

Responsabilità e felicità. Conversazioni con Grace Paley

a cura di Edward Lynch e Alessandro Portelli

Il primo numero di Ácoma si apriva con una tua poesia, It is the Responsibility, e si chiudeva con il tuo Midrash on Happiness. C'era parso di cogliere un rapporto fra responsabilità e felicità: le due cose vanno insieme?

Bè, io quando scrivo, scrivo. Non lo faccio per un senso di responsabilità, non penso alla responsabilità, ma a quello che mi fa stare male, alle cose che mi danno fastidio. Sono cresciuta in un mondo dove era considerato importante preoccuparsi per le questioni sociali ed è qualcosa che ho sempre in mente. Per di più, ho cominciato a scrivere in un'epoca in cui i problemi delle donne mi facevano stare davvero male e mi riguardavano direttamente. È questo che mi ha fatto cominciare a scrivere racconti: questo malessere è quello che spinge a scrivere, non solo me, ma tutti. Non importa per che cosa, ma un senso di fastidio, di malessere, lo *devi* sentire; devi sentire che lo stato delle cose ti disturba. Per metterti a scrivere un racconto, devi davvero sentire che non puoi fare a meno di dirlo; se non stai male, se non sei pressata in quel modo, allora scrivere ti riuscirà difficile.

Perciò uso il termine "responsabilità" in senso in primo luogo personale. Ma siccome sono una persona politicizzata, sento responsabilità di tutti i tipi, e preoccupazioni e ansie per il mondo; sono in ansia per la vita, la vita dei miei figli in futuro, e dei miei nipoti, e per tutto quello che può succe-

dere. È così che sono cresciuta, e la felicità, capisci, dipende dalla tua natura, da come sei fatta, e non ci puoi fare niente su come sei fatta. Se sei nata musona, resterai musona. Non ci puoi fare gran che. Forse una quantità straordinaria di amore ti può aiutare, ed è per questo che tutti amiamo i nostri figli: abbiamo paura che siano nati musoni. Gli dobbiamo lavare questo atteggiamento via dai capelli e dalle orecchie, dagli occhi e dallo stomaco. Per me, questa è una forma di connessione fra responsabilità e felicità.

Quanto al rapporto fra felicità e impegno, io non riesco a immaginare come avrei potuto continuare a vivere e avere un minimo di felicità se non fossi stata impegnata attivamente nei problemi e nei guai del mondo. E non avrei speranza – non che ne abbia molta, ma se non agisci nel mondo puoi stare sicura che non ne avrai affatto.

Mi ricordo la lotta contro l'autostrada del Bronx. Volevano far passare un'autostrada attraverso il quartiere, buttare giù molti palazzi e distruggere anche quelli ai lati del percorso. Con molta organizzazione e molta lotta e rabbia e costanza, abbiamo vinto: non l'hanno fatta, e ancora oggi lì l'autostrada non ci passa. Ci siamo salvati da quel pericolo, e la famiglia nella cui casa ci riunivamo per progettare la resistenza adesso ha dei nipoti e sono buoni e felici. Vivono in Vermont; lui faceva l'antropologo ma si è messo a fare il fornaio, e fanno il pane più buono del Vermont.

* Quello che segue è un montaggio di domande e risposte registrate durante incontri pubblici con Grace Paley tenutisi a Roma e Firenze il 18, 21, 22 novembre 1994. Nata a New York nel 1922 da una famiglia di ebrei russi, Grace Paley è tra le maggiori autrici americane contemporanee di racconti e poesie. Fra i suoi libri tradotti in italiano ricordiamo *Enormi cambiamenti all'ultimo momento*, 1982 (*Enor-*

mous Changes at the Last Minute, 1974); *Più tardi nel pomeriggio*, 1987 (*Later the Same Day*, 1985); *Piccoli contrattempi del vivere*, 1987 (*Little Disturbances of Man*, 1959); e la raccolta di poesie *In autobus*, 1992.

Durante la guerra del Vietnam sono riusciti a far passare la frontiera canadese clandestinamente a molti dissidenti; erano una specie di *freedom road*. Hanno avuto anche un sacco di guai, certo. Vedi, la felicità viene sempre mischiata coi guai.

