put this secret into words» (*Life*, 5). Il segreto velato nella nebbia non è materia intorno alla quale uno psicologo dilettante possa esercitare la sua capacità di penetrazione e di ricostruzione. È un segreto che nessuna parola è capace di contenere, chiarire o rivelare. No, la parola può essere usata per testimoniare una condizione disumana, può descrivere il contorno all'interno del quale il segreto si cela, ma non potrà mai essere una parola rivelativa e definitiva. Davis segna, così, i confini, gli ambiti strettissimi entro cui far ragionare il suo psicologo dilettante («amateur psychologist», *Life*, 4):

¹¹ Cfr. Marx - Engels 1948, 29.

I will tell you plainly that I have a great hope; and I bring it to you to be tested. It is this: that this terrible dumb question is its own reply; that it is not the sentence of death we think it, but, from the very extremity of its darkness, the most solemn prophecy which the world has known of the Hope to come. I dare make my meaning no clearer, but will only tell my story. (*Life*, 5)

Una storia intrisa di nebbia, di acqua, di fuoco, di ferro, di polveri e di una umanità disperata. Una storia davvero semplice «My story is very simple» (*Life*, 5), semplice ma non banale, anzi è emblematica di quel fallimento che è la storia del proletariato, della fatica di ogni giorno seguendo la grande speranza e il suo ancor più grande tradimento. Si tratta della storia negletta di un miserabile, figlio di un miserabile, che vive in condizioni miserabili. La storia di un autentico ultimo, un gallesse, un tale Hugh Wolfe figlio di un immigrato dal Galles; uomini che si riconoscono tra la folla per un dato – offerto da Davis – come oggettivo: «They are a trifle more filthy; their muscles are not so brawny; they stoop more» (*Life*, 5). Descrizione che stride con l'affermazione successiva, cioè, che essi sono «A pure, unmixed blood, I fancy: shows itself in the slight angular bodies and sharply-cut facial lines» (*Life*, 6).

Riconoscibili, i puzzolenti Gallesi, lo erano anche per le condizioni delle loro abitazioni e del loro stile di vita. Ma i Gallesi sono, appunto, emblematici, essi sono rappresentativi della condizione di estrema miseria nella quale versava l'intera classe proletaria: «Their lives were like those of their class: incessant labor, sleeping in kennel-like rooms, eating rank pork and molasses, drinking – God and the distillers only know what» (*Life*, 6). Tutta qui la loro disperazione e il silenzio delle parole, incapaci di significare questa condizione.

Dopo aver così condotto il lettore verso quell'inferno che abbozza il contorno della storia semplice che Davis vuole raccontare per mostrare quel che la parola non può né sa dire, ecco che si aprono le porte di questi tuguri e la luce li illumina, con un espediente che sarà poi tipico del cinema: la pioggia e un gruppo di donne che fa ritorno a casa, fra queste Deborah Wolfe, cugina di Hugh. Quest'ultima rientra a casa, in una casa più buia della strada dalla quale proviene: «Deborah groped her way into the cellar, and, after considerable stumbling, kindled a match, and lighted a tallow dip, that sent a yellow glimmer over the room. It was low, damp, – the earthen floor covered with a green, slimy moss, – a fetid air smothering the breath» (*Life*, 6). Deborah lavora in un cotonificio insieme ad altre donne che, alla stregua degli operai maschi, sono distrutte dal troppo lavoro e dal troppo alcool. La divisione del lavoro femminile da quello maschile non scrive biografie morali diverse: disperati sono entrambi.

Sembra essere, a tal riguardo, assai significativo il fatto che sullo stesso numero della rivista *The Atlantic*, sulla quale apparve l'opera di Harding Davis, vi fosse l'articolo di Charles Francis Adams Jr. dal titolo «The Reign of the King Cotton». In esso Adams si scaglia contro la schiavitù mettendo l'accento sul dato macroscopico che ad alimentarla fosse la natura stessa del commercio del cotone. Adams sintetizza questa convinzione ricorrendo ad una similitudine estratta dal contesto religioso sia ebraico-cristiano sia musulmano: «There is no king but cotton, and the African is its High-Priest»¹². L'intenzione di Adams non è blasfema, non intende irridere alla religione, al contrario vuole mostrare, con una sentenza che appartiene alla cultura di massa, quanto sia potente il *King Cotton* da essere, ormai, diventato un sostituto del dio. È ovvio che qui non si tratta del cotone, in quanto tale, ma di un mondo che gira intorno ad esso, vive e si disperda a causa della sua presenza. Il dato è economico, non merceologico. È il *trade* del cotone che causa, alimenta e conserva un sistema che include la schiavitù come suo momento focale. Tolti gli schiavi, sembra dire Adams, viene meno la coltivazione stessa del cotone e quindi l'economia del cotone. Nei campi di cotone, nel *Regno* di sua *Altezza il Re Cotone*, sono tenuti come schiavi i neri strappati dalle loro terre africane; i discendenti dei primi neri portati a lavorare nei campi di cotone. A regolare il *Regno* del *King Cotton* era, fra le altre, la forma di schiavismo più crudele immaginabile, una forma di schiavismo, cioè, che rendeva un essere umano non più tale, ma una proprietà alla stregua del campo, di una casa o di una pietra. Anche i suoi discendenti erano considerati allo stesso modo. I neri lavoravano come membri costitutivi di uno schiavismo padronale e non avevano possibilità di riscattarsi da questa condizione. Nella dicotomia fra «free labor» e «slave-labor»¹³ segnata da Adams si inserisce il valore del compenso in denaro per il lavoro svolto. Adams non vuole descrivere un fenomeno o un fatto, al contrario vuole renderlo chiaro, e per spiegarlo ricorre, ancora una volta, alla religione e ai suoi testi: rilegge la storia di Adamo ed Eva e della loro cacciata dal Paradiso Terrestre:

Ever since Adam and Eve were forced, on their expulsion from Paradise, to try the first experiment at self-government, their descendants have been pursuing a course of homoeopathic treatment. It was the eating of the fruit of the tree of knowledge which caused all their woes; and in an increased consumption of the fruit of that tree they have persistently looked for alleviation of

¹² Adams 1861, 451, <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1861/04/the-reign-of-king-cotton/308740/>.

