

“Mi baciò con cattiveria, da spaccarmi praticamente il labbro”. Le rappresentazioni della violenza nell’opera di Grace Paley

Annalucia Accardo

Grace Paley, nata nel Bronx (New York) nel 1922, è una figura di spicco nel panorama culturale, sociale e letterario degli Stati Uniti contemporanei. In prima fila nei movimenti pacifisti, femministi ed ecologisti, è sempre stata attiva politicamente; ora si è ritirata a vivere in Vermont, ma continua a essere presente nella vita pubblica.

Figlia di immigrati ebrei russi, è cresciuta in un ambiente radicale, testimone di storie di esilio e di dolore, ed è perciò particolarmente sensibile alla discriminazione e all’intolleranza. Il suo universo narrativo è caratterizzato da un “intreccio di oppressioni” che danno luogo a differenti manifestazioni più o meno esplicite di violenza, che Paley esplora a tutto tondo: razzismo, antisemitismo, misoginia, omofobia, ecc., che nascono tutte dallo stesso problema, l’incapacità di riconoscere e accettare le differenze. Le sue opere sono una riflessione sui meccanismi più profondi che muovono i rapporti umani, toccando svariate sfumature che spaziano dal sospetto alla collaborazione, dall’incomprensione al confronto, dall’incontro allo scontro. Pur privilegiando una prospettiva di genere, rimane lucida di fronte alle miopie dei vari gruppi subalterni: “Alcune femministe a volte erano razziste, alcuni afroamericani a volte erano misogini, alcuni ebrei si comportavano come se fossero i soli a dover sopportare il carico della sofferenza del mondo”.¹ Nei suoi scritti, la rappresentazione della violenza è perciò vasta e diffusa, trattata con una ricchissima varietà di sfumature ed espressioni: ragazzi e ragazze morti di droga, di follia, durante manifestazioni, in incidenti d’auto, in guerra; poi c’è la violenza del sessismo e del razzismo, quella dell’olocausto, della guerra in Vietnam, delle dittature dell’America Latina, i *desaparecidos* dell’Argentina, ecc. Eppure, a una prima lettura, la sua scrittura si presenta come quanto di più lontano si possa immaginare dalla violenza, è profondamente solare, ottimista, contraddistinta da umorismo e ironia.

Questa contraddittorietà la inserisce a pieno titolo nel vivace e complesso dibattito sulla violenza che, oltre alla difficoltà di definire il significato stesso della

* Annalucia Accardo insegna Letteratura angloamericana all’Università di Roma “La Sapienza”, fa parte della redazione di “Acoma”. Il saggio, apparso in “<http://centri.univr.it/iperstoria>”, è previsto per la pubblicazione nel corso del 2006 in Stefano Rosso, a cura di, *Le se-*

duzioni della violenza, Ombrecorte, Verona. Sta ultimando un libro su Grace Paley

1. Grace Paley, *Just as I Thought*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1998, p. 6, traduzione mia (d’ora in poi JT).

Annalucia Accardo

parola, tocca numerosi campi del sapere, coinvolge le più disparate forme ed espressioni e, soprattutto, si interroga sul problema dei limiti e della legittimità.

Nonostante le varie definizioni e i differenti approcci, si potrebbe identificare un elemento unificante tra tutti e cioè quello di indagare la violenza in quanto forma conflittuale di relazioni tra persone o tra persone e cose. Giorgio Mariani, nell'introduzione a *Le parole e le armi*, assumendo una prospettiva che definisce "arendtiana", sostiene che "la letteratura si impegn[a] a 'superare' o quantomeno a 'elaborare' la violenza, instaurando con essa un rapporto in qualche modo 'dialettico'; partendo dalle osservazioni sulla "imagery of killing" di Kenneth Burke, riconosce "[l]'onnipresenza di una retorica del conflitto in moltissime delle categorie narrative e interpretative alle quali ricorriamo nella nostra vita quotidiana".² Benjamin individua una tappa, se non ulteriore, differente, la possibilità di soluzione non violenta dei conflitti che si può gestire a livello di rapporto personale, attraverso il dialogo e la conversazione, a prescindere dal grado di conflittualità.³ In questo Grace Paley è una maestra, i suoi racconti sono disseminati di un susseguirsi serrato di dialoghi, anche se ciò non sempre porta alla soluzione dei conflitti.

Ma perché l'opera di Grace Paley, racconti, poesie e saggi, nonostante sia così pervasa di rappresentazioni di violenza, lascia su noi lettori questa sensazione di ottimismo?

