

## ARRIVEDERCI, E TANTI AUGURI. SCRITTURA E DINTORNI NELLA VITA DI GRACE PALEY

Cinzia Scarpino

Grace Paley muore il 22 agosto 2007 a Thetford Hill (Vermont), nella casa in cui viveva con il secondo marito Bob Nichols. Nell'arco della sua lunga carriera, e a dispetto di una visibilità editoriale relativamente limitata, critici e scrittori (da Marshall Berman a Leslie Fiedler a Susan Sontag, dallo stimato Raymond Carver al meno caro Philip Roth) hanno continuato a dedicarle attenzione e ad apprezzarne i racconti, comparsi spesso nelle antologie di *short-stories* americane.<sup>1</sup>

Ricca di ironia e disseminata di "reticenze iperboliche"<sup>2</sup> – ossimoro non riducibile alle pratiche di sottrazione del senso così centrali agli autori post-modernisti – la lingua letteraria di Grace Paley sembra nascere da una poetica che traduce l'imprevedibilità delle storie ritratte in un disegno narrativo aperto e poroso. I racconti sono pieni di digressioni e sciolti da vincoli causali perché orfani di una trama lineare, "la linea assoluta tra due punti, roba che ho sempre disprezzato".<sup>3</sup> È il por-

---

\*Cinzia Scarpino ha appena terminato il Dottorato di ricerca in Anglistica presso il Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Straniere Comparete dell'Università degli Studi di Milano. Si è occupata di narrativa statunitense contemporanea (Raymond Carver, Grace Paley, Paul Auster), con particolare attenzione al genere del romanzo tra Ottocento e Novecento (Herman Melville, Mark Twain, Don DeLillo). Attualmente lavora a un progetto di ricerca sull'immaginario catastrofico nella cultura e nella letteratura americane dalla fine dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale, concentrandosi sul romanzo distopico e sul *noir*.

Le pagine seguenti sono una versione rivista e aggiornata di un saggio precedente, *'Nel tempo che ci fece passare tutti per fessi': Grace Paley e la sua 'opera di verità'* pubblicato in "Culture. Annali del Dipartimento di Lingue e Culture Contemporanee della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano", 19 (2005-2006), pp. 323-49.

1. Ricordiamo le tre raccolte di racconti *The Little Disturbances of Man: Stories of Women and Men at Love* (1959), tr. it.: *Piccoli Contrattempi del vivere*, Giunti, Firenze 1986; *Enormous Changes at the Last Minute* (1975), tr. it.: *Enormi Cambiamenti all'ultimo momento*, Einaudi, Torino 2002; *Later the Same Day* (1985), tr. it.: *Più tardi nel pomeriggio*, La Tartaruga, Milano 1987. Nel 1994, la riedizione delle *Collected Stories* che candida Grace Paley al Pulitzer e al National Book Award. Poi *Just As I Thought* (1998) – *L'importanza di non capire tutto*, Einaudi, Torino 2007 – una miscellanea di spigolature a carattere storico-culturale e letterario scritte tra il 1950 e il 1998. Delle raccolte di poesia fanno parte *Leaning Forward* (1985); *Long Walks and Intimate Talks*, con Vera Williams (1991); *New and Collected Poems* (2002), da cui è tratta la raccolta italiana *In autobus e altre poesie*, a cura di e tradotte da Daniela Daniele, Empiria, Roma 1993. Del 2007 è infine la raccolta di racconti e di poesie scritta a quattro mani con il marito Bob Nichols *Here and Somewhere Else*, Feminist Press, New York 2007.

2. L'espressione "delicious hyperbolic understatement" è tratta da Margalit Fox, *Grace Paley, Writer and Activist, Dies at 84*, "The New York Times", 24 agosto 2007. Mia la traduzione. D'ora in poi, ove non indicato diversamente, le traduzioni saranno sempre mie.

3. Grace Paley, *Conversazione con mio padre*, in *Enormi cambiamenti all'ultimo momento*, Einaudi, Torino 2007, trad. Marisa Caramella, p. 98.

tato di un'estetica che vuole aderire alle incongruenze spazio-temporali della vita, con l'inevitabile corollario di "cambiamenti all'ultimo minuto", le interruzioni brusche e le riprese, i cortocircuiti materiali ed emotivi che non sembrano portare da nessuna parte, le speranze spesso deluse e tuttavia mai paghe, la sorpresa inaspettata di storie, pubbliche e private, instancabilmente virate nei toni di un'apertura alla possibilità: "Qualsiasi personaggio, vero o inventato, si merita un destino aperto nella vita".<sup>4</sup>

A restituire il caotico sovrapporsi dei contrattempi quotidiani alle aporie più ideali è un andamento narrativo che opera per grandi accelerazioni e inattesi rallentamenti e che, nei suoi momenti più riusciti, ha il merito di trattenere il senso di una vita nel breve volgere di un paragrafo.

Di fronte alla prosa di Paley, il critico Ronald Schleifer, citando *Angelus Novus* di Walter Benjamin, parla di "casta concisione", l'effetto di grazia formale che solo lo *storyteller* intimamente concorde al proprio ascoltatore/lettore può ottenere, al riparo da ogni adombramento psicologico: "Al suo meglio, Paley raggiunge la 'casta concisione' spaziale di racconti brevi in cui l'autorità non promana da letti di morte, solenni dichiarazioni o sintesi, derivando piuttosto da culle, dall'ascolto e dal farsi avanti di voci".<sup>5</sup>

Nei racconti della *storyteller* americana le voci si rincorrono e si sovrappongono, plasmandosi a contatto con i tanti linguaggi degli spazi pubblici newyorkesi e innalzandosi dalla "prua della grande Manhattan"<sup>6</sup> per continui assestamenti fisici e incessanti negoziazioni culturali: donne e uomini "at love"<sup>7</sup>, in relazioni anch'esse mai chiuse e mai concluse; *single*, madri, attiviste morbide e combattive che crescono e invecchiano in una comunità urbana e femminile.

L'intuizione di ricondurre le modalità espressive di Paley a quelle individuate da Walter Benjamin come proprie dell'arte tutta orale del racconto dà il destro a un paio di considerazioni preventive sull'opera della scrittrice. Leggendo nell'avvenimento del romanzo il declino della narrazione autentica, Benjamin insiste sulla natura epica – in quanto storicamente e socialmente condivisa – del racconto. "Il narratore", scrive Benjamin, "prende ciò che narra dall'esperienza [...] e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia" e, poco più avanti, "[...] l'arte di

4. Ivi, p. 129.

5. Si veda Walter Benjamin, *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 255. "Non c'è nulla che assicuri più efficacemente le storie alla memoria di quella casta concisione che le sottrae all'analisi psicologica. E quanto più naturale in chi le narra la rinuncia al chiaroscuro psicologico, tanto maggiore il loro diritto a un posto nella memoria di chi le ascolta; tanto più completamente si assimilano alla sua esperienza; tanto più volentieri, infine, tornerà egli stesso a raccontarle, un giorno vicino o lontano". Per la citazione tra virgolette, Ronald Schleifer, *Grace*

*Paley: Chaste Compactness*, in C. Rainwater e William J. Scheick, a cura di, *Contemporary American Women Writers: Narrative Strategies*, The University Press of Kentucky, Louisville 1985, p. 33.

