

# LETTERATURA

Cinzia Scarpino

“NEL TEMPO CHE CI FECE PASSARE TUTTI PER FESSI”:  
GRACE PALEY E LA SUA “OPERA DI VERITÀ”

I trentacinque anni che vanno dalla stesura del primo racconto di Grace Paley alla pubblicazione della sua ultima raccolta (1950-1985) si presentano come un insieme di motivi, personali e politici, ai quali le prose scorciate dell'autrice newyorchese non hanno mai cessato di attingere le proprie istanze realistiche. Ciò che colpisce nell'opera di Grace Paley è il suo nascere come appendice ai fondamentali assi biografici (la famiglia, i figli, la politica femminile, cittadina e mondiale) sui quali si incardina la produzione letteraria di chi non ha nascosto di aver scritto poco – un *corpus* di “solo” tre raccolte di *short stories*, una raccolta di poesie e una silloge di articoli e saggi – avendo concepito il proprio mestiere di scrittrice negli spazi e nei tempi ritagliati agli impegni di madre e a quelli di attivista<sup>1</sup>. È possibile dunque considerare il caso letterario di Grace Paley alla luce del fitto intreccio di tre soggetti – famiglia, politica, scrittura – e del loro svolgersi in maniera sempre più inestricabile nella vita dell'autrice a partire dagli anni Cinquanta. Il decennio che va dal 1950 al 1960 rappresenta infatti il contesto storico-culturale in cui sono venute maturando la consapevolezza politica e le convinzioni estetiche di Paley; un periodo sul quale, a partire dagli anni Settanta, le diverse prospettive critiche hanno alternato linee interpretative sostanzialmente oscillanti tra l'immagine pastorale di un'età spensierata prima delle grandi

<sup>1</sup> Per quanto riguarda le tre raccolte di racconti, *The Little Disturbances of Man: Stories of Women and Men at Love* (1959) New York, Doubleday; *Enormous Changes at the Last Minute* (1975) New York, Dell; *Later the Same Day* (1985) New York, Farrar Straus Giroux; per le raccolte di poesia, *New and Collected Poems* (1982) Gardiner, Tilbury House Publishers; per le opere che contengono poesie e racconti, *Leaning Forward* (1985) Penobscot, Granite Press; *Long Walks and Intimate Talks*, with Vera B. Williams (1991) New York, Feminist Press; per una miscellanea di scritti di varia natura, *Just As I Thought* (1998) New York, Farrar Straus Giroux. Sulle difficoltà materiali incontrate da Paley nel trovare il tempo necessario alla scrittura, si veda la risposta a un'intervista del 1992: “And there we have our normal family life, struggles and hard times. That takes up a lot of time, hard times. Uses up whole days” (in Dee: 1992, 181-209).

rotture degli anni Sessanta e quella di un'epoca attraversata da una serie di tensioni destinate a emergere in tutta la loro portata nei dieci anni successivi. Un approccio alla produzione letteraria e saggistica della scrittrice statunitense di origini ebraico-ucraine che si dipani parallelamente a considerazioni di tipo storico e sociale e che in queste riconosca le sue parti costitutive permette forse di coglierne meglio la complessa vocazione mimetica.

L'opera di Paley è dettata dall'urgenza di un processo di "noisy taking in" e "loud giving back" (Paley: 2001, 38), un sonoro, rumoroso e plurivocale atto di ascolto e di resa delle tante parole che convivono negli spazi, pubblici e privati, di New York: luoghi aperti alle contaminazioni culturali di una città che nasce da una continua negoziazione tra le sue tante componenti etniche, religiose e intellettuali. La poetica che ne deriva ruota tutta intorno alla restituzione del viluppo di voci che si sovrappongono e si rincorrono lungo le strade cittadine, voci tradotte sulla pagina da una scrittura capace di abbracciare una grande profondità spaziale e temporale: la storia di immigrazione dalla Russia dei genitori nei primi decenni del Novecento e l'infanzia nel Bronx negli anni Trenta e Quaranta; la storia di madre in una comunità di donne nel Village degli anni Sessanta; la storia di femminista e attivista, locale e mondiale, dagli anni Settanta a oggi. I tanti fili autobiografici si fanno racconto radicandosi nei tessuti associativi della città che sono, a loro volta, iscritti in una prospettiva temporale ampia – dal passato dei flussi migratori della prima generazione provenienti dall'Europa orientale di fine Ottocento, a quello più recente, di metà Novecento, della seconda generazione – sulla quale si vanno iscrivendo le cronache presenti di una terza generazione.

Al cuore della scrittura di Paley c'è proprio lo *story-telling* di cui sono intrisi tanto il rapporto con la tradizione culturale della famiglia di provenienza quanto la dimensione femminile e urbana di una famiglia di elezione allargata. Il bisogno di parlare e di essere ascoltate costituisce il tratto distintivo e unificatore delle tre raccolte di racconti che, nelle pieghe di una lingua levigata e obliqua, possono assumere il respiro di una saga e intessere le vicende di tre generazioni:

As for you, fellow independent thinker of the Western Bloc, if you have anything sensible to say, don't wait. *Shout it loud* right this minute, in twenty years, give or take a spring, your grandchildren will be lying in sand-boxes all over the world, their *ears* to the ground, *listening* for signals from long ago. In fact, kneeling now on the great plains in a snootful of gray dust, what do you *hear*? Pigs oinking, potatoes peeling, Indians running, winter coming? [Faith] is seasick with ocean sounds, the squealing wind stuck in its rearing tail by high tide. That is because her grandfather, scoring the salty sea, skated for miles along the Baltic's icy beaches, with

frozen herring in his pocket. And she, *all ears*, was born in Coney Island (Paley: 1994, 146. Miei i corsivi).

Si cercherà quindi di tratteggiare un profilo di Grace Paley attorno ai grandi nodi di autobiografia, scrittura e spazialità, lungo un percorso cronologico e tematico scandito, per comodità, in tre parti: la matrice ebraico-russa come impronta morale e linguistica sulla formazione della futura scrittrice e attivista (dagli anni Venti agli anni Quaranta); la maturazione estetica e il “venire alla scrittura” come madre che si apre ai luoghi di aggregazione infantile e femminile della città (anni Cinquanta e Sessanta); il femminismo e l’attivismo politico, locali e globali, a partire dalla rifunzionalizzazione della strada in senso partecipativo e teatrale (anni Settanta e Ottanta).

#### JEWISHNESS, INFANZIA NEL BRONX, VITA NEL VILLAGE

Cresciuta in una famiglia di ebrei ucraini dalle spiccate tendenze socialiste, Paley impara a concepire la parola (orale e scritta) come strumento di denuncia di ogni verità taciuta, rispondendo a un’inclinazione etica che andrà a plasmare il principio del suo futuro impegno politico e intellettuale. Veicolo di una voce che saprà farsi ironica e puntuale a commento dei contrattempi e delle ingiustizie del vivere cittadino, la lingua dei racconti sarà modellata su quella sentita e ricreata da bambina nel Bronx della Depressione. Come per Chaim Potok, anche per Grace Paley le strade del Bronx diventano il correlativo urbano e novecentesco della valle del Mississippi di Huck Finn, un fiume in cemento e asfalto su cui scivolare “on the raft of my own two feet” (in Ultan, Unger: 2000, 126). Nel Bronx degli anni Trenta e Quaranta, il vivace *tomboy* di casa Goodside impara infatti a conoscere e a mescolare i tanti accenti della città: il russo parlato in famiglia dalle donne, lo yiddish degli ebrei dell’Europa orientale, i diversi dialetti degli altri gruppi immigrati.

#### *La storia dell’immigrante*

Come si legge in numerose antologie di narrativa statunitense contemporanea, Grace Paley, scrittrice ebraico-americana di seconda generazione, è spesso associata, forse soprattutto per motivi anagrafici, agli autori Henry Roth, Saul Bellow e Bernard Malamud. Tuttavia, le analogie biografiche, semantiche e stilistiche che la accomunano ai tre scrittori non le hanno impedito di rivendicare in più occa-

sioni una necessaria diversità di prospettiva. Allo sguardo maschile, spesso livido e disperato dei tre più celebri narratori, Paley contrappone una visione di straordinaria vitalità che scaturisce dal proprio essere, prima ancora che artista, donna e madre.