¹³ *Ibidem*.

them. *Experience seems to prove the wisdom of the treatment.* The greater the consumption of the fruit, the greater the happiness of man. *Knowledge* has at last become the basis of all *things*, – of power, of social standing, of material prosperity, and, finally, in America, of government itself.¹⁴

Nella vicenda della cacciata dal Paradiso Terrestre, Adams intuisce il primo tentativo di auto-governo dell'uomo. Il Dio della Bibbia, secondo quanto spiega Adams, non ha punito l'uomo per aver commesso un crimine contro Dio, ma per aver assecondato un desiderio che già lo connotava per come era: il desiderio inestinguibile di conoscere. Questo il grave peccato mortale commesso dall'uomo, anzi dalla donna in cui, evidentemente, questa curiosità, questo desiderio di sapere, è più forte. Ma se nel Paradiso la conoscenza («*knowledge*», *ibid.*) era ancora insufficiente per affrontare il mondo e le sue cose («*things*», *ibid.*), ecco che all'uomo, inteso come specie e non come individuo, si fa incontro uno strumento assai utile per far crescere la sua conoscenza: l'esperienza. Anzi, l'esperienza è, nel caso di Adams, uno strumento *scientifico*, il suo ruolo, nel processo di acquisizione e crescita della conoscenza, è esattamente quello di «*to prove the wisdom of [...]*»¹⁵. Riunito così il cielo alla terra, conoscenza ed esperienza, all'uomo si apre una via maestra, la via che conduce verso la civilizzazione.

Ignaro e innocente nel Paradiso, ignorante ora sulla terra, al povero Adamo – e agli ancor più miseri discendenti – non resta che costruire un solido edificio al quale fare appello ogni volta che se ne presenta il caso; chiamare questo edificio sapere, e costruire altri edifici intorno. Infatti, quando l'angelo li allontanò, la voce non disse il *come* della vita futura, ma il *cosa*: *tu lavorerai duramente, tu partorirai con dolore*; non disse come lavare la terra, sia pure duramente, per ottenere i frutti desiderati. All'uomo occorre sapere ed esperienza per scoprire come ottenere di che vivere.

Ma l'esperienza non serve soltanto per scopi materiali, al contrario, favorisce anche i processi spirituali. A volte li avvia, altre volte li sostiene. È sempre necessario uno Stato, o una nazione, ben costruita che si regge sulla *conoscenza* dei suoi cittadini e sul loro grado di istruzione, e infine, sulla libertà di cui essi godono all'interno dello Stato.

Adams mostra chiaramente come non spetti alla forma di governo costruire i cittadini, ma il contrario:

[...] the people made this government, and not the government the people. Destroy the intelligence of the people, and the government could not exist for

¹⁴ *Ibidem*, corsivi miei.

¹⁵ *Ibidem*.

a day; – destroy this government, and the people would create another, and yet another, of no less perfect symmetry.¹⁶

Da questa affermazione si comprende che anche una Repubblica ben fondata, eretta sulla base di una eccellenza conoscitiva, può essere distrutta non da avvenimenti esterni, ma da catastrofi interne. La peggiore di queste è la distruzione dell'intelligenza dei cittadini: «Destroy the intelligence of the people, and the government could not exist for a day»¹⁷. Ancora più rilevante è la notazione che segue e che Adams legge come una sorta di missione pedagogica della sua nazione:

The one lesson that America is destined to teach the world, or to miss her destiny in failing to teach, has with us passed into a truism, and is yet continually lost sight of; it is the magnificent result of three thousand years of experiment: the simple truth, that no government is so firm, so truly conservative, and so wholly indestructible, as a government founded and dependent for support upon the affections and good-will of a moral, intelligent, and educated community.¹⁸

È esattamente in un simile contenitore *ideologico* che la vicenda di Hugh Wolfe si consuma. Ma gli ideali, altissimi, di Adams vengono messi in crisi dalla narrazione di Rebecca Harding Davis, una narrazione che ha come suo perno la consapevolezza che non è la coscienza a determinare mutamenti epocali o meno, ma è la condizione sociale degli individui coinvolti in processi di trasformazione a determinare le sorti stesse del cammino.

Nel breve romanzo di Davis il protagonista subisce un cambiamento di status che, da una condizione di *prigionia*, lo condurrà ad una autentica condizione di reclusione nelle prigioni dello Stato della Virginia e, quindi, alla morte per suicidio come gesto estremo di liberazione. Gli intenti pedagogici della tesi di Adams svaniscono insieme al povero Hugh Wolfe.