6. "I'm standing on one foot/At the prow of great Manhattan", Grace Paley, *Begin Again: Collected Poems*, Farrar, Straus, Giroux, New York 2001, p. 15.

7. Scegliendo l'espressione "at love" in luogo della più consueta "in love" nel titolo della prima raccolta di racconti (*The Little Disturbances of Man: Stories of Women and Men at Love*), l'autrice allude appunto alle relazioni interpersonali nei termini di processi in divenire.

narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri [...]”<sup>8</sup>. Nel corso dello stesso saggio, Benjamin lamenta la fine di un’epoca in cui la “confezione” di una storia, al pari di un manufatto artigianale, era frutto di lavoro accurato e paziente, che implicava tempi lunghi, misurati sulla stratificazione delle tante trame precedenti. “Finito”, nelle parole di Paul Valery, sarebbe “il tempo in cui il tempo non contava”<sup>9</sup>.

Il raffronto tra lo *storytelling* di Paley e la figura del narratore delineata da Benjamin nel 1955 nel celebre saggio su Leskov imporrebbe una serie di cautele metodologiche. Eppure, a ben guardare, è la continuità tra le due poetiche ad avere la meglio sui pur legittimi distinguo. I racconti della scrittrice newyorkese postulano infatti una narrazione (*storytelling*) che sia generata dall’atto di chi ascolta (*story-hearing*), attingendo a un’esperienza comune e quindi rinarrabile:

Che cosa crea un brano di narrativa? La narrativa è fatta da qualcuno che mi racconta una storia. [...] un bambino torna da scuola e mi dice ‘Mamma! Ti devo raccontare una cosa!’ Ecco il primo impulso di un piccolo *storyteller*.<sup>10</sup>

Imbastita attorno al retaggio della tradizione ebraica e alle cronache cittadine di una tribù di madri e bambini, l’estetica di Grace Paley è il prodotto di una memoria, storica e letteraria, tramandata e fruita oralmente:

Sentivo l’influenza degli scrittori russi perché li leggevamo a casa. E dello *storytelling* ebraico, attraverso i miei genitori e i racconti di mio padre che non erano, per così dire, letterari ma che poi si sono fatti letteratura.<sup>11</sup>

Si tratta dunque di una narrazione che porta iscritti e sedimentati tutti i racconti passati, ovvero, nei versi di *Poesia sull’arte del narrare*: “L’artista arriva dopo/Sarà lei ad ascoltare/ nella storia delle storie”.<sup>12</sup> Se nelle forme sempre più abbreviate del racconto Benjamin legge poi un impoverimento della qualità artigianale che ne presiede la genesi, è proprio nelle misure scorciate delle *short-stories* che quella stessa *craftsmanship* riacquista centralità nell’opera di Paley, trasformandosi, per usare il linguaggio inclusivo caro al femminismo, in *craftswomanship*. Incalzato da maternità e politica, lo *storytelling* della scrittrice predilige così gli agili palinsesti del racconto alle ampie volute romanzesche, le miniature novellistiche ai grandi affreschi epici.

Fatte salve queste premesse, è possibile ragionare sui tre grandi filoni tematici che confluiscono nei racconti di Grace Paley: il retaggio ebraico-americano di infanzia e adolescenza; l’appartenenza a una comunità di donne e di madri; la mili-

---

**8.** Benjamin, *Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov*, cit., pp. 251, 255.

**9.** Ivi, p. 257.

**10.** Grace Paley, *Grace Paley on Storytelling and Story Hearing*, in Jacqueline Taylor, “Literature in Performance”, VII, 2, (1987), pp. 46-58.

**11.** Ivi.

**12.** Grace Paley, *Poesia sull’arte di narrare*, si veda Annalucia Accardo, *Grace Paley. La difficoltà di ascoltare e l’impossibilità di tacere*, in “Àcoma”, 5, (Estate-autunno 1995), pp. 52-7.

tanza politica locale e internazionale. Sono sfere che si danno in una continuità spazio-temporale, germinando l'una dall'altra in un instancabile attraversamento dei luoghi pubblici e privati di New York, città protagonista del "noisy taking in and loud giving back"<sup>13</sup> vero e proprio perno della poetica di chi si è definita "una scrittrice regionale, una scrittrice urbana focalizzata su New York".<sup>14</sup> A sottendere tanto il rapporto con il trascorso storico-culturale della famiglia di provenienza quanto la rete sociale e politica di quella allargata di elezione è la sfida lanciata al silenzio: vale a dire il bisogno di parlare e di essere ascoltate. Lo *storytelling* traduce così il gesto di inclusione delle tante voci dell'ordito newyorkese di ieri e di oggi attraverso una ferma determinazione a ricordare. Come in una saga, a restituire continuità ai personaggi di Paley è una memoria locale che assume significato universale: chi ama la letteratura sa, d'altronde, "che più sei specifico, più diventi universale".<sup>15</sup>

### Gutseit/Goodside/Paley

Nata l'11 dicembre 1922 in una casa a due piani nel Bronx, terzogenita di Manya e Isaac, Grace Goodside appartiene alla categoria dei "second-generation-immigrants". Per molti versi paradigmatica della vicenda dei milioni di immigrati provenienti dall'Europa orientale che approdano in America tra il 1880 e il 1910, la storia della famiglia Goodside parla di un processo di assimilazione alla cultura di arrivo nel quale la dialettica passato/presente, discendenza/consenso spinge a una continua riconfigurazione di codici culturali e linguistici. Le tappe della "storia dell'immigrato" sono ben presenti nella vicenda dei Goodside: la naturalizzazione da Gutseit a Goodside alla dogana di Ellis Island nel 1904, i primi anni in un angusto appartamento del Lower East Side di Manhattan, il duro lavoro che li conduce a una relativa prosperità economica e una buona posizione sociale quando Isaac diventa medico e l'intera famiglia si trasferisce nel Bronx. Il *pattern* fin troppo comune – sebbene più fortunato della media – va arricchito di una serie di informazioni circa la "discendenza" dei Goodside: Isaac Gutseit e Manya Ridnyk sono ebrei russi dalle tendenze rivoluzionarie in fuga dalle persecuzioni dello zar Nicola II, il loro approdo alla "Goldene Medine" è segnato dunque da una coscienza politica socialista molto connotata che trae ulteriore nutrimento dal fervore sindacale della New York di inizio Novecento.

La matrice ebraico-americana dei Goodside è quindi illuminista e laica, nessun membro della famiglia – a eccezione della nonna materna, che Grace accompagna bambina alla sinagoga del quartiere – professa alcuna religione rivelata. Eppure Isaac legge ai figli episodi tratti dalla Bibbia che entrano nelle orecchie di Grace "un

13. Paley, *Begin Again*, cit., p. 38.

14. Grace Paley, *Grace Paley Interview*, in Celeste Conway et al., a cura di, "Columbia: A Magazine of Poetry and Prose", 2, (1978), pp. 29-39.