Questo per quanto riguarda i racconti. Se mi chiedi che cos'è che mi fa scrivere poesie, invece, potresti chiedere anche: "Che cos'è che ha fatto scrivere mille poesie a Emily Dickinson?". Il fatto è che lei aveva bisogno di capire non solo la verità del sé privato, ma anche quella del ristretto mondo in cui viveva, e facendo questo ha ampliato i confini di quel mondo. Non c'è al mondo poeta che scriva senza avere in mente Emily Dickinson che scriveva quelle straordinarie poesie americane nella città di Amherst. Allora la voce che si sentiva in pubblico era quella di Walt Whitman, ma esisteva anche la voce di Emily Dickinson; esisteva e adesso la sentiamo. C'è chi pensa solo a pubblicare, perché l'unico modo per far sentire la tua voce è venire pubblicati; ma se aspetti di pubblicare prima di parlare, allora non avrai nessuna voce e nessuno ti starà a sentire. Forse le poesie le scrivi perché vuoi allargare il tuo mondo e aiutarlo a splendere. Le donne nere, tutti i neri, fanno così: gettano una luce splendente sulle loro vite, e ricevono ascolto, attenzione. Le cose non migliorano gran che, ma si sente un suono nel mondo.

Anche nel tuo lavoro c'è sempre una nota di speranza?

La parola "speranza" in questo momento mi mette moltissima paura: c'è di nuovo guerra in Europa, e guerre terribili, terribili, in Africa. Sono guerre che ci fanno soffrire in modo particolare perché non si tratta solo di eserciti che massacrano eserciti, ma di vicini che massacrano i vicini, che ammazzano la gente della porta accanto. Andando avanti con l'età, cominci ad avere paura che lascerai il mondo in uno stato peggiore di come l'hai trovato. Mi ricordo mio padre durante la guerra del Vietnam: aveva ottantasette anni ed era fuori di sé perché aveva paura di morire prima di sapere come andava a finire. Ho scritto una poesia su questo: "Come faranno? Non sono capaci di uscirne, andrà avanti per sempre". Tutti

vogliono sapere come finisce la storia, ma nessuno lo viene a sapere mai. Così senti che speranza significa solo impegno, qualche forma di attività politica nel mondo in cui vivi. E che l'unica speranza personale consiste nel fatto che tu personalmente ti muova, come puoi – come stanno facendo gli studenti in Italia in questi giorni – e induca altre persone ad agire con te, a fare opposizione con te, ovunque siano.

Ma anche scrivere è agire, e anche parlare è agire. Io sento molto, specialmente negli Stati Uniti, la responsabilità di parlare agli studenti di una storia che non conoscono, a cui i loro genitori hanno partecipato ma di cui non parlano. Hai la responsabilità, andando avanti con gli anni, di dire veramente la storia del tuo tempo.

In un tuo racconto la protagonista chiede: perché è sempre tutto colpa mia, mia responsabilità? Perché gli uomini sono sempre così inetti, così irresponsabili? Spetta solo alle donne di fare il lavoro dell'umana gentilezza?

Io non credo che le donne siano intrinsecamente meglio degli uomini, ma quando leggo i giornali o guardo i notiziari sulla Jugoslavia o sul Ruanda, vedo che in quelle guerre ci sono meno donne che uomini. Le guerre sono sempre contro le donne e i bambini. Sembra che ogni guerra che succede sia un'eredità che un padre lascia a un figlio: lui ne ha fatta una, così pensa che ne debba fare una anche il figlio.

Diciamo così: penso che il movimento delle donne ha fatto, sotto certi aspetti, più per gli uomini che per le donne. Sollevarli dal peso terribile del comportamento *macho*, della politica *macho*, è stata una cosa meravigliosa, e so che nella generazione dei miei figli questo è accaduto. Sono uomini un poco più sollevati. Puoi quasi toccare il loro senso di sollievo, e questo cambiamento non è opera di una donna, ma di un movimento, di un movimento politico. Comunque, nel racconto, quando lei chiede perché è tutto sempre colpa sua, sono i figli che la fanno sentire in quel modo; e questo non cambierà mai. Quando si tratta dei figli, è tutto sempre colpa tua, tua e del padre. È così, e non c'è niente da fare.

