

Annalucia Accardo

## Grace Paley: la difficoltà di ascoltare e l'impossibilità di tacere

\* Annalucia Accardo insegna Letteratura Angloamericana presso l'Università di Roma "La Sapienza" e fa parte del comitato di redazione di *Ácoma*. Questo saggio è la revisione di un intervento al convegno "Silenzio Cantatore", che si è tenuto a Roma, 20-1 Ottobre, 1994.

1. Grace Paley, *È Responsabilità* (1984), in "Ácoma" 1 (1994), p. 7, traduzione italiana di Sara Poli, (corsivi miei).

2. Le citazioni sono prese rispettivamente da: Zagrowski racconta in Più tardi nel pomeriggio, Milano, La Tartaruga, 1987 (Later The Same Day, 1985), p. 152. D'ora in poi il numero di pagina delle citazioni sarà messo direttamente nel testo tra parentesi, preceduto dalla sigla Ptp; Arrivederci e tanti auguri in Piccoli contrattempi del vivere, a cura di Sara Poli, Firenze, Giunti, 1986 (Little Disturbances of Man, 1956), p. 5. D'ora in poi il numero di pagina delle citazioni sarà messo direttamente nel testo tra parentesi, preceduto dalla sigla Pcv; La voce più forte in Pcv, p. 52; Sognatore in una lingua morta in Ptp, p. 30; Una donna giovane e vecchia in Pcv, p. 21.

3. Le finestre sono spesso presenti nei racconti di Grace Paley e sono sempre finestre che parlano: in All'epoca che ci fece passare tutti per fessi, "da una finestra buia del secondo piano una voce cantò" (Pcv, p. 137), in Distanza, i figli di Virginia che aspettano John "lo chiamano a gran voce dalla finestra" in Enormi cambiamenti all'ultimo minuto, Milano, La Tartaruga, 1982 (Enormous Changes at the Last Minute, 1960), pp. 25-6. D'ora in poi il numero di pagina delle citazioni sarà messo direttamente nel testo tra parentesi, preceduto dalla sigla Ecum.

## Parlare e ascoltare

"È responsabilità di chi è poeta", scrive Grace Paley, "*ascoltare* le chiacchiere e farle circolare nel modo in cui i cantastorie decantano la storia della vita". Ma scrive anche: "È responsabilità di chi è poeta mantenere l'occhio su questo mondo e gridare come Cassandra, ma finalmente *essere ascoltata*".<sup>1</sup>

Non è facile né ascoltare né essere ascoltati nel mondo di Grace Paley, perché i luoghi narrati nei suoi racconti sono "pieni di rumore", a volte di "un baccano assordante". "C'è un posto che è tutto un rimbombo di montacarichi", inizia *La voce più forte*, "sbattere di porte, rompersi di piatti". "Ogni giorno ha il suo rumore" che può essere causato da motivi differenti, dal litigio o dalla felicità, può svilupparsi in luoghi diversi, dentro la casa e fuori nel quartiere, essere di breve o di lunga durata, ma che è sempre presente. "Le stridule voci" diventano "sempre più acute", perché "ognuno ha qualcosa da dire al suo vicino". Esperte urlatrici sono soprattutto le madri, le cui voci "toccano quasi la barriera del suono".<sup>2</sup>

"La casa della narrativa", afferma Henry James, "non ha una finestra sola ma un milione", e anche la narrativa di Grace Paley è popolata da molte finestre.<sup>3</sup> Ma mentre in James la finestra incornicia "una figura con un paio di occhi",<sup>4</sup> in Paley "ogni finestra è la bocca di una madre che ingiunge alla strada di fare silenzio, di andare a pattinare in un altro luogo, di venire in casa" (Pcv, 49). È paradossale che per chiedere silenzio sia necessario urlare.

La poetica di Grace Paley si sviluppa precisamente attorno al paradigma dell'inseparabilità e contraddittorietà tra ascoltare, parlare ed essere ascoltate, tanto a livello di esperienza quanto a livello di testo. Grace Paley insiste sul fatto che i suoi testi hanno origine nell'ascolto dei discorsi e dell'esperienza quotidiana, come i racconti *L'ascoltatore di storie* e *Ascoltando* suggeriscono; si differenzia però dall'idea romantica dell'artista che ascoltando diventa veicolo della voce dell'altro, come avviene in Whitman che nella sua voce ingloba, ma anche sovrasta e livella, le voci di tutti gli altri.<sup>5</sup> Per Grace Paley, dare spazio alle altre voci non significa immedesimarsi con tutti, ma piuttosto dare spazio alle differenze tra i personaggi cui si dà voce. Nei suoi racconti e poesie, l'ascolto non viene romanticizzato, ma appare come un'arte difficile e faticosa: Paley distingue con molta chiarezza fra l'attività di *ascoltare* ("to listen"), la passività di *udire* ("to hear") e la fatica di *essere ascoltate* ("to be listened

to”).