15. Grace Paley, *Responsabilità e felicità. Conversazioni con Grace Paley*, in Edward Lynch e Alessandro Portelli, a cura di, "Acoma", 5, (Estate-autunno 1995), pp. 46-51.

po' come la radio per i ragazzi di oggi, a volume alto".<sup>16</sup> Di quei racconti dell'Antico Testamento, la piccola Grace comincia a cogliere i semi di un'etica profondamente solidale:

Essere ebrei significava anche che eravamo imparentati a quelle generazioni della Bibbia ebraica. Avevamo una storia comune. [...] La ragione per cui nella Bibbia si ripete tante volte che eravamo stranieri in Egitto è di farci comportare con decenza. [...] Ci si sentiva offesi quando altre persone venivano trattate male.<sup>17</sup>

A guardarla da questa angolazione, anche la consuetudine alle accese dispute politiche al sapore di *borscht e kotlecky* che si consumano regolarmente attorno al tavolo di casa Goodside e che vedono il padre socialista gridare contro la zia Myra, comunista e membro della International Ladies' Garment Workers Union, questa contro la zia sionista e tutti contro lo zio anarchico, devono lasciare traccia nella formazione della futura attivista pacifista. Da un vissuto analogo sembra ergersi la voce di Faith Darwin in *Allevare ragazzi usati*: nelle parole del personaggio *alter ego* di Paley, la Diaspora non è che il necessario portato temporale di un'esperienza atemporale. Eppure, proprio nel destino di dispersione geografica di una minoranza perseguitata risiede la vitalità di un lascito capace di fungere da pungolo etico, agendo quale "scheggia nell'alluce della civiltà":

Sono contro Israele per motivi tecnici. Sono molto delusa che abbiano deciso di diventare una nazione nel corso della mia vita. Io credo nella Diaspora. Dopo tutto, loro *sono* il popolo eletto. Non ridete. Lo sono davvero. Ma una volta ammassati nell'angolino di un deserto, sono come tutti gli altri: francesi, italiani, nazionalità temporali. Gli ebrei hanno una sola speranza – restare un residuo nel seminterrato degli affari mondiali – no, voglio dire un'altra cosa – *una scheggia nell'alluce della civiltà, vittime per aggravare la coscienza*. [...] Sto solo cercando di dire che non sono destinati alla geografia ma alla storia. Non devono occupare uno spazio, ma durare nel tempo.<sup>18</sup>

Di ascendenza ebraica e di matrice laica, l'umanesimo che imbeve la poetica di Paley si traduce in una tensione a restituire visibilità e voce a figure altrimenti marginali la cui sopravvivenza sembra dipendere proprio dal racconto orale che si fa scrittura e quindi esperienza condivisa. La parola (orale e scritta) è per Paley veicolo di denuncia non solo di ogni verità taciuta ma, anche, più comunemente, di storie non ancora abbracciate dal canone letterario: racconti di ambientazione urbana guidati da coscienze centrali quasi sempre femminili, *lower-middle class* e *working class*.

---

**16.** Grace Paley, *Clearing Her Throat: An Interview with Grace Paley*, in Joan Lidoff, a cura di, "Shenandoah: The Washington and Lee University Review", XXXII, 3, (1981), p. 74.

**17.** Grace Paley, *An Interview with Grace Paley*, in M. Kaye Kantrovitz, I. Kleipfisz, a cura

di, *The Tribe of Diana: A Jewish Women's Anthology*, Beacon Press, Boston 1989, p. 154.

**18.** Grace Paley, *Allevare ragazzi usati*, in *Piccoli Contrattempi del vivere*, Giunti, Firenze 1986, a cura di Sara Poli, p. 95. Miei i corsivi.

Le modalità di una voce letteraria foggiate a ironico e puntuale contrappunto delle ingiustizie del vivere cittadino sembrano avere origine nella lingua che Grace impara a conoscere e ricreare mescolando i tanti accenti sentiti tra la cucina eteroglossa delle donne di casa – con le conversazioni in russo e lo *yiddish* della nonna – e le strade del Bronx.<sup>19</sup> La *koinè* popolare dei quartieri a forte concentrazione immigrata – dal Lower East Side al Bronx – è all'origine di un impasto linguistico dinamico e ibrido fondante di tanta parte delle poetiche moderniste e tardo moderniste. A questa lingua si unisce il retaggio della tradizione ebraica da sempre alle prese con strategie linguistiche di sopravvivenza e di sovversione declinate in un uso dell'ironia sapiente e audace. Più dei ben esigui intercalari in *yiddish* è proprio l'ironia a cesellare i racconti che si dipanano attorno alle sacche di silenzio e di resistenza della contea newyorkese di Paley.

Se l'urgenza morale di una parola che si dia come testimonianza dei sentimenti di tutte le realtà oppresse viene da molto lontano – le parabole bibliche – la sua controparte narrativa assume invece la forma di cronache quotidiane e immanenti. La messa a punto di una tale poetica della quotidianità matura tra gli anni che vanno approssimativamente dal 1942 al 1951, un decennio in cui alle maglie già allargate della famiglia Goodside si intrecciano quelle dei Paley, e all'affresco sociale del Bronx si aggiunge quello del Greenwich Village.

Nel 1941, iscritta da poco ai corsi di poesia tenuti da W. H. Auden alla New School di New York, una diciannovenne Grace Goodside sposa Jess Paley, fotografo e regista *freelance* di buona famiglia ebraico-americana. Alla loro unione fa da sfondo un dopoguerra messo in sordina dalla 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 condividono l'atmosfera *bohémienne* di molti altri giovani del Village. Per quanto anticonformista e arricchito dalla folta comunità di artisti e di attivisti sociali, anche l'ambiente newyorkese risente della soffocante realtà militare e politica degli anni Cinquanta.

Nell'immaginario collettivo del paese, quegli anni sono stati al centro di due percezioni antitetiche: la prima, negativa, giocata in contrasto con il successivo decennio di contestazione; la seconda, nata negli anni Settanta come reazione ai turbolenti anni Sessanta, mossa a un recupero idilliaco dei giorni prima della "caduta".<sup>20</sup> Per la futura scrittrice, rispetto al radicalismo degli anni Sessanta – che marcherà una rottura nelle modalità di protesta precedenti – l'azione pionieristica svolta dalla sinistra progressista, dal movimento per i diritti civili, e dall'iniziale femminismo degli anni Cinquanta rappresenta una tappa seminale e necessaria al delinearci di una coscienza politica e letteraria.

**19.** Si veda Paley, *Begin Again*, cit., p.133: "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 sen-

tence/this was to guard against /aggrieved inflection/ [...]".

**20.** Rimandiamo a Morris Dickstein, *Leopards in the Temple: The Transformation of American Fiction 1945-1970*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1991, pp. 1-20.