Proprio all'inizio ci viene presentato – come già si accennava ad apertura di questo saggio – un giovane operaio di origine gallese doppiamente emarginato, prima dalla società poi dai compagni di lavoro. Rebecca Harding Davis così descrive l'emarginazione del gruppo sociale cui Hugh appartiene. La dura condizione di questi esiliati dalla vita, uomini sfrattati dalla intimità con se stessi, Davis la fa brillare presentando la cugina di Hugh Wolfe, Deborah, «a picker in some of the cotton-mills» (*Life*, 5). Anche lei una Wolfe di puro sangue gallese il cui unico conforto era l'amo-

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *ibidem.*

re per Hugh. Una donna che porta inciso sul corpo il confine del mondo brutale nel quale vive:

Deborah groped her way into the cellar, and, after considerable stumbling, kindled a match, and lighted a tallow dip, that sent a yellow glimmer over the room. It was low, damp, – the earthen floor covered with a green, slimy moss, – a fetid air smothering the breath. Old Wolfe lay asleep on a heap of straw, wrapped in a torn horse-blanket. He was a pale, meek little man, with a white face and red rabbit-eyes. The woman Deborah was like him; only her face was even more ghastly, her lips bluer, her eyes more watery. She wore a faded cotton gown and a slouching bonnet. When she walked, one could see that she was deformed, almost a hunchback. She trod softly, so as not to waken him, and went through into the room beyond. There she found by the half-extinguished fire an iron saucepan filled with cold boiled potatoes, which she put upon a broken chair with a pint-cup of ale. (*Life*, 6-7)

Deborah appartiene alla famiglia dei disperati che, come scrive Adams, sono sudditi del *King Cotton* e del suo sistema. Ma se Adams pensa ancora agli schiavi, agli uomini ridotti a forza lavoro, Davis pensa, invece, a bruti incapaci di affrancarsi dalla loro condizione; come osserva Eric Schocket, «Davis populates her story with ‘flesh begrimed’ [*Life*, 12] white mill workers (‘with a pure unmixed blood’ [*Life*, 5]) and middle class white observers»¹⁹. Al lettore delle due posizioni intellettuali, di Adams e Davis, non sfugge che al pensatore politico non manca certo l’ottimismo che ancora la libertà del lavoro ad un salario adeguato. Adams vede nel denaro – nella mediazione del denaro – una delle possibili vie di liberazione dell’uomo da una condizione di schiavitù; condizione che, come si è visto, deve essere sostenuta da una adeguata educazione alla cittadinanza. Ma l’ottimismo di Adams si scontra con la *dimostrazione* che Davis mette sotto gli occhi del lettore, «Davis’s task is to pierce the privileged blindness of her audience with the intense and painful vision of her subjects to do more than mark the upper-storey window-pane with grime from the streets below»²⁰.

La nuova forma di schiavitù, che pare sfuggire alla ricostruzione di Adams, ha bisogno di nuove parole e di nuove idee per essere prima descritta e compresa e, quindi, combattuta. Davis non inscena soltanto una condizione sociale, una disperazione economica. La sua attenzione si appunta – e pertanto ci costringe a rifletterci sopra – sulla condizione morale dei suoi personaggi. Il dato immediato che si coglie, oltre tutte le altre e valide notazioni economico-sociali, è la particolare attenzione che Davis mette nel

¹⁹ Shocket 2000, 47.

²⁰ Hughes 1997, 125.

definire l'infelicità – e la sua causa – dei suoi personaggi. La descrizione-introduzione del personaggio di Deborah, si conclude e si completa con una digressione sulla sua dimensione morale. Deborah non beve, non si omologa alle disperate compagne di lavoro nel cotonificio, ma, al contrario, coltiva una speranza, una illusione d'amore talmente forte da sostenerla e da stimolarla ad andare avanti: «Perhaps the weak, flaccid wretch had some stimulant in her pale life to keep her up, – some love or hope, it might be, or urgent need. When that stimulant was gone, she would take to whiskey. Man cannot live by work alone» (*Life*, 7). Non di solo lavoro vive l'uomo, ma anche di qualcosa di immateriale, di felicità, «some love or hope» (*Life*, 7). La speranza di cui parla Davis non riguarda soltanto l'aspetto sentimentale della vita, ma allude anche e, forse, inaspettatamente, alla creazione artistica, e «Hugh Wolfe's art is explicitly an act of reform, as he molds the raw garbage left over from the mill into powerful work of art»²¹. Deborah coltiva la speranza di trovare in Hugh un compagno di vita, un combustibile segreto che l'aiuti ad avanzare nei giorni e nelle sue torture. Era talmente proiettata in questo desiderio di condivisione di sofferenze piuttosto che di gioie che, quando Janey, figlia di un irlandese imprigionato quel giorno le dice che era stato proprio Hugh a raccomandarle di non restare da sola ma di andare in casa loro, Deborah ha un moto di gelosia: «A vexed frown crossed her [Janey] face. The girl saw it, and added quickly, – 'I have not seen Hugh the day, Deb. The old man says his watch lasts till the mornin'» (*Life*, 7-8). Per ribadire le sue intenzioni e la sua priorità su Hugh: «The woman sprang up, and hastily began to arrange some bread and fitch in a tin pail, and to pour her own measure of ale into a bottle. Tying on her bonnet, she blew out the candle» (*Life*, 8). Deborah fa ripiombare nel buio la piccola minaccia che Janey avrebbe potuto rappresentare per la sua redenzione-realizzazione futura. Ma non si avvia per un sentiero luminoso, o illuminato, Deborah attraversa un paesaggio spettrale, buoi e lurido:

The rain was falling heavily, as the woman, pail in hand, emerged from the mouth of the alley, and turned down the narrow street that stretched out, long and black, miles before her. Here and there a flicker of gas lighted an uncertain space of muddy footwalk and gutter; the long rows of houses, except an occasional lager-bier shop, were closed; now and then she met a band of mill hands skulking to or from their work. (*Life*, 8)

Con questo espediente Davis guida il lettore affinché si confronti con la dura condizione degli operai delle ferriere. La netta opposizione fra «the

²¹ Long 2001, 275.

unsleeping engines» (*Life*, 8) che «groan and shriek» (*Life*, 8) e la debolezza fisica degli operai che si alternano secondo rigidi ritmi, i turni, «watches» (*Life*, 8), li fanno somigliare alle sentinelle di un esercito – «as the sentinels of an army» (*Life*, 8) – di disperati. Gli operai si danno il cambio regolarmente proprio perché le macchine sono insonni, non si arrestano quasi mai, soltanto la domenica «the fires are partially veiled» (*Life*, 8) e gli operai si riposano, ma «as soon as the clock strikes midnight, the great furnaces break forth with renewed fury, the clamor begins with fresh, breathless vigor, the engines sob and shriek like 'gods in pain'» (*Life*, 8).