Se accanto a questa presa di distanza nei confronti di un ebraismo – e di qualsiasi altro credo – schiacciato sulla autoreferenzialità (Paley: 2001, 42) si aggiungono una certa insofferenza di Paley nell'identificarsi con la categoria di scrittrice "etnica" *tout court*, i debiti apertamente dichiarati verso il movimento femminista, la vita in una "virtual tribe of mothers and children" (Arcana: 1993, 77) e il definirsi "an urban writer with a New York focus" (Conway et al.: 1978, 29-39), le premesse per individuare alcuni snodi relativi alla ebraicità dell'autrice sembrano sfumare nelle più evidenti componenti femminili e cittadine della sua opera. Nel corso di un'intervista del 1995, Paley dichiara, in primo luogo, di non avere alcun problema a essere identificata con un'etichetta ("ethnic writer, woman writer, regional writer") per precisare, in un secondo momento, la sua appartenenza alla categoria di "scrittrice ebraico-americana":

[Do you consider your writing Jewish-American literature?]

Not exactly. But the particular sound of the language as I and others like me speak it, and the disharmony of our experiences, and the strong baseline on which we depend – from before Chaucer, including the King James Version of the Bible, Whitman, Dickinson, Rukeyser, Auden, Thoreau, Cather, Joyce (not to mention the Russians in translation, et cetera) – more American literature, to which the strong Hispanic rhythms are being added (Fromkorth, Opfermann: 1995, 77-100).

Più specificamente, l'affiliazione a una possibile *Jewishness* di Grace Paley passa attraverso le radici ebraico-russe della famiglia e costituisce una preziosa chiave di lettura per la sua poetica, il suo attivismo politico e la sua vocazione progressista. È infatti proprio nell'ambiente etnico e culturale di provenienza della scrittrice – la famiglia Gutseit, naturalizzata Goodside – che vanno cercati i semi di alcune tra le più importanti ricadute tematiche e stilistiche della sua produzione narrativa, saggistica e lirica (Isaacs: 1990; Kaye/Kantrowitz, Klepfisz: 1989).

Grace Goodside nasce nel Bronx l'11 dicembre 1922, in un clima di relativa prosperità, terza dei fratelli, figlia di Isaac Gutseit e Manya Ridnyk, ebreo-russi approdati a New York nel 1904 dopo essere fuggiti dalle persecuzioni dello zar Nicola II (Arcana: 1993:10-25). La temperie socioculturale in cui cresce, affatto diversa tanto dall'oppressione politica e religiosa conosciuta dai genitori in Russia quanto dalle ristrettezze economiche dei primi anni di vita dei due fratelli, è

ben espressa dalla voce narrante di “The Immigrant Story”, racconto dai molti elementi autobiografici:

Jack asked me, Isn't it a terrible thing to grow up in the shadow of another person's sorrow?

I suppose so, I answered. As you know, I grew up in the summer sunlight of upward mobility. This leached out a lot of that dark ancestral grief (Paley: 1994, 238).

Pur animato da ideali rivoluzionari e da un'avversione illuministica nei confronti delle religioni rivelate, Isaac Goodside ha l'abitudine di leggere ai figli episodi tratti dalla Bibbia, storie che i tre fratelli seguono “sort of the way kids listen to the radio today, loud now” (Lidoff: 1981, 3-26). È plausibile riconoscere in quelle secche parabole veterotestamentarie i germi della lezione etica profondamente solidale che ricongiunge la fede socialista dei Goodside alla storia comune e collettiva del popolo ebraico, come suggeriscono le parole di Paley in risposta alla domanda “Cosa significava essere ebrei?”:

(...) It also meant that we were related to those generations of the Jewish Bible. We had common history. (...) The reason that it's repeated in the Bible so many times that we were strangers in Egypt is really to make us behave decently. This seemed to me very much a part of being Jewish. And it wasn't a matter of hospitality, which is as American as apple pie, so to speak. It wasn't hospitality; it was a normal sense of outrage when others were treated badly, and along with that the idea that injustice not be allowed to continue (Kaye/Kantrowitz, Klepfisz: 1989, 322-329).

Alla formazione politica della futura attivista pacifista contribuiranno le infuocate discussioni attorno al tavolo della cucina di casa, scenario privilegiato degli scambi di idee, a cucchiariate di *borscht e kotletky* (Arcana: 1993, 15), tra il padre socialista, lo zio anarchico, la zia sionista e Myra, la zia più giovane, comunista e membro della International Ladies' Garment Workers Union. Un senso di appartenenza al popolo ebraico che, come ricorda la voce di Faith Darwin in “The Used-Boy Raisers”, vede nella Diaspora il necessario portato storico e geografico di un'esperienza ‘a-temporale’ la cui lezione si rinnova in memento contro l'ingiustizia, “a splinter in the toe of civilizations, a victim to aggravate their conscience”:

I'm against Israel on technical grounds. I'm very disappointed that they decided to become a nation in my lifetime. I believe in the Diaspora. After all, they are the chosen people. Don't laugh. They really are. But once they huddled on one little corner of a desert, they're like anyone else: Franchies, Italians, temporal nationalities. Jews have one hope only – to remain a rem-

nant in the basement of world affairs – no, I mean something else – *a splinter in the toe of civilizations, a victim to aggravate their conscience*. (...) I am only trying to say that they aren't meant for geographies but for history. They are not supposed to take up space but to continue in time (Paley: 1994, 85. Miei i corsivi).

Sul senso di testimonianza alla storia degli oppressi incarnato dalla coscienza ebraica si sofferma anche l'analisi di Victoria Aarons che allarga il compasso della scrittrice newyorchese a una serie di tensioni dialettiche – pubblico/privato; tradizione/femminismo; sofferenza/speranza; vita/morte – delle quali i suoi personaggi narrativi sono portatori. La marginalità di queste figure le fa sopravvivere attraverso il racconto orale e la scrittura, attraverso “l'integrazione delle loro parti collettive, delle loro esperienze e delle loro convinzioni comuni” (Aarons: 1990, 35-43, trad. mia). L'umanesimo ebraico di stampo laico e radicale che presiede alla poetica di Paley troverà così espressione in storie ad ambientazione urbana, perlopiù femminile, *lower-middle-class* e *working class*, storie comuni di gente comune. Se tra fine Ottocento e inizi Novecento attenti sismografi della cultura e dei costumi americani come W.D. Howells e Henry James rilevano (secondo tonalità antitetiche) che nel quartiere di maggiore immigrazione di New York, il Lower East Side di Manhattan, sta nascendo una nuova lingua, sempre più lontana dalla matrice britannica e “risultante dalla continua tensione fra passato e presente, ‘discendenza e consenso’, e già sul punto di evolversi in un ‘accento del futuro più lontano” (Maffi: 1992, 181), a distanza di mezzo secolo le vivaci forme dialogate della prosa di Paley dovranno molto, se non tutto, proprio all'evoluzione letteraria della koinè straordinariamente dinamica di cui si è imbevuta la sua infanzia nel Bronx. In casa Goodside le dispute politiche, accanto a quelle più triviali – *bobbeh meisehs* (Arcana: 1993, 23) i semplici pettegolezzi scambiati nella cucina tra sole donne – si svolgono in russo; soltanto la nonna infatti parla yiddish. L'inglese (oltre allo yiddish) la piccola Grace Goodside lo apprende soprattutto nelle strade del Bronx, dove il mescolarsi di realtà etniche diverse va creando quell'impasto incredibilmente ricco di ascendenze lessicali, accenti e cadenze molteplici individuato poi da Paley quale carattere distintivo e dinamico dell'inglese e, più precipuamente, dell'inglese americano (in Lynch, Portelli: 1995, 46-51).

Per l'immigrato e per suoi figli il percorso teso all'assimilazione dell'inglese è irto di ostacoli fonologici e sintattici, come suggeriscono i versi della poesia “The Immigrant Story”:

One day in my family's life  
I entered the English language

*d's and t's in my teeth s's steaming*

I elongated *i's*  
lost a few *r's* included  
them where they weren't wanted

I often stationed a preposition  
at the end of a sentence  
this was to guard against  
aggrieved inflection  
(...)  
(Paley: 2001, 133).