Ascoltare è una forma di azione, e per questo non è facile ascoltare e parlare insieme: la determinazione ad ascoltare si incrocia e si scontra continuamente con l'impulso a parlare e con il desiderio di essere ascoltati. Così l'ascolto diventa un atto conflittuale, parziale e competitivo. Ascoltare significa anche tacere, e in un mondo in cui tutti parlano, nessuno ascolta: spesso, chi lotta per conquistarsi il diritto a parlare non ha spazio per accogliere la parola degli altri. Farsi sentire significa allora alzare la voce per sovrastare i rumori di fondo della strada e della città, e per tener fuori le voci degli altri dal proprio spazio sonoro. Così, Grace Paley esplora tutte le sfumature dei verbi gridare, urlare, strillare: *to scream, to holler, to shout, to bawl, to cry out, to roar, to harangue, to call out, to yell*; ma, i suoi personaggi sperimentano anche i vari modi per ingiungere di tacere: Sch, zitta, fai silenzio, chiudi la bocca, chiudi il becco, basta, taci: *Ssh, shut up, be quiet*.

Parlare è in primo luogo una necessità, come respirare: “Raccontare! Questo allenta un po’ la congestione - i polmoni sono fatti per respirare, niente segreti. Mia moglie non parla mai, tossisce, tossisce. Tutta la notte. Si sveglia, ah, Iz, apri la finestra, non c’è aria. Povera donna, se vuoi respirare, devi parlare” (*Zagrowsky racconta, Ptp*, 141-42). Molti personaggi di Grace Paley non possono trattenersi dal parlare: “devo dirlo”, “voglio raccontare tutta la storia”, “lascia che te lo dica”. Ma parlare è anche un piacere, “quasi meglio di una scopata” (*Ptp*, 156). “Felicità” è avere “tre o quattro amiche del cuore a cui raccontare qualsiasi fatto [...] personale e con cui discutere poi al livello più profondo e disperato [...]”.<sup>6</sup>

Mosso com’è tanto dal piacere quanto dalla necessità, l’impulso a “condividere i fatti e i luoghi della propria vita” scaturisce dunque “dalla generosità, ma anche dall’egocentrismo”, sentenza Faith, narratrice/protagonista de *Il momento costoso* (*Ptp*, 169). “Condividere” e “generosità”, virtù materne, implicano anche ascoltare i fatti e i luoghi delle vite degli altri, “egocentrismo” sottolinea però il bisogno primario di parlare di sé a qualcuno che, “tutta orecchie”,<sup>7</sup> ci stia a sentire. Non è un caso, allora, che le urla volte ad azzittire gli altri escano soprattutto dalla bocca delle madri: è un modo per completare il paradosso. La figura da cui si aspetta il massimo di ascolto, disponibilità e comprensione è anche quella la cui parola è più negata, e con più bisogno di conquistarsi una voce ed un ascolto da parte del mondo.

“Ma chi ascolta?”

Molti personaggi di Grace Paley vengono definiti, o si definiscono, come “ascoltatrici di prim’ordine”.<sup>8</sup> c’è addirittura qualcuno per cui “ascoltare è una malattia”.<sup>9</sup> D’altra parte, in *Midrash sulla felicità*, Paley definisce “il rifiuto di ascoltare” come una forma di “stupidità”.

Nel racconto significativamente intitolato *L’ascoltatore di storie*, Faith, narratrice/protagonista, va a fare la spesa e, passando dal macellaio al droghiere del quartiere incontra una serie di vecchie conoscenze con le

C’è poi la narratrice di *Ansietà* che parla dalla finestra a due padri che sono andati a prendere i figli a scuola: “Una volta, non troppo tempo fa, gli appartamenti erano punteggiati fino al quinto piano da donne come me, una finestra ogni tre, che chiamavano i bambini dai giochi per dar loro ordini e direttive” (*Ptp*, 100). Ma questa volta la narratrice, ormai anziana, chiude la finestra perché è bene che le nuove generazioni prendano la parola.