1. Il racconto *Conversazione con mio padre* è utile per riflettere sui meccanismi di incontro/scontro che si instaurano nei rapporti tra le persone, tra le persone con la realtà, attraverso un confronto metaletterario, una disputa sulle tradizioni narrative dominanti, un dialogo tra un padre e una figlia su come si scrive una storia.⁴ La violenza, che non è particolarmente palese, è in qualche modo sottintesa, proprio perché il racconto è la rappresentazione di un dialogo. Il padre vorrebbe che la figlia scrivesse una storia "tradizionale", con un inizio, un plot e una fine e, a questo scopo, fa riferimento a una tradizione letteraria maschile, Maupassant, Cechov, Turgenjev; la figlia invece non si riconosce nella tradizione letteraria maschile perché ha sempre "disprezzato" il plot, "quella linea assoluta tra due punti [...]". Non per ragioni letterarie, ma perché non lascia speranza" (CS, 218). Certamente il disprezzo non può essere considerato una categoria letteraria, ma per la figlia la libertà e la possibilità di cambiamento viene prima di tutto, nella scrittura così come nella vita: il racconto deve lasciare spazio alla fantasia creatrice e, ai personaggi, l'opportunità di vivere le loro vite, sfuggendo perfino al controllo del narratore/narratrice, così che niente sia predeterminato: "Qualunque personaggio, vero o inventato, si merita un destino aperto nella vita" (CS, 218). Da un'annotazione di teoria letteraria emerge un motivo tematico, un paradigma ricorrente, che investe anche il vis-

2. Giorgio Mariani, *Le parole e le armi*, Marcos y Marcos, Milano 1999, pp. 23, 29.

3. Walter Benjamin, *Per la critica della violenza*, in *Angelus Novus* (1955), Einaudi, Torino 1962.

4. Grace Paley, *Conversazione con mio padre*, in *Piccoli contrattempi del vivere, tutti i racconti*, Torino, Einaudi 2002, titolo originale *The Collected Stories*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1994 (d'ora in poi CS).

suto quotidiano, un inguaribile ottimismo che sarà l'elemento di un'ulteriore diversità tra i due personaggi.

La differenza tra i due personaggi emerge sin dall'incipit: il padre è caratterizzato da un linguaggio scientifico, denotativo, mentre la figlia da un linguaggio metaforico, connotativo. Il padre descrive la sua condizione di malato in termini di "carenza di potassio" che causa una "inabilità muscolare", mentre la figlia usa una metafora della modernità, sta male perché il cuore non funziona come non funzionerebbe un vecchio motore. I due personaggi sono dunque presentati a confronto, fantasia vs. scientificità, due generazioni, due generi sessuali, che discorrono di filosofia della vita, parlando di convenzioni narrative. La figlia propone una prima sintetica versione di racconto, la storia di un figlio, drogato e poi disintossicato, che abbandona la madre perché, avendo cominciato a drogarsi anche lei per stargli vicino, ora non riesce a liberarsene. Il padre reagisce all'essenzialità della storia: "Mi hai frainteso di proposito [...] hai lasciato fuori quasi tutto" (CS, 219). I dettagli che il padre richiede in una storia, come l'aspetto fisico, sembrano, all'inizio, vaghi e insignificanti, ma nel corso del dialogo diventano più puntuali fino a raggiungere il nodo della discussione: il particolare in causa è l'assenza del padre del ragazzo. L'accusa del padre è che, nelle storie della figlia, i personaggi, prima di fare figli, non hanno il tempo di andare al comune a sposarsi. L'obiezione non è, dunque, semplicemente di carattere stilistico/narrativo, ma anche di carattere culturale, sociale; oltre a desiderare che i personaggi vengano descritti fisicamente, egli prevede che rispondano a delle convenzioni ben precise, quelle che lui approva e che sono di fondo le definizioni di una donna, madre secondo le categorie patriarcali: aspetto, stato sociale, matrimonio, che invece sono irrilevanti per la narratrice. La posizione tradizionale di chiusura è portata avanti dal padre, cioè da una figura maschile, di una generazione precedente, mentre la posizione di innovazione, di rottura delle regole e degli schemi precostituiti, e perciò di apertura, è portata avanti dalla figlia e cioè da una figura femminile, di una generazione più giovane. Lo scontro letterario, dunque, prefigura, rappresenta anche uno scontro generazionale e di genere.

Nell'intento di compiacere il padre la narratrice fa un secondo tentativo di storia, apportando un maggior numero di particolari. In questa seconda versione aggiunge la presenza di una ragazza che aiuta il figlio a prendersi cura del proprio corpo. La conclusione però è simile a quella della prima storia, la madre rimane sola perché non riesce a smettere di drogarsi. Lo scontro generazionale e di genere è dunque riproposto anche nella seconda versione della storia, con qualche variante, la questione sembrerebbe risolversi a livello di genere e non di generazione. La donna, ma questa volta la madre, quindi la persona adulta, ha la funzione di apertura, a costo di sbagliare, mentre l'uomo, il figlio, però più giovane, si salva rientrando nelle regole. Ma c'è un punto di rottura in questo disegno simmetrico, costituito dalla ragazza del figlio che, nella seconda versione, diventa strumento di regola e di redenzione a scapito della madre. Anche questa volta il padre non è soddisfatto, perché secondo lui la figlia, con questa storia, ha decretato la fine tragica della madre, senza riconoscere l'essenza della tragedia, mentre per lei questa storia rappresenta semplicemente uno stadio della vita della donna a cui lascia aperte una serie infinita di possibilità.