Al fondamentale processo di ibridazione linguistica cui Paley è esposta fin da bambina, tanto in famiglia quanto nella rete urbana del Bronx, va altresì associato il retaggio di una cultura, quella ebraica, secolarmente avveza a sottilissime strategie verbali di convivenza, sopravvivenza e sovversione nei confronti delle culture dei paesi d'arrivo, tecniche rese possibili da un uso sistematico e assai spregiudicato dell'ironia (Taylor: 1987, 57-66). Ben più pregnante delle poche interiezioni in yiddish, l'elemento ironico andrà a pervadere gli agili contrappunti umoristici intessuti dalla scrittura di Paley attorno a chi vive da sempre negli interstizi della storia e condivide i sentimenti di dolore e resistenza di tutte le realtà oppresse.

Nell'interpretazione del critico Morris Dickstein, il senso di appartenenza a una storia comune di tanta parte degli scrittori ebraico-americani e afroamericani e il lascito solidale che da esso promana negli anni Cinquanta e Sessanta si traduce in un'estetica fortemente improntata sulla storia, perché fondata sui traumi reali dei gruppi cosiddetti *hyphenated*. Per uno scrittore ebraico-americano o afroamericano del secondo dopoguerra, afferma Dickstein (1991: 180-183), sarebbe stato impossibile concentrarsi sulla propria soggettività senza dare testimonianza delle condizioni sociali che alla formazione di quella soggettività avevano, spesso tragicamente, contribuito; una scrittura squisitamente personale avrebbe rappresentato un lusso che gli autori "etnici" non potevano permettersi di fronte al mancato, o ancora parziale, riconoscimento civile e sociale della loro gente. Da questa angolazione critica sarà forse possibile comprendere meglio quel groviglio di impegno politico, fervore ideale e scrittura come urgenza che costituisce il nucleo pulsante di un'autrice che sembra venire da molto lontano proprio quando parla la lingua della quotidianità e sfiora le tragedie tutte immanenti dei suoi protagonisti. Perché, come ama ripetere la cronista di *The Little Disturbances of Man*, chi ama la letteratura sa "che più sei specifico, più diventi universale" (in

Lynch, Portelli: 1995, 50).

*Un interesse nella vita*

Nel 1942, dopo essersi iscritta ai corsi di poesia tenuti da W. H. Auden alla New York University, la appena diciannovenne Grace Goodside sposa Jess Paley, un giovane fotografo e regista *freelance*. La loro unione maturerà in un dopoguerra sul quale cala ben presto la pesante cappa della Guerra di Corea e della Guerra Fredda. In un appartamento sull'Undicesima Strada tra la Sesta e la Settima Avenue i Paley, come molti altri giovani *bohémien* del Village, conducono una vita disordinata e anticonformista. Per quanto arricchito dalla folta comunità di artisti e di attivisti politici capace di promuovere stimoli intellettuali messi in sordina nei *suburbs* e nelle *small towns*, anche l'ambiente newyorchese risente della soffocante realtà militare, economica e politica degli anni Cinquanta. Secondo una tesi avvalorata da Dickstein (1991: 1-20), la percezione di quello stesso periodo nell'immaginario collettivo statunitense oscillerebbe tra due diverse interpretazioni: la prima, imperniata sul confronto tutto in negativo con il successivo decennio di contestazione; la seconda, nata negli anni Settanta come reazione ai turbolenti anni Sessanta, tesa a un sostanziale recupero in tono idilliaco dei *Tranquillised Fifties*<sup>2</sup> e della frivolezza dei giorni prima della 'caduta'. Se, in un'ottica retrospettiva, la prima ipotesi scorge negli anni Cinquanta le zone grigie che saranno oggetto delle battaglie sociali e culturali del decennio seguente (la moralità della *small-town*, la segregazione razziale, la repressione politica e quella sessuale, la mobilitazione dettata dalla Guerra Fredda, la corsa agli armamenti nucleari, l'omologazione suburbana, la reclusione domestica della donna e il regno della famiglia mononucleare), la seconda colloca la stessa epoca in una doppia prospettiva storica, evidenziandone la natura di interludio tra gli anni della Depressione e quelli della Contestazione, due periodi di tensioni radicali nella società americana del Novecento. Quest'ultima visione darebbe rilievo al ripiegamento del dopoguerra verso l'insularità e l'innocenza perdute con il conflitto mondiale.

Entrambe le chiavi interpretative schiudono scorci interessanti sulle esperienze politiche e personali dell'autrice ebraico-americana negli anni Sessanta e un accenno allo studio di Alice Echols dedicato

<sup>2</sup> Nella celebre rievocazione di Robert Lowell in *Life Studies* (1959).

alla stagione più radicale del femminismo nordamericano, il periodo 1967-1975, potrà contribuire a coglierne il quadro d'insieme. Il fenomeno del *Radical Feminism* e più in generale il rinnovato attivismo degli anni '60 e '70 vanno letti in relazione alla prima stagione del femminismo e alle battaglie degli altri movimenti radicali, affondando le loro radici in un decennio, gli anni Cinquanta, tutt'altro che privo di dissenso. Nonostante l'azione pionieristica svolta dalla sinistra progressista, dal *civil rights movement* e dal femminismo nel secondo dopoguerra, tuttavia:

[In] its rejection of liberalism, its embrace of participatory democracy, and its fusion of the personal and the political, '60s radicalism represented a break with politics as usual (Echols: 1989, 11. Miei i corsivi).

Un superamento delle precedenti modalità di azione politica essenziale alla graduale formazione di Paley come donna, femminista e scrittrice.

#### SCRIVERE DA MADRE. DAYCARE E GIARDINETTI

Gli anni Cinquanta vedono una madre trentenne, con un marito fotografo *freelance* e pochi soldi, trascorrere sempre più tempo nei parchi e nei giardini del Village dove Paley accompagna quotidianamente i suoi due bambini. Le donne incontrate tra le altalene e gli scivoli di Washington Square Park, oltre a formare una rete sociale duratura, offrono nuovi spunti letterari per una scrittura in divenire: la vita dei bambini, la vita delle donne, la vita delle donne con i bambini. A dispetto della morsa dei bisogni concreti dettati dal mestiere di madre, Paley si ritaglia i brandelli di tempo sufficienti alla creazione dei primi racconti portando i figli al doposcuola in quartiere. La sua opera si nutrirà di questa contrattazione continua tra vocazione narrativa e impegni materiali: maternità, politica e scrittura.

#### *Madre*

Con lo scoppio della Guerra di Corea nel 1953 e l'inesorabile propagarsi della Guerra Fredda, gli Stati Uniti rimangono in un costante assetto di allerta economica, politica e militare. Le disposizioni al contenimento in funzione anti-sovietica in politica estera, la paura del pericolo rosso e la sicurezza blindata nelle questioni di ordine interno si riflettono anche nella sfera domestica, dove le immagini di

casa e focolare, tradizionalmente depositarie della placidità della classe media americana bianca, si prestano a un elementare gioco di antinomie che le vede contrapposte alle minacce, più o meno reali, provenienti dal mondo esterno. La risposta della società americana alla paura dell'annichilimento atomico sotto gli scudi della Guerra Fredda si consuma nel segno della "togetherness familiare" (Cartosio: 1992, 263), innervata da un'ideologia che Elaine Tyler May ha definito "the reproductive consensus" (1988: 119). In concomitanza con la migrazione in massa dai quartieri urbani verso i *suburbs* di cui è protagonista la classe media, la sempre più forte pressione pubblica sulla dimensione privata della procreazione e della maternità sortisce il doppio effetto di circoscrivere l'azione femminile e frenare la conflittualità sociale al motto di "Cold War, Warm Hearth" (Tyler May: 1988, 10). Negli "anni inquieti" (Cartosio: 1992, ix)<sup>3</sup>, il ritorno forzato delle donne americane di classe media ai ruoli ancillari e materni – tanto più restrittivo se commisurato al fenomeno di emancipazione economica e sociale femminile degli anni Trenta e del periodo bellico – genera in esse un senso di crescente frustrazione che sfocia spesso in vere psicopatologie. Nel 1963, con la pubblicazione di *The Feminine Mystique*, l'opera a cui la storiografia specifica fa risalire l'inizio della seconda stagione del femminismo, Betty Friedan rievcherà perfettamente questo senso di claustrofobia in uno *story-telling* confessionale che porterà alla luce il "problema senza nome" (Friedan: 1963) delle donne della *middle class* americana del decennio precedente, la logorante ripetitività della loro vita suburbana e la contraffazione del loro ruolo di madri e di mogli amorevoli.