C'è chi pensa che sia politicamente scorretto dire:

“Sono solo una mamma, solo una madre”. Che ne pensi? Per essere una donna responsabile e cosciente è obbligatorio lavorare? Non dovrebbe essere la casa il primo posto dove essere attive?

Premetto: nessuna è obbligata ad avere figli. A me i bambini piacciono e sono felice di avere figli e di avere nipoti, anzi mi fa rabbia di non averne di più. Ma non me la posso prendere coi miei figli perché loro non ne hanno.

Riguardo a questa domanda. In primo luogo, non ha senso dire “sono solo una mamma”. Una madre con figli è una donna che lavora, e lavora duro. In secondo luogo: dici, si potrebbe essere attive stando dentro casa, senza essere tenute a lavorare. Io però non conosco quasi nessuno che non abbia bisogno di lavorare, nel senso di avere un lavoro fuori di casa. Io ho avuto figli, ma ho dovuto anche andare a lavorare. Mia madre lavorava, le mie zie lavoravano nell’industria dell’abbigliamento; le donne hanno sempre lavorato, e allevare i figli è un lavoro in più.

Quando ero giovane, eravamo letteralmente obbligate a sposarci. La mia famiglia voleva che studiassi, che facessi l’università, che prendessi ogni genere di lauree e diplomi; ma avevo una zia che non si era sposata, e nei suoi confronti manifestavano un disprezzo assoluto. Il messaggio era: va benissimo andare a scuola e laurearti, anche perché così puoi trovare lavoro, ma se non ti sposi farai la fine di tua zia, avrai la stessa posizione umiliante in famiglia, e questo era spaventoso. Devo ammettere che da giovane sono stata una delusione per i miei. Non facevo le cose che ci si aspettava da me. Ma appena ho avuto figli hanno cominciato ad apprezzarmi; perciò devo ammettere che avere figli ha migliorato molto i rapporti con la mia famiglia. Adesso, una delle libertà che le donne si sono conquistate è la libertà di fare o *non* fare figli. Siccome abbiamo subito tutte queste pressioni tremende per tanto tempo, si capisce come mai esistono donne per le quali la cosa più bella del mondo è la libertà di non avere figli.

Che significa il verso “è responsabilità del poeta uomo essere donna”?

In realtà i versi sono due, e di solito la doman-

da li riguarda entrambi: è responsabilità del poeta uomo essere donna, ed è responsabilità anche della poeta, donna, essere donna. Tanti lettori ci restano male, perché si aspettano che se io dico che la responsabilità del poeta uomo è di essere donna, poi io dica che la responsabilità della poeta donna è di essere uomo. Ma io non lo dico, perché per tantissimo tempo, specialmente nella mia generazione, nel secondo dopoguerra, la letteratura era estremamente maschile; non c’era spazio per la voce delle donne, e questo mi ha fatto tacere per molti anni. Anche quando cominciai a scrivere pensavo che quello di cui scrivevo non interessava nessuno, perché era così femminile. Ma la letteratura ha anche la funzione di illuminare la vita, come una grossa torcia accesa; e quando la torcia delle donne non brilla, qualcosa manca. Perciò mi è parso giusto che il poeta uomo dovesse essere donna; anche Dio ha un aspetto femminile.

Ma di solito mi chiedono del verso successivo, dove dico che anche la poeta deve essere una donna. Il fatto è che non c’è bisogno che le donne siano uomini, perché gli uomini sono già uomini da almeno duemila anni, ed è per questo che dico che gli uomini devono provare a essere donne e le donne devono riuscire a esserlo seriamente. La poesia è importante per tutti e due; voglio dire, la vita umana non esiste senza l’espressione del linguaggio, e molte donne che oggi scrivono non avevano mai sentito, in passato, di avere l’autorità per esprimere in scrittura i loro stati d’animo. Per esempio Adrienne Rich, all’inizio, aveva molto successo nel mondo della poesia maschile; a un certo punto si è sbarazzata di tutto questo e ha detto, “facciamola finita con questo vecchio mondo”.

Un aspetto che colpisce nei tuoi testi è il modo in cui da una parte trattano sempre dell’abolizione o del superamento di confini e di limiti, e dall’altra hanno un senso molto nitido della forma. Come riesci a creare forma senza creare limiti e confini?