4. Henry James, *Le Prefazioni*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 94.

5. “Attraverso me le molte voci a lungo silenti,/voci dell’interminabile generazione di prigionieri e schiavi./voci degli ammalati, dei disperati, dei ladri [...]/le voci proibite./ [...]/voci indecenti da me schiarite e trasfigurate”. Canto di Me stesso, in *Foglie d’Erba*. Torino, Einaudi, 1965, traduzione di Enzo Giachino (24) (Walt Whitman, *Leaves of Grass*). Vedi Bruno Cartosio, Whitman e le masse, in “Contesti”, a cura di Vito Amoroso, Bari, Adriatica Editrice, 1 (1986), 61-81 e Alessandro Portelli, Il testo e la voce, Roma, Manifestolibri, 1992, pp. 135-36. Anche Minako Baba parla di una componente “Antiwhitmanesque” in Grace Paley, in Faith Darwin as Writer-Heroine: A Study of Grace Paley’s Short Stories, in “Studies in American Jewish Literature”, VII (1988), 1, pp. 40-54, soprattutto riferendosi a “my own song” e “the hard time to come” dell’inizio di *A Story Hearer*. Il parallelo con Whitman è del resto giustificato anche dalla presenza di cataloghi.

6. Grace Paley, *Midrash sulla felicità* (1987), in “*Àcoma*”, 1 (1994), p. 91, traduzione italiana di Liana

Borghi.

7. Così viene definita la protagonista di Faith nel pomeriggio (Ecum, 27).

8. Così viene definita Zia Rose, la narratrice/protagonista di Arrivederci, e tanti auguri (Pcv, 8).

9. È il caso della redattrice del giornale del Children of Judea, il pensionato dove sono ospiti i genitori di Faith (Ptp, 33).

10. Portelli, cit., pp. 116-17. Vedi anche Paola Zaccaria, "Silence - A Fable" di Edgar Allan Poe: la lotta fra scrittura del visibile e scrittura dell'udibile, in "RSA Journal", 1 (1990), pp. 27-43.

11. Marina Mizzau, Eco e Narciso, parole e silenzi nel conflitto uomo-donna, Torino, Bollati Boringhieri, 1988 (1979), pp. 11-12. Mizzau scrive della componente comunicativa del silenzio a partire dallo studio di Bruno Bettelheim sull'autismo infantile, che viene visto come "il modo più radicale possibile di manifestare una volontà di non comunicazione [...] che però, in base a un assioma fondamentale della teoria della comunicazione (non si può non comunicare), esprime invece paradossalmente un disperato bisogno di comunicazione frustrato", p. 63.12. Grace Paley, Poesia sull'arte del narrare, in *In Autobus*, a cura di Daniele Daniele, Roma, Edizioni Empiria, 1992, pp. 14-17.

quali si ferma a chiacchierare, dando spazio alle loro storie. Il titolo inglese, *The Story Hearer*, non identifica il sesso del soggetto, lasciando in questo modo incerto se l'ascoltatore sia il marito che chiede alla moglie come è andata la giornata, o la moglie che in risposta al marito racconta la storia della sua giornata, in cui ha ascoltato le storie degli altri.

Eppure non basta: molti altri personaggi reclamano a gran voce "devi starmi a sentire". Il conflitto tra impulso a parlare e desiderio di ascoltare, all'interno dello stesso personaggio e tra i diversi personaggi, viene sottolineato, per esempio, dalla presenza martellante dell'imperativo "ascolta", che travalica la semplice funzione di intercalare. La domanda "Chi ascolta?" (Pcv, 3) rimbalza da un racconto all'altro. Quando Faith va a trovare i genitori nel pensionato, il padre si lamenta: "Sono pieno di idee. Ma non ho anima viva con cui parlare" (Ecum, 41-42). In *Faith sull'albero*, la narratrice si vede costretta ad urlare "per farsi sentire" dalla vicina, che "è sorda alla sua difesa appassionata" (Ecum, 68). È da sottolineare come la sordità compaia nei suoi racconti sia in chiave metaforica, sia in chiave fisica: nel pensionato dove sono ospiti i genitori di Faith c'è "una volontaria venuta per leggere a voce molto alta per i sordi" (Ptp, 33).

## Il silenzio

In questa competizione tra parlare e ascoltare, il silenzio si fa strada non come negazione della parola, ma come forma alternativa della comunicazione: infatti "la scrittura può nominare e descrivere il silenzio, ma non può riprodurlo" perché essa stessa "è già silenzio".<sup>10</sup>

In primo luogo, il silenzio appare come rappresentazione della parola in forma di scrittura. Così in *Faith sull'albero* Richard, il figlio di Faith, reagisce all'azione del poliziotto che disperde una manifestazione contro la guerra in Vietnam, scrivendo col gesso rosa sul marciapiede gli slogan che i manifestanti non possono più gridare.