In una temperie sociale che marca il riflusso fisico e culturale della donna all'interno del perimetro domestico, neppure l'urbana spregiudicatezza della trentenne Paley si sottrae agli stereotipi di moglie e madre prevalenti nel paese. Ciò nonostante, per la giovane intellettuale la vita nel Village, gli echi del caso Rosenberg, la realtà socio-culturale urbana lontana tanto dai *suburbs* anonimi e molecolari quanto dalle desolate città di provincia, scalfiscono ben presto il bucolico quadretto familiare diffuso televisivamente dalle *situation comedies* di quegli anni (Cartosio: 1992, 221-243). L'immagine di angelo del focolare divulgata dai *media* mal si attaglia alla combattività sociale e alla passione politica che la futura scrittrice può coltivare nella comunità di madri newyorchesi. Come suggerisce Judith Arcana

<sup>3</sup> Come spiega Cartosio (1992) nella Prefazione al suo libro, l'espressione "anni inquieti" è tratta dal libro del giornalista I. F. Stone (1969), *The Haunted Fifties*, New York, Vintage Books.

(1993: 63), i condizionamenti sociali e culturali esercitati sulla donna statunitense nei *Silent Fifties* deviano gli interessi di Paley verso i toni concilianti del “consenso riproduttivo”, ritardando di qualche anno il raggiungimento di una piena consapevolezza estetica. Un rinvio grazie al quale, tuttavia, la futura scrittrice abbandonerà definitivamente la qualità derivativa dei precedenti tentativi poetici maturando una nuova vocazione narrativa.

A questo proposito, la lettura di *The Feminine Mystique* negli anni Sessanta segnerà una tappa fondamentale nella sua vita, offrendole, a circa dieci anni di distanza, una rappresentazione intensa di fenomeni sociali e psicologici sino ad allora innominati. Parallelamente alla lettura di Betty Friedan, l'appartenenza a una collettività sociale che si alimenta delle conversazioni sbocciate tra le panchine e le airole dei parchi cittadini non tarda a convincere Paley della dignità estetica di una scrittura ispirata alle vicende quotidiane dell'arte femminile di allevare figli. Nella produzione narrativa a venire, sarà soprattutto il “ciclo di Faith” (il gruppo di racconti disseminati nelle tre raccolte in cui Faith compare come narratrice extradiegetica-omodiegetica) a dare spazio alle vicende quotidiane, a volte ludiche e a volte tragiche, nella vita di Faith e delle sue amiche, dei loro rispettivi mariti ed ex-mariti e dei loro bambini.

Nel racconto forse più rappresentativo dell'intero ciclo, “Faith in a Tree”, lo sguardo della narratrice, arrampicata su un platano, abbraccia dall'alto il rettangolo verde di Washington Square, un universo brulicante di bambini in cui le ninfee descritte da Henry James sono state soppiantate da piantine di semenzaio, biciclette, tricicli e trattori:

All the children were there. Among the trees, in the arms of statues, toes in the grass, they hopped in and out of dog shit and dug tunnels into mole holes. Wherever the children ran, the mothers stopped to talk. (...) Although I can't see them, I know that on the other side of the dry pool, the thick snout of the fountain spout, hurrying along the circumference of the parched sun-struck circle (in which when Henry James could see, he saw lilies floating), Mrs. Hyme Caraway pokes her terrible seedlings, Gowan, Michael, and Christopher, astride an English bike, a French tricycle, and a Danish tractor. (...) (Paley: 1994, 175-6).

Nonostante il racconto sia tratto da *Enormous Changes at the Last Minute*, pubblicato nel 1974 a distanza di quindici anni da *The Little Disturbances of Man* (1959), il “ciclo di Faith” comincia a delinearsi già dalla prima raccolta. L'esordio letterario del 1959 risponde infatti alla necessità di registrare le cronache germinate dall'esperienza di essere madre in una rete femminile cittadina. Quasi a segnare l'orga-

nicità di un ciclo naturale prima ancora che narrativo, nella seconda raccolta *Enormous Changes at the Last Minute* (1974) ricomparirà Mrs Raftery, personaggio che, di una generazione precedente rispetto a Faith, sembra afflitto dalla versione urbana e *lower-middle-class* del “problema senza nome” individuato da Betty Friedan (1963: 11-16) come piaga della vita suburbana di milioni di donne americane (bianche e di classe media) a metà Novecento (Cartosio: 1992, 244-264). Declinandosi nei motivi di una vera e propria nevrosi, il morboso attaccamento della Raftery nei confronti del figlio Jack sembra nascere da una quotidianità smunta accanto a un uomo apatico e abitudinario:

He come home 6 p.m. I come home 6:15, from where I was afternoon cashier. Put supper up. Seven o' clock, we ate it up and washed the dishes; 7:45 p.m. sharp, if there was no company present and the boy out visiting, he liked his pussy. Quick and very neat. By 8:15 he had showered every bit of it away. I give him his little whiskey. He tried that blabbermouth *Journal American* for news of the world. It was too much. Good night, Mr Raftery, my pal (Paley: 1994, 138).

I racconti del ciclo di Faith suggeriscono implicitamente che l'alternativa al “problema senza nome” di Mrs. Raftery risiede nella capacità femminile di condividere e nominare le esperienze comuni, “to invent for my friends and our children a report on these private deaths and the condition of our lifelong attachments” (Paley: 1994, 315).

Rispetto alla genesi della prima raccolta di racconti è comunque necessario fare un passo indietro e tornare alle circostanze pratiche che consentono a una Paley trentenne di produrre alcuni schizzi narrativi. A scandire la stesura della prima raccolta sono infatti gli spazi e i tempi che la potenziale narratrice riesce a sottrarre alla tirannica presenza dei figli. Si tratta dei “feroci anni di paternità” che Raymond Carver (1984: 25) ricorda nel saggio “Fuochi” come gli unici veri influssi della sua vita, indicando nei racconti brevi e nelle poesie le uniche forme letterarie compatibili con il tempo genitoriale<sup>4</sup>.

Nelle dichiarazioni di Paley, la stessa urgenza appare con la semplicità e la leggerezza consuete: a chi, ancora oggi, le chiede come

<sup>4</sup> “During these ferocious years of parenting I usually didn't have the time, or the heart, to think about working on anything very lengthy. The circumstances of my life, the ‘grip and slog’ of it, in D.H. Lawrence's phrase, did not permit it (...); if I wanted to write anything and finish it, and if I ever wanted to take satisfaction out of finished work, I was going to have to stick to stories and poems”.

sia nata la sua avventura di scrittrice, non si stanca di ripetere che tutto è iniziato sulla Undicesima Strada, tra la Sesta e la Settima Avenue, nel periodo in cui i suoi bambini cominciavano ad andare a scuola (Arcana: 1993, 65). La giovane artista con figli ha infatti bisogno di rosicchiare occasioni materiali di scrittura alle altre priorità quotidiane dettate dal bisogno economico, tra cui il lavoro di dattilografa a domicilio.

Il doposcuola – *daycare* – allestito in un edificio abbandonato del quartiere le regala il tempo per la lettura (Anton Cecov, Gustave Flaubert, James Joyce, Gertrude Stein, Virginia Woolf) e per la composizione dei primi racconti. Si tratta di un tempo rubato, un momentaneo allentarsi delle preoccupazioni materne, “time without noise, interruption, and the consuming needs of children” (Arcana: 1993, 83). Ma il quadro in cui compaiono i primi racconti non sarebbe completo se al doposcuola non si aggiungesse l’aborto del 1953<sup>5</sup>. Quella triste vicenda coincide con la prima fonte di tempo libero da dedicare alla scrittura. È così che tra il 1954 e il 1955 Grace Paley termina il suo primo racconto “Goodbye and Good Luck”, una storia di ambientazione ebraico-americana e una storia di donne.

Agendo in un certo senso all’interno delle stesse restrizioni culturali che in quegli anni delimitano la sfera dell’azione femminile alla procreazione, la poetica di Paley sfida la tradizionale immagine di scrittrice “senza figli” legata alle figure di Gertrude Stein e Virginia Woolf. La sua prima raccolta è il frutto del problematico rapporto tra maternità e scrittura, dal loro essere compatibili e intimamente necessarie una all’altra.