Penso molto alla forma: non sarei in grado di rendere una storia se non ne avessi la forma. Tengo un *workshop* intitolato “Come facciamo a dirlo”, in cui dedichiamo molto tempo alla questione

di come si racconta una storia. Ma non mi preoccupo molto dei confini e dei limiti. Per esempio, non sopporto la distinzione tra *fiction* e *non-fiction*, perché penso che tutte le storie vadano rispettate allo stesso modo, e la questione sia solo quella di *come* le diciamo. Una storia è sempre un insieme di storie, e si tratta di trovare come raccontarla in modo che diventi una storia sola.

Henry James diceva che un racconto è un cerchio: comincia qui, e qui ritorna. È senz'altro vero, ma credo che adesso pensiamo diversamente. Io, almeno, non penso così. La forma che piace a me comincia in una data direzione, e poi continua in un'altra. Cioè, ha un'apertura. Ha un'apertura per chi legge; e ha un'apertura per i personaggi del racconto. Certe volte leggi dei racconti e ti dispiace per i personaggi perché l'autore li ha finiti, li ha chiusi in una data situazione. Sai che se avessero avuto un altro paio di giorni di tempo avrebbero potuto fare dei cambiamenti nella loro vita, avrebbero agito in qualche modo. Questo desiderio di dare ai personaggi, a me stessa, e al lettore una qualche via d'uscita verso il futuro e verso la possibilità è la ragione per cui penso a questo modo di raccontare come a una forma in quanto tale. Può sembrare mancanza di forma, ma è la forma che mi interessa.

Funziona così anche il tuo modo di composizione, il processo di scrittura?

Certe volte ho avuto i contorni di una storia in mente per dieci anni, anche di più, prima di scriverla, e ho potuto farlo solo quando ho capito come fare a raccontarla. Altre volte, la forma la ricevi da qualcun altro. Per esempio la poesia *On the Fourth Floor* è stata un dono da parte delle persone di cui riporta le voci. Io ero lì sul pianerottolo e le sentivo parlare, e la poesia è quello che hanno detto – quasi letteralmente, non del tutto, perché non ti ricordi mai esattamente quello che senti. Salivo le scale e mi sono fermata a sentire. Sono contenta di essermi fermata perché se avessi continuato a salire la conversazione si sarebbe interrotta: la donna più grande non avrebbe finito di parlare alla ragazza, ed era importante che lo facesse.

Perciò di solito comincio con qualcosa che ho

sentito – è raro che si tratti di qualcosa che ho visto, perché le descrizioni non sono la mia specialità, non ne faccio molte. Di solito comincio col suono della lingua, perché ho cominciato scrivendo poesie, fino a dopo i trent'anni, e solo più tardi ho cominciato a scrivere racconti. Il tono dei racconti viene dallo humor che sento nei discorsi intorno a me: se non ce l'hai non te lo puoi inventare, e se ce l'hai non puoi impedirgli di insinuarsi in quello che scrivi. È una cosa che mi viene dalla famiglia, che esiste nella continuità dell'esistenza degli oppressi, e per questo ce n'è così tanto nel linguaggio degli ebrei, che è molto ironico, pieno di battute che se le facesse qualcun altro sarebbero antisemitiche. Anche i neri fanno la stessa cosa. In realtà sono battute molto disincantate, che servono a tirarti su e a alleggerirti la vita.

Hai detto una volta che quando hai cominciato a scrivere avevi due orecchi: uno americano, per la lingua che sentivi in strada, e uno russo-ebreo per quello che sentivi in casa. Delmore Schwartz ha detto anche lui che ogni ebreo ha una specie di paranoia, e cerca sempre di mettere a confronto il linguaggio della scuola con quello della casa. Pensi che avere due orecchi sia un vantaggio o una difficoltà?

Non è mai una difficoltà. Quando ho cominciato a scrivere poesia, scrivevo soprattutto col mio orecchio letterario. Adoravo la letteratura inglese, la leggevo e ci pensavo continuamente. Quando ho cominciato a scrivere racconti, ho cominciato a scrivere con due orecchie, per cui il ritmo di gran parte della mia scrittura è, a suo modo, sia russo-ebraico, sia totalmente americano. Ma mi ci è voluto del tempo. C'è qualcosa di meraviglioso in due lingue che sbattono una contro l'altra, e nel farlo generano una specie di energia, dentro la quale diventi capace di scrivere e di pensare.