Davis conosce bene che non sono le macchine le vere responsabili dell'abbruttimento e della distruzione fisica degli operai; sa che se da un lato la macchina insonne scandisce il ritmo del lavoro ed esige sacrifici come una divinità in pena, dall'altro è consapevole che in qualche modo la macchina solleva l'operaio dalla sua fatica. Ciò che, invece, in alcun modo riesce di una qualche utilità per la vita degli operai è la condizione in cui si trovano costretti a svolgere il loro compito. Deborah, quando giunge alla ferriera – e certamente non è la prima volta che si porta lì – ha lo stesso sentimento di orrore, infatti «to her the mills were only 'summat deilish to look at by night'» (*Life*, 9).

La fonte di una simile orripilante visione è la ferriera, la struttura, il suo presentarsi ad uno sguardo interessato. Hugh lavora in quell'inferno, è prigioniero in un qualche girone, pur essendo lui un pover'uomo innocente. La fiamma immateriale che alimentava le speranze di Deborah si scontra con le fiamme fisiche e reali che bruciano la pelle e consumano le energie spirituali di Hugh; eppure, come nota Walter Hesford: «the common laborer, though he works in a type of Hell, though his existence is seemingly meaningless, has a soul, and is as worthy redemption as 'you', the middle-class reader»²².

Lo sguardo di Deborah introduce il lettore non solo in quello spazio posto ai margini che viene verbalizzato come *Hell*, ma in un ambiente che «Even Deborah» (*Life*, 9) attraversandolo di corsa definisce così, «'T looks like t' Devil's place!» (*Life*, 9). Con la descrizione e la stessa sensazione di Deborah concorda – e chiama a concordare il lettore – Davis quando chiosa: «It did, – in more ways than one» (*Life*, 9). Insomma, l'arrivo di Deborah alla ferriera equivale ad un eclatante e significativamente politico, *benvenuto all'inferno*. Le similitudini con il luogo letterario creato da Dante non si rinviene soltanto nella evocazione dell'infernale iscrizione posta sulla porta dell'Inferno, ma in richiami espliciti nel testo di Davis, quando la fer-

²² Hesford 1977, 74.

riera viene definita da uno «stranger» (*Life*, 13) che accompagna il giovane Kirby, il dottor May e il soprintendente Clarke, in questi termini:

One of the strangers sat down on a pile of bricks, and beckoned young Kirby to his side.

«This is hot, with a vengeance. A match, please?» – lighting his cigar. «But the walk is worth the trouble. If it were not that you must have heard it so often, Kirby, I would tell you that your works look like Dante's Inferno».

Kirby laughed.

«Yes. Yonder is Farinata himself in the burning tomb,» – pointing to some figure in the shimmering shadows.

«Judging from some of the faces of your men,» said the other, «they bid fair to try the reality of Dante's vision, some day». (*Life*, 13)

Per questa massa indistinta di dannati il giovane figlio del proprietario della ferriera non ha parole di comprensione, ma concorda con le osservazioni dei due ospiti: «They're bad enough, that's true. A desperate set, I fancy. Eh, Clarke?» (*Life*, 14). Il giovane Kirby, quasi fosse il Dio biblico, commina condanne. Il giudizio è morale, «bad» (*Life*, 14) non si riferisce alla capacità di lavoro o alla negligenza, Kirby lo riferisce allo spessore morale, all'anima dei suoi operai. Cattivi e disperati, accaniti bevitori distrutti nel fisico dal lavoro, ridotti in schiavitù non più da un sistema quale quello descritto da Adams, ma dall'evoluzione, dal progresso del processo produttivo. Quello che Adams definisce lavoro libero, quindi ancorato ad un sistema di redistribuzione delle ricchezze ha prodotto già, in uno Stato americano del sud, la Virginia del 1831, primo Stato schiavista della storia americana, una nuova forma di schiavitù.

Si ricorderanno i termini-cardine intorno ai quali Adams faceva ruotare il suo discorso contro la schiavitù: lavoro libero, ovvero salariato, educazione e promozione sociale attraverso la perfetta combinazione di questi momenti. I Gallesi emigrati sono uomini liberi, sono giunti in quei luoghi o per scelta o per necessità. Il sistema della retribuzione in cambio della forza lavoro avrebbe dovuto garantire la promozione sociale ed un notevole miglioramento delle condizioni delle persone libere impiegate in un siffatto regime economico. Quando il *King Cotton* sarà finalmente abbattuto un altro *King*, forse più spietato del precedente, restaurerà un dominio volto soltanto allo sfruttamento e alla distruzione, prima fisica e poi morale, delle forze lavoro controllate.

Sì, le ferriere sono l'Inferno descritto da Dante e per più di un motivo. Tanto è un inferno che si sconta ancora in vita che Davis improvvisamente non parla più di persone fisiche ma di anime:

If you could go into this mill where Deborah lay, and drag out from the hearts of these men the terrible tragedy of their lives, taking it as a symptom of the disease of their class, no ghost Horror would terrify you more. A reality of soul-starvation, of living death, that meets you every day under the besotted faces on the street, – I can paint nothing of this, only give you the outside outlines of a night, a crisis in the life of one man: whatever muddy depth of soul-history lies beneath you can read according to the eyes God has given you. (*Life*, 11)

La storia di ciascuna anima presentata dall'autrice fa appello alla sensibilità individuale di ogni lettore di ogni epoca.