Per capire che fine abbiano fatto i modelli-simbolo del modernismo femminile Woolf e Stein nei quarant’anni che separano la loro produzione da quella di Paley, è forse utile ricorrere a un testo centrale allo studio della scrittura femminile nel canone occidentale, *The Mad Woman in the Attic* di Sandra M. Gilbert e Susan Gubar. Secondo Gilbert e Gubar, almeno fino ai primi decenni del Novecento per le donne sono esistite sostanzialmente due opzioni: la scrittura sotto pseudonimo maschile o l’auto-limitazione del proprio campo creativo ai “soggetti minori” riservati al sesso debole perché più adatti alle sue ridotte facoltà intellettuali. La scrittura femminile si è trovata co-

<sup>5</sup> A partire dagli anni Sessanta, Grace Paley si schiera sul fronte abortista, contribuendo a organizzare i primi incontri pubblici sul tema dell’aborto e manifestando a favore dell’opera pionieristica di controllo delle nascite portata avanti da un’altra ebreo-americana, Margaret Sanger, in una clinica sulla Sedicesima Strada. Si veda anche Tyler May: 1988, 135-136.

stretta a scendere a patti con delle *anxiety-inducing choices*, scelte “ansiose” che, tanto sul piano tematico quanto su quello stilistico, hanno generato immagini di ossessiva chiusura spaziale e formale: “Figuratively, such women were locked into male texts, texts from which they could escape only through ingenuity and indirection” (Gilbert, Gubar: 1979, 83). Il meccanismo di occultamento di identità femminile descritto dalle due critiche, pure indebolito dagli esempi di intellettuali come Gertrude Stein e Virginia Woolf nei primi decenni del Novecento, serpeggia ancora negli esordi poetici della Paley, anzi di G.G.Paley:

[Can you tell when you pick up a manuscript whether it's a woman writer?] You can't always tell. Think of the number of women who sent their manuscripts in with initials so they didn't give themselves away as women. I did it myself when I was young. I mean, with my poems. I'd write G.G.Paley. (...) It doesn't happen so much anymore but that's what used to happen: women hid in order to be seen (in Dee: 1992, 181-209).

“Le donne si nascondevano per essere viste”: una logica ossimorica che, ammesse le legittime riserve formulate nel corso degli ultimi vent'anni da alcune posizioni interne al femminismo americano e ben compendiate dal pensiero della *chicana* Ana Castillo, Stein e Woolf hanno indubbiamente contribuito a scardinare<sup>6</sup>.

Eppure Stein e Woolf non possono rappresentare i referenti privilegiati della parabola letteraria di scrittrici come Grace Paley e Tillie Olsen. Stein e Woolf, per genere e classe, appartengono a una categoria affatto diversa, quella di donne benestanti senza figli:

It's a different life. Another creature is really dependent on you. I think it's GOOD for a writer, though. I know some people say women writers should not have children. Of course, it was worse for them back then.

<sup>6</sup> Partendo da una rielaborazione di Adrienne Rich del celebre passo di Virginia Woolf in *The Three Guineas*, “As a woman I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world”, Ana Castillo ricorda quanto il discorso di classe (la sua appartenenza a un ceto povero) e di razza (il suo essere *mestiza*) incidano sul suo essere donna negli Stati Uniti di fine Novecento: “I cannot say I'm a citizen of the world as Virginia Woolf, speaking as an Anglo woman born to economic means, declared herself; nor can I make the same claim to U.S. citizenship as Adrienne Rich does, despite her universal feeling for humanity. As a *mestiza* born to the lower strata, I am treated at best as second-class citizen, at worst, as a nonentity. (...) While I have more in common with a Mexican man than with a white woman, I have much in common with an Algerian woman than with a Mexican man”. Ana Castillo, “A Countryless Woman: The Early Feminista”, in *MultiAmerica. Essays on Cultural Wars and Cultural Peace*, ed. by Ishmael Reed (1997) New York, Viking Press.

Years ago just to do the kids' wash could take the whole day, so if you were poor it was impossible to write. If you were rich you could hire a maid; it was possible if you were George Sand. But even now we need help. My kids were in day-care from the time they were three years old (Dee: 1992).

Con pragmatica ironia, la scrittrice che riconduce il suo anno di nascita (1922) all'invenzione dell'assorbente igienico ("Oh the year before I was born/ the sanitary napkin was invented", Paley: 2001, 79), ci ricorda, da un lato, quanto accudire i bambini a cavallo tra Ottocento e Novecento dovesse essere un'attività laboriosa, dall'altro come neanche le innovazioni tecnologiche più democratiche della seconda metà del Novecento siano riuscite a cancellare quella differenza irriducibile all'interno della scrittura femminile costituita dal discorso di classe. Simile alla poetica di Tillie Olsen, che dà a un suo racconto del 1953 il titolo programmatico "I Stand Here Ironing" mettendo in primo piano la dimensione casalinga e lavorativa da cui muove la voce narrante (Scacchi: 2005, 7-22), la cifra estetica di Paley maturerà proprio attraverso la rivendicazione dei *lesser subjects* di cui parlano Gilbert e Gubar.

L'allontanamento della scrittrice newyorchese dalle forme imitative di una poesia maschile e britannica (quella di Auden) verso quelle della *short story* femminile, riflette la volontà – forse latente ma comunque forte – di superare il modello delle romanziere che hanno pagato la loro vocazione artistica con una sorta di isolamento e di eccezionalità rispetto alla maggioranza delle donne europee e nord-americane. Se in Stein e in Woolf – secondo modalità che non si possono approfondire qui – le dinamiche scritturali riconducibili alle "anxiety inducing choices" e il dilemma tra l'essere "solo una donna" e l'essere "brava quanto un uomo" sono ancora parzialmente operanti pur evolvendo verso una sempre più consapevole femminilizzazione delle scelte tematiche e formali, le loro poetiche scaturiscono comunque da un immaginario culturale reso possibile grazie a condizioni di vita decisamente *straordinarie* rispetto alle esistenze altrimenti ordinarie delle loro contemporanee. Per molti versi, le personalità iconiche di Stein e Woolf, le loro figure quasi incorporee e asessuate, rimandano ancora a quel mito di donna eccezionale che, come ammonisce Adrienne Rich in *Blood, Bread, and Poetry*, rischia di creare una distanza incolmabile tra l'esperienza quasi elettiva di poche donne e quella prosaica e comune di tutte le altre:

But we can chose to be deaf and tokenism, the myth of the special woman, the unmothered Athena sprung from her father's brow, can deafen us to their [those of the less privileged women] voices (Rich: 1986, 8).

Saranno proprio il superamento dell'immagine di un'Atena nata direttamente da Zeus, e quindi *unmothered*, e il recupero della genesi materna di vita e scrittura a formare, anche in seguito al momento di grande vitalità economica e socio-culturale femminile del secondo dopoguerra americano, il filo conduttore del mestiere di chi afferma da sempre: "When I came to think as a writer, it was because I had begun to live among women" (Paley: 1998, 168)<sup>7</sup>. Se con Virginia Woolf (1975: 111) la parola poetica femminile era arrivata a reclamare "una stanza tutta per sé", pur nella consapevole esclusione di "many other women who are not here tonight for they are washing up the dishes and putting the children to bed", nella seconda metà del Novecento, la nuova "Shakespeare's sister" veste i panni di una madre che lava i piatti, mette i figli a letto e, di questo, scrive. Femminile e collettivo, lo *story-telling* presuppone sempre un ascolto, *story-hearing*:

The artist comes next  
She tells the story of the stories

The first person may be the child who  
Says Listen! Guess what happened!  
The important listener is the mother  
The mother says What?

The first person can be the neighbor  
She says Today my son told me Goodbye  
I said Really? Who are you? (...)  
(Paley: 2001, 11).