Accanto al silenzio della scrittura, ai silenzi imposti (poliziotti che disperdono manifestanti, madri che ingiungono ai figli di tacere) di cui sono pieni i racconti di Grace Paley, c'è il silenzio dialogico. Affinché esso si dia, devono essere coinvolte almeno due persone: un emittente che tace mentre ci si aspetta che parli, e un destinatario che reagisce a questo grado zero della parola. Soprattutto quando è una scelta dell'emittente il silenzio si carica di significato: è allora che "i silenzi comunicano messaggi intricati".<sup>11</sup>

Un' omissione (assenza di parola) o una sostituzione (dire una cosa per evitare di dirne un'altra) sono modi di proteggersi o di esercitare una forma di potere attraverso l'uso della parola. Per esempio, il silenzio come omissione, in *Un interesse nella vita*, può avere una funzione protettiva quando Virginia tralascia di dire a John dell'abbandono del marito: "Perché penso una donna stia male a raccontare come l'ha trattata male un uomo. Lui prende a vederla con gli occhi dell'altro. Facile preda, un mucchio di difetti" (Pcv, 87); ma diventa strumento di potere quando

invece Virginia nasconde a John “che non avrebbe desiderato sposarlo” (*Pcv*, 84).

Oltre che dell'emittente, il silenzio può essere scelta del destinatario, cioè rifiuto di ascoltare e di rispondere: è un modo sia di annullare le parole dell'altro, sia di isolarsi rispetto al mondo. “Avete mai osservato i bambini che si sentono a disagio? Non vogliono sentire qualcosa, allora socchiudono gli occhi” (*Ptp*, 133-34). Così, Faith donna rifiuta di ascoltare gli uomini, Faith figlia rifiuta di ascoltare la madre (che come unico antidoto all'abbandono del marito le suggerisce di far tacere i figli), e Faith madre rifiuta di ascoltare il figlio: “Chiusi gli occhi per farlo sparire” (*Ecum*, 75).

### Tacere e parlare

Grace Paley rintraccia, nella Bibbia e nell'esperienza quotidiana, connotazioni sia negative, sia positive, tanto per il parlare quanto per il tacere. Sia la parola, sia il silenzio sono collegati alla morte: Abramo “era pronto a sgozzare [il figlio] se solo sentiva un ronzio nella testa che gli diceva, Va! Sgozza!” (*Ptp*, 147) (ed è interessante come la parola - di Dio! - qui sia degradata a “ronzio”); e le parole possono “farsi strada attraverso le orecchie, giù per la gola, fin quasi al cuore, come il ferro di un idraulico [...] piantato in gola, a soffocare” (*Ecum*, 8) chi le sente. Al tempo stesso, “se dici di far silenzio a lei o a suo padre loro rispondono: nella tomba, ci sarà silenzio” (*Pcv*, 49), contemporaneamente, “per un ebreo la parola ‘zitto’ è un terribile insulto, una parolaccia, un peccato, perché, se ben ricordo, in principio era il verbo!” (*Ecum*, 36).

Il racconto *La voce più forte* è particolarmente interessante al riguardo, soprattutto in termini di gestione del potere e di strumenti per come affrontarlo. Sulla bambina Shirley Abramowitz, si confrontano le ingiunzioni “shut up” della madre e del vicinato, contro l'imperativo “speak up” dell'insegnante. Siamo negli anni Cinquanta, a Shirley e ai suoi compagni ebrei immigrati sono state assegnate le parti più importanti della recita di Natale perché, avendo dovuto imparare l'inglese, hanno voci più forti dei loro compagni americani cristiani che invece “hanno voci deboli; e dopo tutto, perché dovrebbero gridare? La lingua inglese la sanno a menadito da sempre” (*Pcv*, 56).

### “L'artista arriva dopo”

A tutti Grace Paley dà voce, perché l'unico vero peccato per una *storyteller* 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, perché la responsabilità di chi è poeta, come scrive in *Debiti*, è quella di “raccontare le [...] storie (della famiglia, degli amici e dei vicini) nel modo più semplice possibile, allo scopo, si potrebbe dire, di salvare qualche vita” (*Ecum*, 11).