2. «O CRUEL NATION, [...] O OUR TYRANTS»

La dura realtà del mondo del lavoro aveva già avuto nella poesia di Elizabeth Barrett Browning un momento di emergenza: «Through her association with Richard Hengist Horne, who served on parliamentary commission that investigated child labor in the factories and mines in 1842 and 1843 Elizabeth Barrett Browning learned of and felt compelled to write about the injustices of child labor»²³. Nei versi a ergersi a simbolo della disumanizzazione del lavoro è il pianto dei bambini. «The Cry of the Children»²⁴ è un lungo poemetto politico²⁵ che mette sotto la lente di ingrandimento lo sfruttamento del lavoro minorile in quella che viene definita «the country of the free» (v. 12).

Pubblicato nel 1843 sul *Blackwood's Edimburgh Magazine* e incluso nella prima edizione dei *Poems* (1844), «The Cry of the Children» «represents the best-known example of poetry that addressed the question of child labor in the factories and mines»²⁶. I bambini non sono figli di schiavi in una nazione schiavista, sono figli di uomini liberi che non hanno i mezzi per lasciarli liberi di vivere appieno la loro età. Bambini ai quali il duro mondo del lavoro ruba l'infanzia:

Do ye hear the children weeping, O my brothers,
Ere the sorrow comes with years?

²³ Simmons 2007, 430.

²⁴ Barrett Browning 2009, 151-156. Tutti i riferimenti alla poesia «The Cry of the Children» sono tratti da questa edizione.

²⁵ Interessante è Mermin 1989, 96 e 203.

²⁶ Simmons 2007, 430.

They are leaning their young heads against their mothers, –
And that cannot stop their tears.
[...]
But the young, young children, O my brothers,
They are weeping bitterly!
They are weeping in the playtime of the others,
In the country of the free. (vv. 1-12)

I bambini che ci presenta Elizabeth Barrett Browning non sono i rappresentanti felici di una nazione di uomini liberi, ma ciò che li connota è il pianto. I bambini piangono per molte ragioni, spesso per capricci, mentre in questi versi si lamentano per il dolore, «sorrow» (v. 2), che avvertono con amarezza, «bitterly» (v. 10). L'amaro contrasto fra il pianto inconsolabile dei bambini-lavoratori e il tempo libero degli altri si coglie aspro e tagliente nell'apostrofe ai connazionali, ai «brothers» dei versi 1 e 9, responsabili della condizione di sfruttamento in cui versa l'infanzia in Gran Bretagna. A rendere intollerabile questo stato delle cose è il dato immediato, la constatazione quasi superflua che sia nel mondo animale sia in quello vegetale la condizione dei piccoli è felice. Solo nella complessa società umana, quella che si è costruita affrancandosi vieppiù dallo stato di natura, non si mostra rispetto per la fase iniziale della vita. In questo momento della vita di ciascun essere umano dovrebbe trovare ricetta soltanto la gioia e la serenità, non il dolore e le lacrime per la fatica.

Elizabeth Barrett Browning riprende e chiarisce in che senso, in quale direzione di senso, vanno lette le lacrime dei bambini: «Do you question the young children in the sorrow, / Why their tears are falling so?» (vv. 13-14).

Il suono dell'implicita condanna si coglie nel paragone, adesso, con gli anziani: «The *old man*» (v. 15, corsivo mio) ha un qualche diritto di piangere per il «Long Ago» (v. 16) e per il suo breve domani. La condizione dell'anziano è coerente con la natura e le sue regole tanto che, «The *old tree* [...] / The *old year* [...] / The *old wound* [...] / The *old hope* [...]» (vv. 17-20, corsivi miei), non suscitano un moto di rabbia, ma quasi di compassione. In fondo, invecchiare è l'aspirazione di ogni *durare* e rammaricarsene significa sovvertire quell'ordine naturale che nessuna cultura o sapere tecnico può sormontare.

But the young, young children, O my brothers,
Do you ask them why they stand
Weeping sore before the bosoms of their mothers,
In our happy Fatherland? (vv. 21-24)

Ancora Barrett Browning ripropone le domande iniziali ai suoi connazionali. Il contrasto è ancora più stridente: alle lacrime versate dai bambini sui petti delle loro madri, quello stesso petto che li ha nutriti all'inizio coltivando altre speranze, si contrappone la felicità della patria, «Fatherland» (v. 24). Alla madre che tenta, invano, di consolare il pianto amaro del proprio figlio si contrappone la figura del padre, «Fatherland», che, invece, non soltanto crea quel pianto, ma lo esige per la sua gloria e prosperità. Vampirizzati dalla violenza del *padre* – come un novello Krono che divora i suoi figli – ai bambini non resta che scavare nei cunicoli sotterranei, nelle miniere. Da quell'abisso essi guardano in alto, in attesa di una mano pietosa e soccorritrice:

They look up with their pale and sunken faces,
And their looks are sad to see,
For the man's grief abhorrent, draws and presses
Down the cheeks of infancy – (vv. 25-28)

A rendere amara la loro vista, il loro aspetto – impossibile guardare negli occhi questi bambini – è quell'insieme di dolore fisico e sofferenza morale che fa di questi poveri e innocenti disperati dei candidati alla scomparsa precoce. L'osservatore, il lettore, come anche la poetessa, sanno bene che per essi il padre, «Fatherland» (v. 24), ha deciso una biografia breve e di miseria. Come in *The Runaway Slave at Pilgrim's Point*²⁷ (pubblicato nel primo fascicolo del Boston *Liberty Bell* del 1848) in «The Cry of the Children» Elizabeth Barrett Browning «articulates how cycles of abuse are perpetuated from one generation to the next»²⁸. Gli stessi bambini ne sono consapevoli e urlano al lettore che a loro non spetta la terra fredda e dura, ma un morbido campo coperto di erba sul quale giocare. I loro piedi sono troppo teneri per poter affrontare, e sostenere, simili cimenti: «'Our young feet,' they say, 'are very weak!' / Few paces have we taken, yet are weary – / Our grave-rest is very far to seek!» (vv. 30-32), deboli i piedi e lontane le tombe, ovvero la condizione ideale nella quale ogni bambino dovrebbe trovarsi. Ma non per i bambini descritti da Elizabeth Barrett Browning, questi non possono giocare, non possono aspettare che la loro corporatura raggiunga la piena maturità per poi affrontare con sicurezza le asprezze della vita.