L'inchiostro dell'artista-donna è il latte materno, la scrittura femminile è la lingua che le donne si parlano e dalla quale sono attraversate: "The language that women speak when no one is there to cor-

<sup>7</sup> Il discorso sulla scrittura e sulla consapevolezza intellettuale di Grace Paley non può non essere inserito nel quadro più generale della seconda stagione del femminismo e, più specificamente, del femminismo statunitense approdato a posizioni filosofiche e politiche storicamente più "situate" di quelle europee "essenzialiste". Alla domanda "Did you read Simone de Beauvoir's autobiography?", Paley risponde, "I was interested, but I saw here is the woman who really wanted the absolute opposite of ordinary life, whereas that's the opposite of me [...] She lived all under some guy's thumb. Under a generous thumb" (in Fromkorth, Opfermann: 1995). Circa le diverse posizioni tra femminismo europeo e nordamericano, "A lot of European women feel it very strongly. They are afraid of being anything but totally universal" (Dee: 1992).

rect them” (Cixous: 1991, 21). Contrapposta al *patrius sermo*, cartesiano, definito, lineare, la *materna lingua* è un atto corporeo, pulsionale, ritmico, una grammatica che si va creando lungo il doppio canale che porta le parole dalle labbra delle donne all’orecchio dei bambini e viceversa. Nel racconto “Ruthie e Edie”, la nipotina di Ruth, Letty, impara a parlare sulle ginocchia della nonna:

Letty began to squirm out of Ruth’s arms. Mommy, she called, Gramma is squeezing. But it seemed to Ruth that she’d better hold her even closer, because, though no one else seemed to notice – Letty, rosy and soft-cheeked as ever, was falling, already falling, falling out of her brand-new hammock of world-inventing words onto the hard floor of man-made time (Paley: 1994, 334).

La lingua di Paley allude sempre a un percorso di andata e ritorno; le “parole inventrici del mondo” non sono il frutto di un insegnamento unidirezionale ma di una mutua affettività, “*As soon as I learn my letters, / Mammy, I’m going to teach you yours*” (Rich: 1985, 38).

#### POLITICA CITTADINA E MONDIALE. SPAZIALITÀ E *GENDER*

Nel ventennio che va dalla fine degli anni Sessanta ai primi anni Novanta, la narrativa e la saggistica di Paley riflettono un ulteriore movimento spaziale tanto all’interno del perimetro urbano quanto fuori da esso. La militanza nel traboccante scenario del femminismo newyorchese e l’infessato anti-bellicismo di quegli anni premono verso una nuova mappa cognitiva del tessuto cittadino e dell’orizzonte narrativo: nel primo caso sono soprattutto le lotte di protesta contro la guerra in Vietnam a rivelare quanto il dissenso interno nei confronti delle pratiche imperialistiche del paese non possa darsi senza una prospettiva politica e culturale più ampia, cioè globale; nel secondo, la nuova visibilità delle componenti lesbiche newyorchesi troverà espressione nell’apertura ideale dell’ultimo racconto, “Listening”, verso l’inclusione delle loro voci.

#### *Politica*

Leggere una biografia di Grace Paley, anche la più essenziale, comporta solitamente due tipi di reazioni, spesso a catena. Di fronte al nutrito elenco di azioni politiche, sociali e culturali della “persona pubblica” è infatti difficile immaginare come la “donna” sia riuscita a conciliare gli impegni di madre e di attivista con quelli di scrittrice.

Scorrendo poi la lista delle pubblicazioni, si giunge alla conclusione che tanta disomogeneità di interessi sia sfociata in una produzione letteraria alquanto esigua: in trentacinque anni soltanto tre raccolte di racconti e una manciata di poesie. In realtà la bibliografia di Grace Paley presenta, oltre alle raccolte di racconti e di poesie, una miscelanea che, raccogliendo scritti di varia natura dal 1950 al 1998, costituisce un prezioso serbatoio di informazioni e di spunti biografici. Con la complicità di un titolo allo stesso tempo allusivo e trasparente, *Just As I Thought* rivela sin dalla sua introduzione il complesso di motivi politici e intellettuali sviluppati nei saggi che lo compongono:

Most of the pieces in this book were written because I was a member of an American movement, a tide really, that rose out of the civil-rights struggles of the fifties, rolling methods and energy into the antiwar, direct-action movements in the sixties, cresting, ebbing as tides do, returning bold again in the seventies and eighties in the second wave of the women's movement – and from quite early on splashed and salted by ecological education, connection, and at last action (Paley: 1998, 1).

Nella fluidità della metafora usata da Paley per evocare la natura continuativa dei movimenti di protesta americani del secondo Novecento è facile individuare due aree politiche – la prima legata ai movimenti pacifisti, la seconda al femminismo – che si situano per così dire a valle rispetto alla radicalità delle lotte per i diritti civili negli anni Cinquanta.

Un ritrovato e rinnovato dialogo con lo spazio pubblico e una reinvenzione della strada come microcosmi in cui sono riprodotte la diversità e la pienezza della vita urbana sottendono infatti la straordinaria versatilità civile e politica della stagione di proteste degli anni Sessanta. Uno studio di Scott Lash e John Urry, *Economies of Signs and Space* (1994), individua i termini generali della complessa relazione tra femminismo e impegno politico nella seconda metà del Novecento disegnandone una mutua proiezione in uno spazio che è, al tempo stesso, necessariamente locale e globale. Un attivismo, quest'ultimo, che si incardina sul necessario e doloroso confronto con una dimensione storica e geografica ampia, sulla capacità dialettica di guardare oltre ai confini cittadini e nazionali e di comprendere il significato dei vari episodi sociali e politici sottraendoli alla loro natura eventuale e inserendoli in una prospettiva storica più ampia.

Nell'interpretazione di Marshall Berman (1988: 321), proprio durante gli anni Sessanta la “strada” torna a esprimere la modernità dinamica e progressista che i movimenti urbanistici e architettonici del primo dopoguerra (e l'ombra lunga gettata dal grido di Le Corbusier “Dobbiamo distruggere la strada”) avevano cercato di cancellare. Il

modernismo riapre così il suo dialogo con l'ambiente moderno e poeti quali Adrienne Rich, Galway Kinnell e Robert Lowell, ponendo le vie della città al centro delle loro opere, riflettono il percorso immaginativo e culturale di un'intera generazione di intellettuali attivisti.

Irradiandosi dall'universo locale fatto di associazioni di quartiere (condominiali e scolastiche, pacifiste ed ecologiste), il dissenso rappresenta una chiave di lettura per una stagione di battaglie che si dispiegano, nel caso specifico di Paley, dal vicinato a Washington Square Park, da Washington Square Park a Washington D.C., da Washington D.C al mondo; una propulsione continua a varcare la soglia privata o, meglio, ad allargarla alla strada che si fa metonimia della sfera pubblica, come ci ricorda Faith in "Listening": "Of course, because of this planet, which is dropping away from us in poisonous disgust, I'm hardly ever home" (Paley: 1994, 385).

Se il muoversi all'esterno, l'affacciarsi sulla strada, sull'isolato, nel parco, rispondono alle esigenze di un'espansione naturale della sfera materna, il "mondo dei vicini e delle associazioni genitori/insegnanti" menzionato da Fredric Jameson nella sua ricostruzione degli anni Cinquanta e Sessanta va anche considerato come nucleo forte di una nuova esperienza collettiva di impegno civile che crea nuove strategie a partire dalle specificità delle entità locali e delle singole formazioni sociali (Jameson: 1991, 179-180). Le analisi dello stesso Jameson e di studiosi quali Steven Best e Douglas Kellner (Best, Kellner: 1991) sono concordi nell'individuare nella proliferazione dei movimenti micropolitici degli anni Sessanta (connessi a problematiche assai diverse quali la vita di quartiere, i discorsi etnici e razziali, ecologici e di genere) il portato della crisi delle ideologie tradizionali e dei partiti politici. L'enfasi posta da queste interpretazioni sulle modalità aperte, contingenti e contestuali dei movimenti nati in quel decennio, con il loro rifiuto di privilegiare particolari gruppi politici, può aiutare a restituire la natura trasversale delle nuove forme di resistenza civile abbracciate dalla stessa Paley nei decenni successivi:

I was more interested in local work then, and in fact, many of us in the Peace Center came out of PTA's, park work, tenants' organizations – we had lived in the community's life (Paley: 1998, 162).

Poco utile, dunque, tracciare una linea di demarcazione tra tanti interventi; i tre grandi bacini politici del pacifismo, dell'ecologia, e del femminismo confluiscono piuttosto uno nell'altro, irrorandosi a vicenda, traendo apporto linfatico da una ricerca costante di dialogo con il pubblico e con la strada. A questa reciproca permeabilità van-

no ricondotte alcune delle strategie dell'impegno di Paley e dei movimenti degli anni Sessanta e Settanta: la determinazione, l'audacia e la creatività.