## Giardinetti e *day care*<sup>21</sup>

Trentenne, due figli, un marito con un lavoro precario, pochi soldi e molto tempo da trascorrere insieme ad altre giovani madri nei giardini e nei parchi della città, Paley comincia a tessere intorno agli incontri sbocciati tra le panchine e gli scivoli di Washington Square Park una rete sociale duratura e nuovi spunti letterari per una scrittura in divenire. Nel resto del paese il clima politico e sociale è asfittico. Con la Guerra Fredda che si propaga inesorabilmente, gli Stati Uniti rimangono in uno stato di costante allerta militare. Il “contenimento” della minaccia sovietica, con il corollario di isteria anticomunista, non investe solo la politica estera e le questioni di ordine interno, penetrando altresì nella sfera domestica. Le immagini di casa e focolare, tradizionalmente associate alla serenità della classe media americana bianca, diventano contrafforti alle minacce – più o meno reali – provenienti dal mondo esterno. Innervata dall’ideologia che Elaine Tyler May ha chiamato “the reproductive consensus”, la risposta della società statunitense all’incubo atomico generato dalla Guerra Fredda prende le forme della compattezza familiare.<sup>22</sup>

La pressione pubblica sulla dimensione intima della procreazione e della maternità corre parallela al massiccio fenomeno di “suburbanizzazione” di cui è protagonista la classe media. Circoscrivere l’azione femminile al ruolo genitoriale e casalingo significa porre un freno alla conflittualità sociale attutendola al motto di “Cold War, Warm Hearth”.<sup>23</sup> D’altro canto, il ritorno forzato delle donne statunitensi alle funzioni ancillari e materne – ancor più restrittivo se commisurato alla loro emancipazione economica e sociale degli anni Trenta e del periodo bellico – crea quel senso di costrizione psicologica rievocato, nel decennio successivo, da Betty Friedan in *The Feminine Mystique*. Opera del 1963 a cui la storiografia specifica riconduce l’inizio della seconda stagione del femminismo, *The Feminine Mystique* farà emergere nelle pieghe morbide di uno *storytelling* confessionale il “problema senza nome” delle donne della middle-class americana dei *Silent Fifties*, la ripetitività usurante della loro vita suburbana, l’ipocrisia degli stereotipi di mogli e madri affettuose.<sup>24</sup>

All’interno di una temperie sociale marcata da un regresso della donna all’interno del perimetro domestico, l’urbana e spregiudicata Grace Paley gode di una relativa autonomia grazie a una realtà metropolitana distante tanto dagli anonimi e molecolari *suburbs* residenziali quanto dalle depresse cittadine di provincia. L’immagine di angelo del focolare divulgato televisivamente dalle *sit-com* di quegli anni è presto scalfito dalla combattività sociale e politica che la scrittrice può coltivare nella comunità newyorkese.<sup>25</sup> Dovendo tracciare un bilancio dei condizionamenti subiti da Paley negli anni Cinquanta, è utile ricorrere alla sintesi di Judith Arcana

---

**21.** La parola “day care” – anche “child care”, più comune in Australia e nel Regno Unito – indica sia la scuola materna (a tempo prolungato) sia il doposcuola pomeridiano delle elementari.

**22.** Elaine Tyler May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era*, Basic Books, Boulder, CO 1988, p. 119.

**23.** *Ibidem*: “Guerra fredda, focolare caldo”.

**24.** Si veda Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, Norton & Company, New York 1963.

**25.** Sulle *situation-comedies* si veda Bruno Cartosio, *Anni Inquieti. Società media ideologie negli Stati Uniti da Truman a Kennedy*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 221-43.

che suggerisce come una deviazione degli interessi politici verso i toni concilianti del “consenso riproduttivo” abbia l’effetto di ritardare di qualche anno il conseguimento di quella piena consapevolezza estetica che porterà l’autrice ad abbandonare la qualità derivativa dei precedenti tentativi poetici e a maturare una nuova vocazione narrativa.<sup>26</sup> L’appartenere a una collettività cittadina di donne e di madri non tarda infatti a convincere la scrittrice dell’urgenza di una prosa ispirata alle cronache quotidiane del mestiere tutto femminile di allevare figli.

La genesi della prima raccolta di racconti è dettata principalmente dalle circostanze pratiche che le consentono di abbozzare i primi schizzi ricavando spazi e tempi alla tirannica presenza dei figli. Siamo di fronte agli stessi “feroci anni di paternità” evocati da Raymond Carver quali uniche ragioni di scelte letterarie compatibili al tempo genitoriale e proletario: i racconti brevi e le poesie.<sup>27</sup> A chi, nel corso di interviste e incontri pubblici a venire, le chiederà notizie circa la genesi di quei primi racconti, la scrittrice newyorkese risponderà con una grazia sconosciuta al più livido Carver, ripetendo, cioè, come tutto sia iniziato sulla Undicesima Strada, tra la Sesta e la Settima Avenue, nel periodo in cui i suoi bambini cominciano ad andare all’asilo. È infatti il *day care* a regalarle il tempo per la lettura e per la stesura dei primi racconti in un momentaneo allentarsi delle preoccupazioni materne e lavorative (l’impiego come dattilografa a domicilio). Rispetto alla composizione del primo racconto (tra il 1954 e il 1955) occorre inoltre ricordare l’aborto del 1953 che coincide, pur tristemente, con la prima fonte di tempo libero da dedicare totalmente alla scrittura di *Arrivederci, e tanti auguri*, una storia di ambientazione ebraico-americana e una storia di donne.<sup>28</sup>

Saranno soprattutto i racconti in cui Faith compare nelle vesti di narratrice omo-diegetica a dare continuità a questo tipo di cronache: le vicende a volte ludiche a volte tragiche, spesso ludiche e tragiche, nella vita di Faith e delle sue amiche, dei loro rispettivi mariti ed ex-mariti e dei loro figli. In *Faith sull’albero*, il racconto forse più rappresentativo del ciclo eponimo, troviamo la narratrice arrampicata su un platano di Washington Square Park, lo sguardo largo ad abbracciare tutta la piazza; un rettangolo affollato da bambini con piantine, biciclette, tricicli e piccoli trattori giocattolo in cui sembra essersi perso il ricordo delle delicate ninfee descritte da Henry James:

I bambini erano tutti lì. Tra gli alberi, tra le braccia delle statue, con i piedi nell’erba, stavano dentro e fuori le cacche di cane e scavavano tunnel nelle tane delle talpe. Dovunque corressero i bambini, le madri smettevano di parlare. [...] Anche se non posso vederli, so che dall’altro lato della Fontana asciutta col suo grosso cannello, lungo la circonferenza del cerchio bruciato dal sole (nel quale, ai suoi tempi, Henry

**26.** Si veda Judith Arcana, *Grace Paley’s Life Stories: A Literary Biography*, University of Illinois Press, Urbana 1993, p. 63.