Solo alla fine del percorso, ormai anziani, è lecito pensare alla tomba «the graves are for the old!» (v. 36). È vero che si può morire anche nell'infanzia, come è accaduto alla povera Alice, morta prima del tempo:

²⁷ Per una interpretazione dell'opera, si veda Brophy 1998, 273-288.

²⁸ Stott - Avery 2014, 108.

«True,» say the children, «it may happen
That we die before our time!
Little Alice died last year her grave is shapen
Like a snowball, in the rime». (vv. 37-40)

Ma non è una regola – almeno non dovrebbe essere una regola – lasciar morire di fatica i bambini. Stremati, ammalati, affamati e induriti desiderano la morte piuttosto che continuare con la vita alla quale sono costretti: quanto è doloroso dover ascoltare un bambino che afferma a proposito della morte e dei compagni morti: «‘It is good when it happens,’ say the children, / ‘That we die before our time!’» (vv. 51-52). Se i bambini oppressi e sfruttati descritti da William Blake in *The Chimney Sweeper* e *The Little Black Boy (Songs of Innocence)* «accepted their suffering because they would be united with a loving Father; for Barrett’s children it simply meant they would no longer have to work»²⁹. A queste considerazioni la famiglia sociale – «Fatherland» e «Brothers» – ha portato i suoi figli, a desiderare la morte piuttosto che scontare la vita con privazioni e dolori.

Gli operai delle fabbriche del Sud Virginia descritti da Rebecca Harding Davis erano uomini che avevano accettato di lavorare nelle ferriere per vivere. Ora, apprendiamo da Elizabeth Barrett Browning da quale inferno erano fuggiti, il crudo realismo descritto dalla poetessa vittoriana trova il suo fondamento in una delle tante tristi relazioni che, come già ricordato, Horne stese in seguito alle sue ispezioni; come per l’incidente accaduto all’*Hemingsley’s Tip and Nail Manufactory* a Wolverhampton (9 marzo del 1841), in cui il crollo del piano superiore della fabbrica aveva ucciso un bambino e feriti altri. Queste le annotazioni di Horne:

The rooms are all crowded with dangerous machinery, so close that you can hardly pass; indeed some operations have to be stopped in order that you may pass at all, so that there shall be room for the body to effect its passage, a safe distance being out of the question. Not any of this machinery is boxed off, or guarded in any way. It is frightful place, turn which way you will. There is a constant hammering roar of wheels, so that you could not possibly hear any voice. You have but once to stumble on your passage from one place to another, or to be thinking of something else, and you are certain to be punished with loss of a limb, or of your life if the limb does not come away kindly. Little boys and girls are here seen at work at the tip-punching machine (all acting by steam power) with their fingers in constant danger of being punched off once in every second, while at the same time they have their heads between two whirling wheels a few inches distant from each ear. «They

²⁹ McElligott 2014, 132.

seldom lose the hand», said one of the proprietors to me, in explanation; «it only takes off a finger at the first or second joint. Sheer carelessness – looking about them – entirely through carelessness!». ³⁰

In patria i Gallesi avrebbero avuto una sorte peggiore, sarebbero finiti nelle fabbriche o miniere fin dalla più tenera età. Le due autrici ripensano i margini entro cui adulti Gallesi e innocenti bambini britannici consumano le loro vite prive di speranze e votate alla fine precoce. Gli spazi di Davis dominati dal fuoco che consuma l'aria si equivalgono agli spazi bui dei cunicoli delle miniere descritti da Barrett Browning che aria pulita non hanno mai avuto; «city of fires» accecano la speranza come «the rushing of the iron wheels» (v. 106) annullano i suoni soavi dell'infanzia. Un assordante frastuono prodotto dalle ruote sovrasta l'unico *paesaggio* conosciuto dai bambini. Il risultato è lo stesso, un iniquo, violento movimento di espropriazione di vita che porta Elizabeth Barrett Browning a scrivere versi come fossero una preghiera laica:

For all day, the wheels are droning, turning, –
Their wind comes in our faces, –
Till our hearts turn, – our heads, with pulses burning,
And the walls turn in their places
Turns the sky in the high window blank and reeling –
Turns the long light that droppeth down the wall, –
Turn the black flies that crawl along the ceiling –
All are turning, all the day, and we with all! –
And all day, the iron wheels are droning;
And sometimes we could pray,
«O ye wheels,» (breaking out in a mad moaning)
«Stop! be silent for to-day!». (vv. 77-88)

Le ruote d'acciaio non si arrestano neanche la domenica, non concedono un giorno di riposo ai suoi schiavi. Il vento che creano queste ruote d'acciaio non rinfresca né spazza via la nebbia. Al contrario si tratta di un moto che indigna, che fa ribollire il sangue nella testa e mette il mondo sottosopra. È una condizione intollerabile che la poetessa vittoriana descrive opponendo la necessità allo sfruttamento. Le instancabili ruote servono per aerare i cunicoli sotterranei, rendono appena respirabile l'aria del sottosuolo. La creazione, però, di un luogo nel quale è possibile vivere non è finalizzato all'acquisizione di nuovi spazi della natura da antropizzare, come ad esempio potrebbe essere una città o una metropoli, questi nuovi spazi

³⁰ *Ivi*, 129.