Mentre una generale disposizione alla disobbedienza civile e la rivendicazione del diritto alla partecipazione democratica nella sfera pubblica creano i presupposti di interventi tanto eterogenei, in quegli stessi anni la rifioritura delle arti drammatiche – e, più in generale, figurative – americane congiunta alle esperienze del *Living Theatre*, dell'*Open Theatre*, e del *Performance Group* influenza le forme del dissenso abbracciate dalla nuova sinistra newyorchese nella misura in cui imprime su di esse una forte matrice coreografica e cinetica (Bigsby: 1994). Oltre alle strade, sono spesso i parchi cittadini gli scenari in cui si spiegano le manifestazioni teatrali di protesta nei racconti di Paley, soprattutto in quelli del ciclo di Faith:

Luckily, a banging of pots and pans came out of the playground and a short parade appeared – four or five grownups, a few years behind me in the mammy - and - daddy business, (...) the grownups carried three posters. The first showed a prime-living, prime-earning, well-dressed man about 35 years old next to a small girl. A question was asked: would you burn a child? In the next poster he placed a burning cigarette on the child's arm. The cool answer was given: WHEN NECESSARY. The third poster carried no words only a napalmed Vietnamese baby, seared, scarred, with twisted hands. (Paley: 1994, 192).

Fucina per la grande stagione di attivista di Paley è l'esperienza nelle le associazioni insegnanti-genitori dalle quali, a partire dal 1954 a per tutti gli anni Sessanta, partiranno una miriade di iniziative volte alla salvaguardia della scuola e degli spazi pubblici. È un principio pragmatico a organizzare i primi interventi diretti dei membri delle *P.T.A.*, le *Parents and Teachers Associations*:

For instance, we had kids in our public school who had trouble reading or writing. A few of us just got together and said we'd better go ahead and help out. (...) We simply went into the school and scattered ourselves among the teachers and began to work with the kids. (...) So I can't say that was civil disobedience. It was just an effort to make change by making change (Paley: 1998, 158).

Al termine della lunga parabola descritta da quasi vent'anni di impegno diversificato e trasversale, il fulcro dell'attivismo di Grace Paley negli anni Ottanta sarà rappresentato da un più convinto femminismo e dalle questioni di genere.

*Una donna giovane e vecchia*

Negli anni Ottanta, la consapevolezza politica della popolare persona pubblica Grace Paley abbraccia in maniera più sistematica le problematiche legate alle componenti più radicali del femminismo e quelle omosessuali. L'accresciuta sensibilità in questo ambito può essere rintracciata nel progressivo interesse della sua narrativa per le cronache femminili ancora escluse dal canone letterario: quelle di donne senza uomini, madri senza compagni, e donne omosessuali. In special modo, il riconoscimento della centralità di quest'ultima categoria non avviene in maniera indolore per la scrittrice eterosessuale, ma nei termini di un'autentica sfida. In uno studio del 1993 intitolato significativamente *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Terry Castle ragiona sulla potente metafora sviluppatasi attorno a un "effetto fantasma" a mezzo del quale, dal 1700 agli ultimi decenni del Novecento, la cultura occidentale avrebbe domato la minaccia del lesbismo rendendolo letteralmente invisibile:

The lesbian is never with us, it seems, but always somewhere else: in the shadows, in the margins, hidden from history, out of sight, out of mind, a wanderer in the dusk, a lost soul, a tragic mistake, a pale denizen of the night (Castle: 1993, 2).

Nella lettura di Castle, i casi letterari e artistici di omosessualità femminile divenuti più o meno noti – da Greta Garbo a Gertrude Stein, da Vita Sackville-West a Berenice Abbott – sarebbero tutti accomunati da un medesimo destino "pubblico": una sorta di "vaporizzazione" del proprio corpo nella rappresentazione e nella auto-rappresentazione della sessualità. I gruppi a orientamento lesbico che si sono via via imposti all'interno del movimento femminista americano dagli anni Settanta (il primo, "The Furies Collective", viene fondato nel 1971) attraverso le pratiche di *coming out*, rivelazione pubblica dell'omosessualità, hanno indubbiamente contribuito a riconsegnare visibilità e corpo al fantasma di cui parla Terry Castle. Alle rivendicazioni culturali e politiche delle compagne omosessuali con le quali Paley condivide gran parte dell'attivismo di quegli anni fa eco il racconto che chiude significativamente l'ultima raccolta della scrittrice, *Later the Same Day*. In "Listening", Faith, *alter ago* dell'autrice, viene accusata da Cassie, un'amica lesbica, di non essere ricettiva nei confronti della sua storia, di averla letteralmente "omessa" dall'intera saga:

Listen, Faith, why don't you tell my story? You've told everybody's story but

mine. I don't even mean my whole story, that's my job. You probably can't. But I mean you've just omitted me from the other stories and I was there. In the restaurant and the train, right there. Where is Cassie? Where is *my* life? It's been women and men, women and men, fucking, fucking. Goddamnit, where the hell is my woman and woman, woman-loving life in all this? (Paley: 1994, 385-386).

Chiudendo l'ultimo racconto della sua terza (e a tutt'oggi ultima) raccolta sulla presa di coscienza della necessità di illuminare anche questo angolo dell'esperienza femminile e urbana, Paley sembra voler rammentare a se stessa, ai suoi lettori e soprattutto alle sue lettrici che le lotte civili e politiche future dovranno essere mirate contro i forti pregiudizi eterosessuali e omofobi ancora dominanti nella società americana.

### *Big Luck*

Speculare rispetto a un impegno politico integrato e inclusivo, la narrativa si presenta dunque come connettiva delle molteplici componenti cittadine, intersecando i diversi discorsi di classe, razza, religione e *genere*. Nell'introdurre *The Collected Stories*, Paley ripercorre le tappe della sua vicenda di scrittrice annodandole a quelle di donna, madre, attivista:

Everyday life, kitchen life, children life had been handed to me, my portion, the beginning of big luck, though I didn't know it. (...) As for the big luck: that has to do with political movements, history that happens to you while you're doing the dishes (...) (Paley: 1994: x-xi).

Propiziato da tale poetica della *domesti-city* (Daniele: 2000, 27-34), il mestiere di raccontare a partire dall'ascolto, prestando orecchio e voce a tutte le storie strappate al pianerottolo e alla strada, alla panchine del parco e al macellaio dell'angolo, alla cucina materna e agli *stoops*, sfida ogni imbavagliamento, ogni sordina, ogni silenzio imposto dalla politica del consenso e dalla spirale di oblio e solipsismo della metropoli. Come scrive Annalucia Accardo (1995: 55):

A tutti Grace Paley dà voce, perché l'unico vero peccato per una *story-teller* è negare la parola. Tutta la sua opera sembra dunque dettata dalla necessità di resistere a qualsiasi "shut up" da qualsiasi parte venga e dall'importanza di dare ascolto ed espressione a tutte le voci (...).

L'ascolto, dunque, e la continua negoziazione delle esperienze e

delle visioni cittadine sono alla base di quella che Daniela Daniele (2000: 28) ha definito l'“identità erratica” di Grace Paley e della sua estetica dialogica. Un'identità – umana, politica, autoriale – che si trasforma dialetticamente per contatto e attrito con la realtà materiale e contingente dell'esperienza newyorchese. Isolamento, anomia e alienazione non trovano spazio nelle pagine di Paley – siano esse quelle di un racconto, di una poesia, di un saggio o di un pamphlet – perché ad affollarle sono le storie collettive del quartiere, una sorta di contea faulkneriana in cui ricompaiono ciclicamente situazioni e personaggi:

So I see the world very much in a Faulkner kind of way. People keep reappearing for me; all those women I knew in their thirties with small children – when that first book came out in '59 – I still know them now (Conway et al.: 1978, 10).

I racconti di Paley rispondono al bisogno di situare l'identità individuale nel *caos* urbano, una collocazione che nasce come ancoraggio a una storia comune. A dispetto di un uso sapiente e raffinato dei meccanismi metanarrativi, anzi in virtù di tale consapevolezza narrativa, Paley non ha mai insistito sulla qualità *fictional* della sua opera, soffermandosi invece sulla fondamentale compenetrabilità di autobiografia e scrittura, politica e *story-telling*. Il brevissimo “Debts”, secondo racconto di *Enormous Changes at the Last Minute* (1974), mostra come il gioco narrativo non sia mai fine a se stesso, ma strumentale a un intento etico della letteratura:

I thought about our conversation. Actually, I owed nothing to the lady who'd called. It was possible that I did owe something to my own family and the families of my friends. *That is, to tell their stories as simply as possible, in order, you might say, to save a few lives* (Paley: 1994, 9-10. Miei i corsivi).