**27.** “These ferocious years of parenting”: Raymond Carver, *Fires in Fires*, Vintage Books, New York 1984, p. 25.

**28.** Dagli anni Sessanta, Grace Paley contribuisce a organizzare i primi incontri pubblici sul tema dell’aborto, manifestando a favore dell’opera pionieristica di controllo delle nascite portata avanti anni prima da Margaret Sanger in una clinica sulla Sedicesima Strada.



James vedeva galleggiare le ninfee), corre la signora Hyme Caraway, spingendo i suoi terribili rampolli, Gowan, Michael e Christopher, su una bicicletta inglese, un triciclo francese e un trattore danese.<sup>29</sup>

Per quanto *Faith sull'albero* risalga al più tardivo *Enormi cambiamenti all'ultimo momento* (1974), il "ciclo di Faith" nasce con la prima raccolta, *Piccoli contrattempi del vivere*, pubblicata nel 1959. All'organicità narrativa delle tre raccolte – dall'esordio del 1959 al finale, tutto aperto, del 1985 – contribuisce quella naturale delle protagoniste: in *Enormi cambiamenti all'ultimo momento*, per esempio, comparirà Mrs Raftery, di una generazione più vecchia rispetto a Faith, vittima di una versione urbana e proletaria del "problema senza nome" portato alla luce nell'opera di Betty Friedan:

Tornava a casa alle sei di sera. Io tornavo alle sei e un quarto da dove facevo la cassiera, di pomeriggio. Mettevo su la cena. Alle sette mangiavamo e lavavamo i piatti, alle sette e quarantacinque in punto, tutte le sere, se non c'erano visite e il ragazzo era fuori, mi dava una passatina. Veloce e senza tante storie. Alle otto e un quarto si era già fatto la doccia per lavar via ogni residuo. Gli servivo il suo gocchetto di whisky. Davo un'occhiata alle sbrodolate del "Journal American" in cerca di notizie dal mondo. Troppo per lui. Buonanotte, signor Raftery, amico mio.<sup>30</sup>

L'alternativa all'esistenza stinta e acrimoniosa di Mrs Raftery passa attraverso la condivisione e il racconto delle esperienze comuni alle donne; questa la lezione di Faith che riafferma il bisogno di "[...] inventare per le mie amiche e per i nostri figli un resoconto di queste morti private e delle condizioni del nostro eterno attaccamento".<sup>31</sup>

## Dalla soffitta alla cucina

Difficile collocare la poetica di Paley in una posizione di continuità rispetto alla tradizionale immagine della scrittrice "senza figli" incarnata dalle iconiche Gertrude Stein e Virginia Woolf. In quello che rimane per molti versi lo studio più completo della tradizione narrativa e poetica femminile nel canone occidentale, *The Mad Woman in the Attic*, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar individuano nella scrittura sotto pseudonimo maschile e nella autolimitazione creativa ai "soggetti minori" le uniche strategie espressive accessibili alle donne con velleità artistiche fino ai primi decenni del Novecento.<sup>32</sup> Messo in discussione dagli esempi di intellettuali come Gertrude Stein e Virginia Woolf all'inizio del Novecento, il meccanismo di oc-

---

**29.** Paley, *Faith sull'albero*, in *Enormi Cambiamenti all'ultimo momento*, cit., pp. 45-46.

**30.** Paley, *Distanza*, in *Ivi*, p. 12.

**31.** Grace Paley, *Amiche*, in *Più tardi nel pomeriggio*, La Tartaruga, Milano 1987, trad. di Laura Noulian, p. 93.

**32.** "Lesser subjects", si veda Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 1979.

cultamento di un'identità scritturale femminile serpeggia ancora negli esordi poetici di "G.G. Paley":

[Quando prendi in mano un manoscritto riesci a capire se si tratta di una scrittrice?] Non sempre si può capire. Pensa alle tante donne che spedivano i loro manoscritti firmandoli solo con le iniziali in modo da non essere identificate come donne. L'ho fatto anch'io quando ero giovane. Con le mie poesie. Scrivevo G.G. Paley. [...] Adesso non succede più tanto spesso ma questo era quello che succedeva allora: le donne si nascondevano per essere viste.<sup>33</sup>

Tra i referenti letterari che più hanno contribuito a scardinare la logica di scrittrici che si "nascondevano per essere viste", Stein e Woolf, entrambe benestanti e senza figli, rappresentano nondimeno una categoria molto lontana, per genere e classe, dalla biografia di Grace Paley:

È una vita diversa. Un'altra creatura dipende veramente da te. Penso comunque che sia un BENE per una scrittrice. Conosco alcune persone che dicono che le scrittrici non dovrebbero avere figli. Certo, un tempo era molto peggio per le scrittrici. Anni fa il solo lavare i bambini poteva portare via un'intera giornata, quindi se eri povera ti era impossibile scrivere: se eri ricca potevi invece permetterti una cameriera, era possibile, insomma, a patto che ti chiamassi George Sand. Ma anche oggi abbiamo bisogno di aiuto. I miei bambini sono andati al *daycare* da quando avevano tre anni.<sup>34</sup>

Ricordandoci che attività laboriosa dovesse essere la cura dei bambini a cavallo tra Ottocento e Novecento, la scrittrice che riconduce il proprio anno di nascita all'invenzione dell'assorbente igienico – "Oh the year before I was born/ the sanitary napkin was invented"<sup>35</sup> – non perde occasione di ribadire quanto neanche le innovazioni tecnologiche della seconda metà del secolo scorso siano riuscite a eliminare l'irriducibile diversità sociale ed estetica rappresentata dal discorso di classe. La cifra stilistica di Grace Paley – così come quella dell'amica Tillie Olsen, il cui racconto *I Stand Here Ironing* mette in primo piano la dimensione lavorativa e casalinga della voce narrante<sup>36</sup> – è informata alla rivendicazione della dignità letteraria dei *lesser subjects* riservati da sempre alle schiere di "scribacchine" di hawthorniana memoria.

**33.** Grace Paley, *Grace Paley: The Art of Fiction 131*, in Jonathan Dee, B. Jones, L. Macfarquahar, a cura di, "The Paris Review", 124, (Autunno 1992), pp. 181-209.

**34.** *Ibidem*.

**35.** Paley, *Begin Again*, cit., p. 79.

**36.** Si veda Anna Scacchi, *Introduzione, Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, a cura di, Luca Sassella Editore, Roma 2005, p. 11: "Il primo racconto che Olsen scrive dopo il lungo silenzio della maternità

nasce, non a caso, dalla sua esperienza autobiografica. Si tratta del monologo di una donna che, mentre è intenta a stirare, in un colloquio immaginario con l'insegnante della figlia, ripensa al passato e alle circostanze che hanno fatto di una bambina piena di possibilità una giovane donna inquieta e introversa: prime fra tutte, l'assenza della madre, costretta a lasciare la figlia con parenti e vicini per mantenere entrambe, e la sua scarsa disponibilità a starle accanto, a causa della stanchezza [...]."