Avevo un'allieva, più di venticinque anni fa, che era greca, e voleva scrivere. Le ho detto, "scrivi in greco", e lei mi ha risposto: "Non sono più lì, starò qui in America tutta la vita". Così le ho detto, "va bene, scrivi in inglese". E lei: "ma non lo so abbastanza". Le ho detto: "scrivi in inglese, e scrivi come vuoi scrivere tu". Insomma, ha scritto uno dei libri più belli che abbia mai letto. Si intitola *God's Snake*, di Irene Spanadou. È inglese con

una specie di accento greco. Perciò è una buona cosa avere due o tre lingue che ti vanno e vengono nella testa.

Tutte le lingue sono interessanti, perché esistono da tanto tempo, e si sono arricchite con frammenti di altre lingue. L'inglese in America, con tutte le ondate di immigrazione che ci sono state, è stato molto ricettivo verso altri accenti, dialetti, parole. E adesso, da tutte le parti, con grande disperazione di tanta gente in California e altri posti simili, arriva lo spagnolo, da Portorico o dal Messico, e arriva anche il francese da Haiti – e tutta questa gente parla inglese, ognuno col suo accento, e porta parole nuove nella lingua. I puristi hanno paura, ma una delle cose belle dell'inglese, anche in Inghilterra, è che è ricettivo. Si sta formando una nuova letteratura inglese: le imprese del colonialismo si ritorcono e rovesciano la vita del linguaggio sugli inglesi “puri”.

A questo proposito: negli Stati Uniti ci sono grandi controversie sul cosiddetto multiculturalismo, ma quello che veramente succede è che voci mai sentite prima – voci di donne, voci chicane, native, nere, gay – cominciano a farsi sentire e pubblicano moltissimo. Tutto questo ad alcuni sembra troppo specifico, non abbastanza universale; ma tutti quelli fra noi che scrivono e amano la letteratura sanno che più sei specifico, più diventi universale.

Alcuni scrittori ebrei, per esempio Philip Roth, proiettano una specie di conflitto personale, ma forse anche generalizzato, fra l'identità ebraica della diaspora e l'identità che si può trovare in Israele come patria. Te ne senti parte?

Non direi. Sono cresciuta in una famiglia che non era affatto religiosa ma aveva una forte identità ebraica. Ed ero contenta di essere chi ero. Non è mai stato un problema.

I membri di certe organizzazioni ebraiche ti criticano moltissimo se non passi la vita a piantare alberi in Israele o cose del genere. Nel frattempo, gli israeliani sradicano gli ulivi di qualcun altro. Così ho smesso di dare soldi per piantare alberi; ricomincerò a farlo quando smetteranno di sradicare gli alberi degli altri. A proposito di responsabilità, io penso che gli ebrei che vivono

in Israele hanno avuto la responsabilità di vivere con un altro popolo oppresso, il popolo palestinese, e adesso hanno la responsabilità di non partecipare a quell'oppressione.

D'altra parte, capisco che uno si senta a casa in Israele: la gente lì mi è familiare come i miei zii, come il Bronx, davvero. Ma io mi sento a casa anche in altre parti del mondo, dove le persone si preoccupano le une per le altre. Una volta sono stata a un convegno, e c'erano scrittori ebrei che scrivevano in molte lingue diverse: chi veniva dal Sud America e scriveva in spagnolo, chi dalla Francia, o da Israele, da tutto il mondo. Erano tutti abbastanza conosciuti, ed erano tutti scrittori ebrei. E ho pensato: giù le mani dalla diaspora. È una cosa meravigliosa.

Che cosa pensi della controversia sulla “political correctness”?

Tutte queste storie servono, in ultima analisi, a togliermi la parola. Ogni volta che dico una cosa, qualcuno scrive un articolo e mi accusa di essere “P.C.”, *politically correct*. Il termine *political correctness*, come tale, è stato inventato dalla sinistra, per litigare fra noi. Poi la destra se n'è impadronita; ma la destra la *political correctness* l'ha sempre praticata e imposta. Quando andavi a scuola, eri tenuta ad avere determinate idee che erano considerate politicamente corrette. Adesso che circolano anche altre idee e che altre persone cominciano a esprimersi, allora cercano di farti vergognare. Eppure: io ho un nipotino che è nero, e penso che esistono certe parole, certe espressioni, che non si dovrebbero usare quando si parla di mio nipote.