servono per rubare ai bambini l'infanzia e ai loro genitori la gioia di vivere. Ed è inevitabile che l'effetto peggiore sia scontato proprio dai teneri corpi dei bambini i quali, quando tornano alla luce del sole non hanno più la forza di gioire di un prato:

«For oh,» say the children, «we are weary,
And we cannot run or leap –
If we cared for any meadows, it were merely
To drop down in them and sleep». (vv. 65-68)

I prati si trasformano in letti sui quali cercare un immediato riposo. Stremati al punto da non avere forze sufficienti per tronare alle proprie abitazioni, i bambini cercano un momento di sollievo e di riposo sui prati. Esatta immagine della espropriazione della fanciullezza, dei suoi rituali, della sua leggerezza. Le azioni più comuni dei bambini di Barrett Browning sono tali perché il mondo dell'arricchimento, quello che ha messo in opera un sistema mortale di sfruttamento degli esseri umani, ha un codice vampiresco secondo il quale solo succhiando il sangue e le energie all'uomo ridotto in suo potere può prosperare:

Many of these poor children deposing that they worked from twelve to fourteen hours a-day for 1s. or 2s. 6d. a-week, not, a penny of which they had for their use [...]; who were clothed in rags; who acknowledged that they often felt sick or otherwise ill, and that they had not enough to eat, – who were sometimes «beaten badly», but who «*only* felt it for a day or two», – have still replied that they «liked their work», – «were all treated», – «were only punished when they deserved it», etc. They evidently knew of nothing else but to wake and go to work from day to day, and to continue working until permitted to leave off. Such a question as «Do you feel tired?» had never before been asked them, and they did not understand it, or only comprehended its purpose in some vague sense. It will be requisite, therefore, to distinguish between those whose evidence shows nothing to complain of, – and those whose evidence shows much wretchedness, but who uttered no complaint.³¹

Così, come un vampiro esangue il sistema di sfruttamento del lavoro ammalia con l'illusione del compenso. Il lavoro libero di cui, come abbiamo visto sopra, scriverà Adams, contrapposto a quello schiavistico proprietario, non ha costruito una società di uomini liberi, bensì ha creato una nuova e più sofisticata forma di schiavitù: lavoro in cambio di denaro.

I bambini-minatori lavorano tutto il giorno, come dire più di quanto sia pensabile e sostenibile fisicamente e moralmente da chiunque. A questi

³¹ *Ibidem.*

bambini il progresso ha chiesto un sacrificio che resta come una macchia indelebile e originaria che toglie loro il respiro, la sensibilità, la speranza:

Ay! be silent! Let them hear each other breathing
For a moment, mouth to mouth –
Let them touch each other's hands, in a fresh wreathing
Of their tender human youth!
Let them feel that this cold metallic motion
Is not all the life God fashions or reveals – [...]. (vv. 89-94)

Non è questa la vita che il Dio creatore ha confezionato o rivelato per la Sua creatura. Questa è la vita che l'uomo ha creato per l'altro uomo. I bambini di Barrett Browning si interrogano proprio su questo mistero umano, su questo inferno reale e quotidiano esplicitato dalle ruote d'acciaio che mentre spingono aria nei cunicoli occludono i polmoni con la polvere del carbone. I bambini dolorosamente si chiedono:

Who is God that He should hear us,
While the rushing of the iron wheels is stirred?
When we sob aloud, the human creatures near us
Pass by, hearing not, or answer not a word!
And we hear not (for the wheels in their resounding)
Strangers speaking at the door:
Is it likely God, with angels singing round Him,
Hears our weeping any more? (vv. 105-112)

Perché Dio dovrebbe ascoltarli se anche gli esseri umani, cioè le Sue creature, non li degnano di attenzione? Chi è Dio? Domanda non certo irriverente, ma un disperato urlo di dolore che segue il filo di una umanissima analogia: se mio padre non mi *ascolta*, come può farlo un Padre così lontano distratto dall'incessante melodia dei Suoi cherubini? Come può salvarli da una sì crudele condizione? I bambini non conoscono neanche le parole per rivolgersi a questo Dio e chiederne la misericordia. In verità conoscono solo due parole:

Two words, indeed, of praying we remember;
And at midnight's hour of harm, –
«Our Father», looking upward in the chamber,
We say softly for a charm. (vv. 113-116)

Due semplici parole pronunciate nella speranza che Dio le ascolti nella pausa tra un canto ed un altro dei suoi melodiosi cherubini. I piccoli minatori non credono: i dolori e le lacrime li hanno resi increduli e ciechi. Rassegnati alla loro condizione non sperano neanche più in un mondo ulterio-

re nel quale, finalmente, essere felici. Nei confronti del Dio che chiamano «Our Father» (v. 115) hanno parole di durezza e lo rinnegano ricacciandolo nel cielo, che dovrebbe essere la Sua dimora, con espressioni che non hanno nulla della preghiera o della pietà:

«[...] Go to!», say the children, – «up in Heaven,
Dark, wheel-like, turning clouds are all we find!
Do not mock us; grief has made us unbelieving –
We look up for God, but tears have made us blind». (vv. 129-132)

Il cielo è soltanto un freddo meccanicistico agglomerato di astri e nuvole che si alternano e Dio è «speechless as a stone» (v. 126)³². In questo assordante silenzio, in questo vuoto di sentimenti e di attenzioni si perdono generazioni di bambini inglesi che «know the grief of man, without its wisdom» (v. 141). Al contrario quel dolore che sa, che conosce, non agisce, non si muove a compassione né stende una mano in soccorso. I sapienti, gli adulti che del dolore dovrebbero conoscere la saggezza hanno costruito le ruote, hanno scavato i cunicoli, inventato le necessità e, in fine, resi schiavi i propri figli espropriandoli prima della più tenera età, poi del loro stesso essere.