Allontanandosi dalla voce poetica, maschile e britannica, di W. H. Auden per abbracciare lo *storytelling*, Paley asseconda una parabola di superamento di un modello di scrittura femminile singolare e isolato rispetto alla più comune "normalità" della maggioranza delle donne occidentali. Pur appropriandosi di scelte tematiche e formali sempre più consapevolmente "femminili", per Virginia Woolf e Gertrude Stein il mestiere di scrittrice scaturisce da un orizzonte culturale reso possibile grazie a condizioni di vita decisamente *straordinarie*. Le loro figure quasi incorporee e asessuate rimandano per alcuni versi a quel mito di donna eccezionale che, nella lettura di Adrienne Rich, finisce col creare una distanza incolmabile tra il destino elettivo di poche e la realtà prosaica di tutte le altre.<sup>37</sup> Se con Virginia Woolf la voce femminile arriva a reclamare "una stanza tutta per sé", lo fa nella consapevolezza di escludere le donne che non partecipano della stessa opportunità, altrimenti impegnate a "lavare i piatti e mettere i figli a letto".<sup>38</sup> Passato il crinale di metà Novecento, Grace Paley veste i panni di una madre che lava i piatti e mette i figli a letto. Di queste ordinarie faccende la nuova "Shakespeare's Sister" scrive, riconoscendo come filo conduttore del mestiere di *storyteller* la centralità della genesi materna di vita e scrittura: "Quando cominciai a pensare da scrittrice fu perché avevo iniziato a vivere tra le donne".<sup>39</sup>

La scrittura femminile è, in questo senso, la *materna lingua* che le donne si parlano e dalla quale sono attraversate in un atto corporeo e pulsionale; una grammatica che prende forma tra le labbra della madre e le orecchie del bambino, e viceversa. In *Ruthie e Edie*, la nipotina di Ruth, Letty, pronuncia le prime parole sulle ginocchia della nonna:

Letty cominciò a divincolarsi per sottrarsi all'abbraccio di Ruth. Mamma, gridò, Nonna mi stringe toppo. Ma Ruth pensò che avrebbe fatto bene a stringerla ancor più forte perché, per quanto nessun altro sembrasse averlo notato, Letty rosea e dalle guance morbide come sempre, stava cadendo, stava già cadendo, precipitando dalla nuovissima amaca di parole inventrici del mondo, sul duro pavimento del tempo creato dall'uomo.<sup>40</sup>

Sempre allusive di un doppio percorso di andata e ritorno, "le parole inventrici del mondo" sono frutto di una mutua affettività.

---

**37.** Si veda Adrienne Rich, *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose: 1979-1985*, Norton, New York 1986, p. 8: "But we can choose to be deaf and tokenism, the myth of the special woman, the unmothered Athena sprung from the her father's brow, can deafen us to their [those of the less privileged women] voices".

**38.** Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1975, p. 111.

**39.** Paley, *Just As I Thought*, cit., p. 168. 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". Si veda Paley, *Grace Paley: The Art of Fiction 131*, cit.: "Molte donne europee lo sentono molto. Temono di non essere perfettamente universali".

**40.** Paley, *Ruthie e Edie*, in *Più tardi nel pomeriggio*, cit., p. 116.

## Dalla cucina alla strada

Dalla fine degli anni Sessanta ai primi anni Novanta la produzione di Paley riflette un'ulteriore apertura spaziale all'interno dell'arena cittadina e di quella mondiale. L'attività militante nel complesso scenario del femminismo e dell'antibellismo di quel ventennio sembrano spingere verso una nuova mappa cognitiva del tessuto urbano e dell'ambito narrativo. Strumento assai utile alla comprensione delle dinamiche politiche e poetiche di un periodo tanto denso di avvenimenti pubblici e privati nella vita di Paley è la silloge *Just As I Thought* che rivela sin dalle prime pagine l'insieme di motivi politici e intellettuali sviluppati negli scritti che lo compongono:

Molti dei pezzi inclusi in questo libro furono scritti perché ero un membro dell'“American movement”, una corrente nata dalle battaglie per i diritti civili degli anni Cinquanta che riversarono metodi ed energie nei movimenti e nelle azioni dirette contro la guerra degli anni Sessanta, conoscendo continui increspamenti e risacche per poi riprendere vigore proprio come le correnti [...].<sup>41</sup>

I movimenti di protesta del secondo Novecento sono dunque evocati nella loro natura continuativa, attraverso la metafora dei flussi marini, con le due aree politiche del pacifismo e del femminismo generate dalla “marea” delle lotte per i diritti civili degli anni Cinquanta. Alla straordinaria versatilità civile e politica delle correnti radicali degli anni Sessanta contribuiscono un ritrovato e rinnovato dialogo con lo spazio pubblico e una reinvenzione della strada come microcosmo capace di accogliere e nutrire la diversità e la pienezza della vita urbana. Nel loro *Economies of Signs and Space*, Scott Lash e John Urry considerano il complesso rapporto tra femminismo e impegno politico nello stesso frangente storico a partire dalla comune proiezione in uno spazio locale e globale.<sup>42</sup> La militanza degli anni Sessanta si trova insomma a fare i conti con un necessario – e doloroso – riconoscimento della portata mondiale di episodi sociali e politici altrimenti studiati in una dimensione storica e geografica limitata ed evenemenziale.

È Marshall Berman a insistere sul ritrovato protagonismo della “strada” all'interno di un'idea di modernità dinamica e progressista giustapposta ai movimenti urbanistici e architettonici del primo dopoguerra.<sup>43</sup> Per Berman, riflettendo il percorso ideale di un'intera generazione di intellettuali attivisti, i poeti e gli scrittori tardomodernisti che pongono al centro delle loro opere la strada riaprono il dialogo con l'ambiente moderno. Irradiandosi dall'universo locale delle associazioni di quartiere, il dissenso politico e culturale di una delle stagioni più intense nella storia di New York costituisce una chiave di lettura imprescindibile per la militanza trasversale di Paley. L'uscire all'esterno, per le strade e per le piazze cittadine, diventa così metonimia di un impegno in cui, secondo il vecchio slogan femminista,

41. Paley, *Just As I Thought*, cit., p. 1.

42. Si veda Scott Lash e John Urry, *Economies of Signs and Space*, Sage Publications, London 1994.

43. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York 1982, p. 321.