Un'altra cosa: quando parlano di *political correctness*, quello che hanno in mente in realtà è di mettere fine alla *affirmative action*, il che vuol dire che non ci sarà più posto nelle scuole e nei posti di lavoro per quelli che ne sono stati esclusi in passato. Penso che sia un'ingiustizia che le scuole e le università abbiano delle percentuali così basse di docenti appartenenti alle minoranze: è un'ingiustizia che dura da cent'anni, dalla Ricostruzione. Prendere in giro chi critica questa ingiustizia accusandolo di imporre la *political correctness* è un modo di interferire col nostro corag-

gio e con le nostre idee.

Scrivi di New York, dove sei nata e hai vissuto, ma mi sembra che il tuo rapporto con la città sia piuttosto ambivalente.

Ora vivo in Vermont, che è molto rurale, e solo adesso mi rendo conto di essere veramente una persona di città. Sono nata a New York City, nel Bronx. Non eravamo poveri, neppure durante la Depressione quando tutti erano molto poveri, perché mio padre era il medico del quartiere, perciò ce la siamo cavata. Sono cresciuta in una strada che era sempre piena di bambini, e per me le strade della città significano ancora questo: la vita dei bambini. Nelle strade della classe media e alta, i bambini spariscono, li chiudono nelle lezioni di pianoforte e cose del genere. Ma io sono stata fortunata: ho portato i miei figli ai giardinetti, ed è stato lì che ho trovato gli argomenti per scrivere. Non ero mai stata molto vicina alle altre donne, finché non mi sono trovata a fare il loro stesso mestiere, il mestiere di allevare figli. A quel punto mi sono trovata coinvolta nella vita delle donne e nella politica cittadina e di quartiere: scuole, giardini. Era un compito politico importantissimo, quello di tenere aperti gli spazi pubblici, che sono pochissimi a New York. Abbiamo dovuto lottare per salvarli. Questa è stata la mia sola battaglia politica: tenere aperto lo spazio, lo spazio pubblico.

Parte di questo impegno a tenere aperti gli spazi è stata la tua costruzione di una voce pubblica, una voce molto personale che parla di eventi pubblici, che parla in realtà del mondo intero.

Nel 1969 sono stata in Vietnam, quando il mio paese era in guerra con il Vietnam, o per meglio dire stava aggredendo il Vietnam. Sono andata nel Nord e ho potuto viaggiare e parlare con i vietnamiti, che erano molto gentili con noi, considerando come gli avevamo distrutto, fatto a pezzi il paese. Abbiamo girato diversi villaggi, che erano stati tutti bombardati. In ciascuno di questi villaggi c'era una casa dove tenevano il conto di tutte le volte che li bombardavano. Villaggi piccolissimi e bombardieri enormi. Così ho scritto delle poesie su quel viaggio, e ci ho messo dentro anche le liste dei bombardamenti.

Sono stata anche in Salvador e in Nicaragua. In Nicaragua ero ospite del governo, e in Salvador ho avuto modo di parlare con persone che erano ospiti del governo in un altro modo: nei campi di concentramento. Abbiamo parlato della guerriglia nelle montagne, dei gruppi cattolici di liberazione, dell'assassinio delle suore di cui i giornali americani stavano appena cominciando ad accorgersi. Sono stata in un posto dove avevano raccolto le persone a cui era stata bruciata la casa, ed era circondato dal filo spinato. Ho chiesto perché li tenevano sotto filo spinato, e loro mi hanno guardato come se fossi stupida e matta al tempo stesso: non è per impedire che scappino, mi hanno detto; è per impedire che vengano portati via.

Quando torno da questi posti, tutti vogliono che scriva un libro o almeno un lungo rapporto. Io invece tendo a scrivere una mezza dozzina di poesie. Mi sembra il modo migliore per dire in maniera semplice, chiara e concisa quello che ho visto e quello che succede. Le poesie sono il mio modo di informare il mio paese. Sono il mio modo di dare le notizie.