La domanda-invettiva finale riassume tutta la violenza che il mondo adulto ha confezionato per loro. Questi «[...] orphans of the earthly love and heavenly: / Let them weep! let them weep!» (vv. 147-148) sono, dunque, inutilmente, martiri, «martyrs» (v. 143), manca loro ogni aspirazione alla santità, ogni adesione ad una causa superiore. Martiri senza «the palm» (v. 143), ma schiavi autentici, a loro non resta che chiedere alla nazione:

«How long,» they say, «how long, O cruel nation,
Will you stand, to move the world, on a child's heart, –
Stifle down with a mailed heel its palpitation,
And tread onward to your throne amid the mart?
Our blood splashes upward, O our tyrants,
And your purple shews your path;
But the child's sob curseth deeper in the silence
Than the strong man in his wrath!». (vv. 153-160)

³² Come osserva Lewis 1998, 191: «God is deaf in 'The Cry of the Children': although the exploited children cry to God 'He is speechless as a stone', his image reflected in the master exploiter is that of the indifferent 'white God' in 'Runway Slave'. Barrett Brown- ing's God never swoops down to alleviate the suffering induced by humankind, but rather allows humans to take responsibility for social justice or injustice».

La frantumazione della dignità del lavoratore ha portato Barrett Browning a reagire con veemenza, ad accusare la sua nazione di arricchire sulle spalle e sulla vita dei suoi figli. La «cruel nation» (v. 153) che vuole cambiare le sorti del mondo non è soltanto la Gran Bretagna della poetessa vittoriana, ma anche gli Stati Uniti di Rebecca Harding Davis: due inferni che vengono coperti dal rumore degli ingranaggi e dal denaro usato come misero compenso per la più grande delle perdite umane: la felicità e la libertà. Sia Barrett Browning sia Davis – ma a suo modo anche Adams – mostrano con piena evidenza che non è sempre vero l'assunto morale che vuole che la felicità consista nel compimento di un dovere o del proprio dovere. Resta sempre enigmatico stabilire con che cosa è assiologicamente corretto riempire la parola *dovere*, ma con un lavoro che logora e, infine, uccide certamente non è possibile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adams 1861 Ch.F. Adams Jr., «The Reign of King Cotton», *The Atlantic* (April 1861), 451.
<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1861/04/the-reign-of-king-cotton/308740/>.
- Avery - Stott 2014 S. Avery - R. Stott, *Elizabeth Barrett Browning*, Oxford, Routledge, 2014.
- Barrett Browning 2009 E. Barrett Browning, *Selected Poems*, ed. by M. Stone - B. Taylor, Peterborough (Canada), Broadview, 2009, 151-156.
- Brophy 1998 S. Brophy, «Elizabeth Barrett Browning's 'The Runaway Slave at Pilgrim's Point' and the Politics of Interpretation», *Victorian Poetry* 36, 3 (Fall 1998), 273-288.
- Goodwyn 1994 J. Goodwyn, *The Yearbook of English Studies* 24 (1994): *Ethnicity and Representation in American Literature*, 302-303.
- Harding Davis 1990 R. Harding Davis, «Life in the Iron Mills», in *Four Stories by American Women*, ed. by C. Griffin Wolff, Harmondsworth, Penguin, 1990.
- Harris 1991 S.M. Harris, *Rebecca Harding Davis and American Realism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.
- Hughes 1997 S.H. Hughes, «Between Bodies of Knowledge There Is a Great Gulf Fixed: A Liberationist Reading of

- Class and Gender in 'Life in the Iron Mills', *American Quarterly* 49, 1 (March 1997), 113-137.
- Hesford 1977 W. Hesford, «Literary Contexts of 'Life in the Iron Mills'», *American Literature* 49, 1 (March 1977), 70-85.
- Lewis 1998 L.M. Lewis, *Elizabeth Barrett Browning's Spiritual Progress: Face to Face With God*, Columbia (MO) - London, University of Missouri Press, 1998.
- Long 2001 L. Long, «The Postbellum Reform Writings of Rebecca Harding Davis and Elizabeth Stuart Phelps», in *The Cambridge Companion to Nineteenth-Century American Women's Writing*, ed. by D.M. Bauer - P. Gould, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, 262-283.
- Marx - Engels 1948 K. Marx - F. Engels, *Manifesto del partito comunista*, Introduzione di E. Sanguineti, Roma, Meltemi, 1948.
- McElligott 2014 M.B. McElligott, «'The Cry of the Children'. Elizabeth Barrett's Response to Child Labor in Mines and Factories of Victorian Britain», in *Victorians and the Case for Charity: Essays on Responses to English Poverty, by the State, the Church and the Literati*, ed. by M.D. Button - J.A. Sheetz-Nguyen, Jefferson (NC) - London, McFarland, 2014, 121-158.
- Mermin 1989 D. Mermin, *Elizabeth Barrett Browning: the Origins of a New Poetry*, Chicago (IL) - London, University of Chicago Press, 1989.
- Pfaelzer 1996 J. Pfaelzer, *Parlor Radical. Rebecca Harding Davis and the Origins of American Social Realism*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1996.
- Seltzer 1991 M. Seltzer, «The Still Life», *American Literary History* 3, 3 (Autumn 1991), 455-486.
- Shocket 2000 E. Shocket, «Discovering Some New Race: Rebecca Harding Davis's 'Life in the Iron Mills' and the Literary Emergence of Working-Class Whiteness», *PMLA* 115, 1 (January 2000), Special Topic: *Rereading Class*, 46-59.
- Sidgwick 1995 H. Sidgwick, *I metodi dell'etica*, a cura di M. Mori, Milano, il Saggiatore, 1995.
- Simmons 2007 J.R. Simmons Jr. (ed.), *Factory Lives: Four Nineteenth-Century Working-Class Autobiographies*, Peterborough (Canada), Broadview, 2007.