“Raccontare storie nel modo più semplice possibile per salvare qualche vita”. Espungendo dal proprio frasario l'espressione *work of art* e sostituendola con *work of truth* (Bach, Hall: 1997), Paley rivendica il ruolo sociale della letteratura e la sua responsabilità morale. Non fiction bensì *story-telling*: scrivere significa raccogliere e raccontare le vite escluse tanto dalla fabulazione metanarrativa postmodernista, quanto dalla storia ufficiale. I momenti e gli incontri centrali alla vicenda biografica diventano così necessariamente fondanti della produzione letteraria. Riferendosi ai personaggi di *The Little Disturbances of Man* e *Enormous Changes at the Last Minute*, la *story-teller* del Village scrive:

But many of them are still the companions of my big luck. Starting from the neighbourhoods of my childhood and my children's childhood, in demonstrations in children's parks or the grownups' Pentagon, in lively neighbourhood walks against the Gulf War, in harsh confrontations with ourselves and others, we have remained interested and active in literature and the world and are now growing old together (Paley: 1994, xi).

Anche in virtù di questo processo di continua assimilazione tra sfera autobiografica e dimensione narrativa, la cronista “alla prua della grande Manhattan” ha mantenuto uno sguardo sulla realtà tenace e ironico, nei racconti come nell’impegno politico cittadino, nazionale e mondiale<sup>8</sup>.

Come suggerisce la polisemia del sintagma “Us All” nel titolo del racconto “In the Time Which Made a Monkey of Us All”<sup>9</sup>, nel “tempo che fece passare tutti per fessi” (mia la traduzione) – gli anni in cui l’intero paese (“Us”) è stato ingannato e frodato in una chiusura degli spazi pubblici deputati al dialogo e al confronto sociale (etnico e di classe), politico (con i movimenti pacifisti ed ecologisti) e culturale (con il femminismo e con le nuove problematiche di genere) – la voce di Grace Paley, ebreo-americana di seconda generazione, *lower-middle class*, pacifista anarchica, femminista e scrittrice, non ha smesso di essere “a noisy taking in and a loud giving back” (Paley: 2001, 38). Protesa da una finestra del Village sulla comunità cittadina e mondiale, l’attivista *story-teller* ha ascoltato i pettegolezzi snocciolati nella cucina eteroglotta delle madri, i piccoli e grandi contrattempi condominiali, i balbettii infantili del parco, gli *slogan* antibellicisti e antinuclearisti dei cortei di strada, le arringhe femministe e le rivendicazioni omosessuali concepite nei *basement* di Manhattan e urlate agli angoli di Washington Square Park. Raccogliendo i tanti fili dell’ordito newyorchese, Paley ha restituito il fitto intreccio sociale, politico e culturale di una storia personale e collettiva. Così, nel rumore indistinto della cronache postmoderne, la sua è rimasta una voce chiara. Una voce chiara e forte.

<sup>8</sup> “I am standing on one foot/At the prow of great Manhattan/ Leaning forward/Projecting a little into the bright harbor/If only a topograph in a helicopter/ Would pass over my shadow/I might be imposed forever/On the maps of this city.” (Paley: 2001, 15).

<sup>9</sup> “In Time Which Made a Monkey of Us All” fa parte della raccolta *The Little Disturbances of Man*.

## BIBLIOGRAFIA

AARONS, V. (1990), "A Perfect Marginality: Public and Private Telling in the Stories of Grace Paley", *Studies in Short Fiction*, vol. 27, no. 1, Winter 1990: 35-43.

ACCARDO, A. (1995), "Grace Paley: la difficoltà di ascoltare e l'impossibilità di tacere", *Àcoma. Rivista di Studi Nordamericani*, n.5, estate-autunno 1995: 52-57.

ARCANA, J. (1993), *Grace Paley's Life Stories. A Literary Biography*, Urbana, University of Illinois Press.

BACH, G., HALL B. H. (ed. by) (1997), *Conversations with Grace Paley*, Jackson, University Press of Mississippi.

BATT, N. (1998), *Grace Paley: 'Conteuse des destins ordinaires'*, Paris, Belin.

BERMAN, M. (1982), *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon and Schuster.

BEST, S., KELLNER D. (1991), *Postmodern Theory. Critical Interrogations*, New York, The Guilford Press.

BIGSBY, C.W.E. (1994), *Modern American Drama: 1945-1990*, Cambridge, Cambridge University Press.

CARTOSIO, B. (1992), *Anni inquieti. Società media ideologie negli Stati Uniti da Truman a Kennedy*, Roma, Editori Riuniti.

CARVER, R. (1984), "Fires", *Fires*, New York, Vintage Books.

CASTLE, T. (1993), *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press.

CAVARERO, A. (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli.

CIXOUS, H. (1991), "Coming to Writing" and *Other Essays*, ed. by Deborah Jenson, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press. (Hélène Cixous, M. Gagnon, A. Leclerc, 1977, "La Venue à l'écriture", *La Venue à l'écriture*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18).

CONWAY, C., ET AL. (1978), "Grace Paley Interview", *Columbia: A Magazine of Poetry and Prose*, 2, 1978: 29-39.

DANIELE, D. (2000), *Scrittori e finzioni d'America: incontri e cronache 1989-99*, Torino, Bollati-Boringhieri.

DEE, J., JONES, B., MACFARQUAHAR, L. (1992), "Grace Paley : The Art of Fiction CXXXI", *Paris Review*, no. 124, Fall, 1992: 181-209.

DICKSTEIN, M. (1991), *Leopards in the Temple. The Transformation of American Fiction 1945-1970*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

ECHOLS, A. (1989), *Daring to Be Bad. Radical Feminism in America 1967-1975*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

FRIEDAN, B. (1963), *The Feminine Mystique*, New York, Norton &

Company. FROMKORTH, B. and OPFERMANN, S. (1995), "Grace Paley", *American Contradictions: Interviews with Nine American Writers*, ed. by BINDER W. and BREINIG H., Wesleyan University Press: 77-100.

GILBERT, S. and GUBAR, S. (1979), *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press.

GILES, J. (2004), *The Parlour and the Suburb. Domestic Identities, Class, Femininity and Modernity*, Oxford and New York, Berg.

HULLEY, K. (1982), "Grace Paley's Resistant Form", *Delta* 14, May 1982.

ISAACS, N. D. (1990), *Grace Paley: A Study of the Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers.

JAMESON, F. (1991), *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

KAYE KANTROWITZ, M. and KLEPFISZ, I. (1989), "An Interview with Grace Paley", *The Tribe of Diana: A Jewish Women's Anthology*, Boston, Beacon Press.

LASH, S. and URRY, J. (1994), *Economies of Signs and Space*, London, Sage Publications.

LIDOFF, J. (1981), "Clearing Her Throat: An Interview with Grace Paley", *Shenandoah*, 32, no. 3, 1981: 3-26.

LYNCH, E. e PORTELLI, A. (1995), "Responsabilità e felicità. Conversazioni con Grace Paley", *Àcoma. Rivista Internazionale di Studi Nord-americani*, n. 5, estate-autunno 1995: 46-51.

MAFFI, M. (1992), *Nel mosaico della città. Differenze etniche e nuove culture in un quartiere di New York*, Milano, Feltrinelli.

PALEY, G. (1994), *The Collected Stories*, New York, Farrar Straus Giroux.

PALEY, G. (1998), *Just As I Thought*, New York, Farrar Straus Giroux.

PALEY, G. (2001), *Begin Again. Collected Poems*, New York, Farrar Straus Giroux.

RICH, A. (1985), *Your Native Land, Your Life*, New York, Norton & Company.

RICH, A. (1986), *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose: 1979-1985*, New York, Norton & Company.

SCACCHI, A. (a cura di) (2005), *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, Roma, Luca Sassella editore.

TAYLOR, J. (1990), *Illuminating the Dark Lives*, Austin, University of Texas Press.

TYLER MAY, E. (1988), *Homeward Bound. American Families in the Cold War Era*, Boulder, CO, Basic Books.

ULTAN, L. and UNGER, B. (2000), *Bronx Accent. A Literary and Pictorial History of the Borough*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.

WOOLF, V. (1975), *A Room of One's Own*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.