“il personale è politico”: “Naturalmente, per via di questo pianeta che sta ritraendosi da noi in velenoso disgusto, non sono quasi mai a casa”.<sup>44</sup> Il gesto di attraversare una soglia privata spalancata sulla strada, sull’isolato, sul parco sembra dunque rispondere a un naturale sconfinamento della sfera materna verso quella pubblica. Al contempo, “il mondo dei vicini e delle associazioni genitori/insegnanti” a cui Frederic Jameson fa riferimento nel dipingere la temperie politico-culturale di quegli anni, va letto quale asse portante di nuove strategie di impegno civile incardinate nelle specifiche entità locali e libere dalle compagini politiche più tradizionali.<sup>45</sup> Secondo una tesi avvalorata, tra gli altri, da Steven Best e Douglas Kellner, proprio nell’entrata in crisi dei partiti andrebbero cercate le ragioni prime della proliferazione dei movimenti micropolitici degli anni Sessanta.<sup>46</sup>

La relativa impermeabilità ai gruppi politici consolidati e la predilezione di modalità di protesta aperte e contingenti rappresentano i nodi centrali delle nuove strategie di resistenza civile alle quali la stessa Paley aderirà nei decenni successivi:

Ero più interessata nel lavoro locale allora, e infatti molti di noi al Peace Center provenivano dal PTA [le associazioni insegnanti-genitori], dal lavoro nei parchi, dalle organizzazioni condominiali – avevamo vissuto un’esperienza di comunità.<sup>47</sup>

Il nuovo linguaggio della protesta nasce proprio dall’incontro tra le anime tanto eterogenee che la compongono. La difesa del diritto all’uso democratico di ciò che è pubblico è veicolata con determinazione, coraggio e inesauribile creatività. Sono gli anni in cui le arti drammatiche – e figurative in generale – conoscono in America una nuova fioritura, annoverando nelle esperienze del *Living Theatre*, dell’*Open Theatre*, e del *Performance Group* le loro punte più innovative.<sup>48</sup> A loro volta, le forme del dissenso attingeranno alle soluzioni coreografiche e cinetiche delle avanguardie teatrali e pittoriche, condividendone scenari e materiali. Così nei racconti di Paley (soprattutto nel ciclo di Faith), i parchi cittadini, oltre alla onnipresente strada, diventano protagonisti viventi delle manifestazioni di protesta:

Fortunatamente, in quel momento uno sbatacchiare di pentole e padelle arrivò dalla zona giochi, e apparve un breve corteo – quattro o cinque adulti, di qualche anno più indietro di me a giocare a mamma-e-papà [...] gli adulti portavano tre cartelli. Il primo raffigurava un uomo sui trentacinque anni, benvestito, benestante, si vedeva, vicino a una bambina. C’era anche una domanda: BRUCERESTI UN BAMBINO? Nel cartello seguente l’uomo appoggiava la sigaretta accesa al braccio della bambina. La risposta era agghiacciante: SE NECESSARIO. Sul terzo cartello non c’erano frasi, solo un bambino vietnamita napalmizzato, bruciacchiato, ferito, con le mani contorte.<sup>49</sup>

---

**44.** Paley, *Ascoltando in Più tardi nel pomeriggio*, cit., p. 189.

**45.** Frederic Jameson, *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991, pp. 179-80.

**46.** Si veda Steven Best e Douglas Kellner, *Postmodern Theory: Critical Interrogations*,

The Guilford Press, New York 1991.

**47.** Paley, *Just As I Thought*, cit., p. 162.

**48.** Si veda Christopher W. E. Bigsby, *Modern American Drama: 1945-1990*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

**49.** Paley, *Faith sull’albero*, cit., p. 61.

Molte delle iniziative abbracciate da Paley vedono la luce nella grande fucina delle associazioni insegnanti-genitori. Concepiti attorno a criteri assai pragmatici, gli interventi delle *Parents and Teachers Associations* si traducono spesso in azioni sul campo in grado di aggirare le panie burocratiche e istituzionali dell'*impasse* cittadina:

Per esempio, avevamo i nostri ragazzi nelle nostre scuole pubbliche che avevano problemi a leggere e a scrivere. Un gruppetto di noi si mise insieme e decise che era meglio farsi avanti a offrire un aiuto. [...] Quindi entrammo semplicemente nella scuola sparpagliandoci tra gli insegnanti e cominciammo a lavorare con i ragazzi. [...] Così non posso dire che si trattasse di disobbedienza civile. Era solo uno sforzo di cambiare le cose facendo dei cambiamenti.<sup>50</sup>

### Voci dal closet

Con gli anni Ottanta l'autrice newyorkese si avvicina ulteriormente alle cronache femminili che stentano ancora a trovare una propria collocazione nel canone letterario: donne senza uomini, madri senza compagni, donne omosessuali. Il riconoscimento dell'esistenza di quest'ultima categoria segna, per certi versi, uno dei traguardi più tardivi della scrittura di Paley che chiude il ciclo delle tre raccolte di racconti con una storia in cui la centralità dell'identità lesbica è rivendicata nei termini di un'autentica sfida alla voce narratoriale.

In uno studio sul lesbismo nella società occidentale intitolato programmaticamente *The Apparitional Lesbian*, Terry Castle ragiona sulla metafora dell'"effetto fantasma" attraverso cui la cultura occidentale avrebbe soggiogato la minaccia dell'omosessualità femminile dal Settecento agli ultimi decenni del Novecento. "La lesbica", scrive Terry Castle, "non è mai con noi [...] ma sempre altrove: nell'ombra, nei margini, occultata dalla storia, lontana dagli occhi, lontana dal cuore [...], un'anima perdutasi, un tragico errore, un pallido abitante della notte".<sup>51</sup> I casi di artiste e scrittrici dalla omosessualità più o meno nota sarebbero così accomunati dallo stesso destino pubblico. Da Berenice Abbott a Greta Garbo, da Vita Sackville-West a Gertrude Stein, nella rappresentazione e nella autorappresentazione della sessualità queste figure asseconderebbero una sorta di annullamento e di "vaporizzazione" del proprio corpo. A restituire un volto al fantasma di cui parla Terry Castle contribuiscono i gruppi a orientamento lesbico che si impongono all'interno del movimento femminista americano negli anni Settanta. A partire dallo storico "Furies Collective" del 1971, queste associazioni faranno leva sulle pratiche di rivelazione della omosessualità, "coming out", battendosi per un'uscita allo scoperto che si traduca anche in una riappropriazione degli spazi pubblici della città.<sup>52</sup> In

50. Paley, *Just As I Thought*, cit., p. 158.

51. Terry Castle, *The Apparitional Lesbian Female: Homosexuality and Modern Culture*, Columbia University Press, New York 1993, p. 2.

52. Si veda Alice Echols, *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America 1967-1975*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

tellettuale militante dei movimenti di protesta di quegli anni, Paley condividerà l'attivismo femminista con molte compagne omosessuali imparando a conoscerne le ragioni politiche e culturali.