La dialettica fra trovare la propria voce e dare spazio alle voci degli

altri diventa anche principio formale organizzatore dei testi di Grace Paley, caratterizzati da un progressivo indebolimento delle distinzioni fra il mondo e il testo, e fra le voci nel testo. I racconti di Grace Paley, in primo luogo, si caratterizzano come racconti dal finale aperto, frammenti di esperienza più che storie compiute, simili in questo alla vita in cui le storie non finiscono mai: "Qualunque personaggio, vero o inventato, si merita un destino aperto nella vita", spiega la protagonista/scrittrice in *Conversazione con mio padre* (*Ecum*, 129). D'altra parte, nell'esperienza ordinaria, le storie non esistono mai separate e isolate, e amore e solitudine, giovinezza e vecchiaia, maternità e morte convivono; allo stesso modo, i racconti di Grace Paley rimandano l'uno all'altro in una complessa rete di intertestualità; immagini, episodi e personaggi rimbalzano da un racconto all'altro, da una raccolta all'altra: il sicomoro su cui si arrampica Faith in *Enormi cambiamenti all'ultimo minuto* è lo stesso sicomoro, un po' invecchiato, su cui si arrampicano altri bambini in *Più tardi nel pomeriggio*. A mano a mano, dai suoi testi scompaiono le virgolette che separano le voci dei personaggi dalla voce narrante: la rappresentazione della realtà, l'impegno politico non sono più relegati ai personaggi ma invadono lo spazio della narratrice, riducendo al minimo il controllo autoriale. Per questo cadono anche le distinzioni fra i generi letterari: i racconti si fanno sempre più riflessivi e monologanti - il più significativo è *Midrash sulla felicità* - e le poesie danno sempre più spazio alla narrazione e ad una molteplicità di voci, prima fra tutte *Poesia sull'arte del narrare*. Nella performance orale dell'autrice è difficile separare il ritmo della prosa da quello della poesia.

Alla fine, chi gestisce il conflitto è, dunque, l'artista. Come recita la *Poesia sull'arte del narrare*, "l'artista arriva dopo". Per prima viene la persona che parla: può essere "un bambino", "la vicina", "l'innamorato". Poi c'è chi ascolta, che può essere "la madre", "l'amica", "l'amata". "L'artista arriva dopo [...] / Sarà lei ad ascoltare / nella storia delle storie".<sup>12</sup>

Ma anche nel caso dell'artista ascoltare non è così scontato. Significativo è *Zagrowsky racconta*, dove Faith, tra le narratrici più usate da Grace Paley, scrittrice anche lei, spesso considerata la sua alter ego, diventa la destinataria che ascolta la storia. Ma anche quando è Zagrowsky che ha la parola, Faith non riesce a stare lì semplicemente ad ascoltare; non può fare a meno di parlare e Zagrowsky non riesce a interromperla: "Ma lei continua, è impossibile fermarla" (*Ptp*, 151). È come se qui venisse narrato ciò che precede la stesura del racconto, l'esperienza dell'ascolto dell'artista prima di intraprendere la scrittura, con tutte le difficoltà e incomprensioni che questo ruolo comporta. E l'artista, che dovrebbe essere "l'ascoltatore" per eccellenza, è preda dell'impulso irrefrenabile a raccontare, e vuole dire la sua versione, sopraffacendo il soggetto della storia.

Ma se Zagrowsky, a torto o a ragione, rimprovera a Faith ascoltatrice di non conoscere la storia a sufficienza, Cassie, un personaggio di *Ascoltando*, rimprovera a Faith narratrice di averla completamente omessa dai suoi racconti: "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, in treno, io c'ero. [...] 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?" (*Ptp*, 180-81). La narratrice Faith si assume la responsabilità delle selezioni che ha operato, ma ributta la palla anche a Cassie che aveva aspettato così a lungo per dirlo. Questo racconto, messo in chiusura della terza raccolta, sembra ribadire ancora una volta quanto sia difficile prestare orecchio alle storie degli altri, accogliere la voce degli altri, perché narrare è il risultato di una selezione, e per tutto quello che viene raccontato c'è sempre qualcosa che rimane nel silenzio. Ma è altrettanto difficile da parte dei soggetti uscire dal silenzio e raccontare la propria storia a chi dovrebbe ascoltarla. Cassie, così, rappresenta l'intreccio e l'apertura di tutte le storie: è presente anche nelle storie che non parlano di lei e ribadisce che nessuna storia esaurisce tutto quello che succede o tutto quello che c'è da dire.