Fin dal titolo, *Più tardi nel pomeriggio*, la terza raccolta di racconti sembra voler mettersi a pari con le ultime battute di un copione sempre più inclusivo delle voci femminili di New York. La lunga giornata di Paley si avvia così a maturare l'ennesima apertura e, in luogo di una conclusione, la continuità dialogica delle storie rappresentate nelle tre raccolte si riversa in un racconto serotino, allungandosi idealmente a nuova stagione narrativa:

Senti, Faith, perché non racconti la mia storia? Hai raccontato le storie di tutti fuorché la mia. Non voglio mica dire tutta la mia storia, questi sono affari miei. Probabilmente non ce la faresti. Però dico che tu proprio mi hai omesso dalle altre storie, eppure io c'ero. Al ristorante e in treno, io c'ero. Dov'è Cassie? Dov'è la mia vita? È tutto un donne e uomini, donne e uomini, fottere, fottere. Accidenti, in tutto questo dove diavolo è la mia vita fra donne, la mia vita d'amore per le donne?<sup>53</sup>

L'autrice di *Più tardi nel pomeriggio* insiste quindi sulla necessità di illuminare gli angoli di esperienza femminile e urbana che non hanno ancora trovato dimora stabile e adeguata all'interno della narrativa americana. Lasciando l'ultima parola all'amica Cassie, la posizione di Faith evolve così verso una maggiore problematicità diegetica che si fa comprensiva di una voce *altra* in grado di metterne in discussione l'autorità narrativa. Alludendo alla necessità di trattenere le cronache precedentemente inascoltate, l'ultimo racconto del ciclo di Faith e dell'intero *corpus* narrativo non potrà che intitolarsi *Ascoltando*.

### Arrivederci, e tanti auguri

Nella breve prefazione alle *Collected Stories*, Paley riconduce la gestazione di quei racconti al dispiegarsi delle esperienze di madre e di "pacifista anarchica" entro un microcosmo urbano e femminile. Il segreto della specularità tra un impegno politico costante e dinamico e un'opera connettiva delle vicende biografiche pubbliche e private va cercato nella poetica della *domesti-city* di chi scrive:

La vita di tutti i giorni, la vita nella cucina, la vita dei bambini mi erano state donate, la mia parte, il principio della mia grande fortuna, anche se non lo sapevo. [...] La mia grande fortuna, già: ha a che fare con i movimenti politici, la Storia che ti accade mentre lavi i piatti.<sup>54</sup>

Lo *storytelling* implica quindi un'attitudine all'ascolto minuzioso prestatto alle tante trame ricavate alla quotidianità cittadina. A propiziare la resa narrativa delle

---

53. Paley, *Ascoltando*, in *Più tardi nel pomeriggio*, cit., pp. 180-81.

54. Grace Paley, *The Collected Stories*, Farrar Straus, Giroux, New York 1994, pp. X-XI.

voci che si alzano dal pianerottolo alla strada, dal macellaio dell'angolo alle panchine del parco, dagli *stoops* agli scantinati, dalla cucina alle aule di scuola è un'estetica che avversa ogni sordina e ogni imbavagliamento imposto dalla politica del consenso e che non lascia spazio alla spirale di solipsismo e oblio della metropoli poiché, nelle parole di Annalucia Accardo, "l'unico vero peccato per uno *storyteller* è negare la parola".<sup>55</sup>

"Erratica", secondo la felice definizione di Daniela Daniele, è l'identità umana politica e autoriale di Paley, capace di continue trasformazioni generate per contatto e attrito con la realtà contingente di New York e dei suoi abitanti.<sup>56</sup> Ad affollare le pagine di racconti, saggi, poesie e pamphlet sono le storie di una sorta di contea alla Faulkner in cui situazioni e personaggi ricompaiono come in una saga:

Quindi vedo il mondo un po' alla Faulkner. Le persone continuano a riapparirmi; tutte le trentenni con i bambini piccoli che conoscevo quando uscì quel primo libro nel 1959 le conosco ancora oggi.<sup>57</sup>

La forma ciclica dei racconti risponde all'esigenza di ancorare le diverse individualità a una storia comune e collettiva, sottraendole al caos urbano. In questo lo *storytelling* di Paley marca uno scarto rispetto ad alcune poetiche post o tardomoderniste ossessionate dalla sopraggiunta incapacità della scrittura di raccontare delle storie. Al gioco metanarrativo della "letteratura dell'esaurimento", Paley giustappone una consapevolezza narratologica al servizio della compenetrabilità di autobiografia e scrittura, politica e *storytelling*.<sup>58</sup> Nel brevissimo *Debiti*, secondo racconto di *Enormi cambiamenti all'ultimo momento*, l'accorto incastro metanarrativo è piegato a conferma di come l'invenzione *fictional* sia strumento e non fine del primo intento della letteratura:

Pensai alla nostra conversazione. In realtà io non dovevo niente alla donna che aveva telefonato. Era possibile che dovessi qualcosa alla mia famiglia e alle famiglie dei miei amici. *E cioè raccontare le loro storie nel modo più semplice possibile, allo scopo, si potrebbe dire, di salvare qualche vita.*<sup>59</sup>

Espunta dal proprio frasario l'espressione *work of art* a favore di *work of truth*, la *storyteller* del West Village non dimentica mai il ruolo profondamente sociale della letteratura e la sua responsabilità etica: scrivere significa, in ultima analisi, prendere in carico le vite escluse dalle cronache ufficiali.<sup>60</sup> Il confronto incessante con una rete sociale eterogenea e la scoperta mutualità tra sfera autobiografica e di-

55. Accardo, *Grace Paley. La difficoltà di ascoltare e l'impossibilità di tacere*, cit., p. 52.

56. Daniela Daniele, *Scrittori e finzioni d'America. Incontri e cronache 1989-99*, Bollati-Boringhieri, Torino 2000, p. 20.

57. Paley, *Grace Paley Interview*, in Celeste Conway et al., cit., p. 10.

58. Si fa qui riferimento alla celebre

definizione della letteratura postmoderna coniata da John Barth nel saggio *The Literature of Exhaustion* (1967) pubblicato su "The Atlantic".

59. Paley, *Debiti* in *Enormi Cambiamenti all'ultimo momento*, cit., p. 6. Mie i corsivi.

60. Si veda Gerard Bach e Blaine H. Hall, a cura di, *Conversations with Grace Paley*, University Press of Mississippi, Jackson 1997.



mensione narrativa hanno permesso a Paley di mantenere uno sguardo sulla realtà a un tempo tenace e ironico, nei racconti come nell'impegno politico cittadino, nazionale e mondiale. Antenna sensibilissima protesa a captare i balbettii infantili di Washington Square Park, i pettegolezzi della cucina delle madri e delle nonne, gli slogan pacifisti e quelli antinuclearisti dei cortei di strada, le arringhe femministe e quelle omosessuali urlate agli angoli delle strade del Village, l'attivista-scrittrice ha restituito il senso di una storia personale e collettiva *in fieri*:

Ma molti di loro [dei personaggi dei miei racconti] sono ancora i compagni della mia grande fortuna. A cominciare dal vicinato della mia infanzia e da quello dell'infanzia dei miei figli, nelle manifestazioni nei parchi gioco e nel *Pentagono* degli adulti, nelle marce vivaci contro la Guerra del Golfo, nei duri scontri tra di noi e con gli altri, siamo rimasti interessati e attivi nella letteratura e nel mondo in cui stiamo ora invecchiando.<sup>61</sup>

---

**61.** Paley, *The Collected Stories*, cit., p. XI. Quando parla di "Pentagono", Paley fa riferimento all'esperienza delle *Women's Pentagon*

*Action*, le manifestazioni di protesta di un nutrito gruppo femminista che nel 1981 circondò il Pentagono.