Annalucia Accardo

Nella conclusione la narratrice è lacerata tra le responsabilità in termini narrativi e in termini di vita, nei confronti della famiglia, dei lettori e del personaggio. Alla famiglia aveva promesso di non fare arrabbiare il padre, in questo momento delicato della vita, e di lasciargli perciò l'ultima parola; in quanto narratrice ha, però, una responsabilità verso i lettori, le lettrici, ma anche verso il personaggio; la donna della storia è una vicina e contemporaneamente una sua invenzione, così prevede per lei un futuro "come centralinista in un centro di disintossicazione dell'East Village" (CS, 222). Il racconto si conclude con le parole del padre che continua a rinfacciare alla figlia: "Quando ti deciderai a guardare in faccia la realtà?" (CS, 223).

Questo particolare offre lo spunto per una brevissima riflessione sul punto di vista. La figlia è la narratrice, tiene le fila del racconto presenta il padre, filtra le sue opinioni, e ciò prevede il controllo sul personaggio, ma il ricorso al discorso diretto e le parole del padre in chiusura di racconto permettono alla narratrice di essere coerente con le sue teorie letterarie: cedendo la parola al personaggio, in questo caso il padre, la narratrice dà voce alle idee dell'altro, gli dà la possibilità di esprimere il suo punto di vista senza mediazione, mettendo in questo modo in atto un sottile gioco di disponibilità e apertura, sia nel testo, sia nella vita.

2. Se volessimo ipotizzare una mappa delle rappresentazioni della violenza che compaiono nell'opera di Grace Paley, si potrebbe cominciare dalle forme meno appariscenti e personali, per passare poi a quelle sociali, politiche e storiche.

Più che di violenze vere e proprie, si dovrebbe parlare di "piccoli contrattempi del vivere", come recita il titolo della sua prima raccolta di racconti.⁵ Certo i piccoli contrattempi il più delle volte comportano soprusi, vendette, prevaricazioni, come per esempio accade in *Un interesse nella vita*: Virginia, la protagonista, viene lasciata dal marito a Natale, con una scopa come regalo, con quattro figli a carico, "con quattordici dollari e l'affitto da pagare, in pieno stato d'emergenza", e con un bacio: "[M]i baciò con cattiveria, da spaccarmi praticamente il labbro" (CS, 50-51). Siamo ancora nel campo della conflittualità a livello personale, dell'equilibrio precario, complesso e contraddittorio tra rispetto e prevaricazione che si instaura all'interno dei rapporti personali. La motivazione della scelta del marito sembra essere il bisogno di sentirsi realizzato, soprattutto a livello economico; Virginia cerca di darsene una spiegazione e arriva alla conclusione che è naturale per un uomo: "[...] Per il suo bene, doveva fare di meglio, nella vita e negli affari. Io ero felice [...]. La felicità non fa male alle donne. Ingrassano, invecchiano, [...] possono anche morire di piacere. Ma gli uomini sono diversi, devono avere soldi, o diventare famosi, o la gente del quartiere deve guardarli con ammirazione e rispetto. Le donne contano i figli e si danno grandi arie come se avessero inventato la vita, ma gli uomini non si lasciano prendere in giro dalla felicità" (CS, 57).

"L'uomo è oppresso dal denaro. Deve guadagnarlo, un giorno dopo l'altro. Deve guadagnarne sempre di più" (CS, 187), inizia *L'uomo oppresso*. Questo racconto

5. Grace Paley, *Little Disturbances of Man: Stories of Women and Men at Love*, Doubleday, New York 1959.

esprime una forma di violenza più subdola, quella di sentirsi obbligati a rispondere e adattarsi alle aspettative degli altri, della società e narra, in modo estremamente conciso e sintetico, la storia delle incomprensioni di due famiglie che vivono nello stesso quartiere, uno come tanti altri, che si risolvono in tragedia e morte.

La violenza all'interno delle relazioni personali può assumere anche forme non materiali. E Grace Paley riesce a rendere in modo concreto anche questa espressione di violenza, attraverso la materializzazione metaforica di una sensazione. Le parole che l'ex marito rivolge alla protagonista di *Desideri* risultano offensive e fanno male, sono "commenti laconici che riuscivano a farsi strada attraverso le orecchie, giù per la gola, fino quasi al cuore, come il ferro di un idraulico. Poi spariva, lasciandomi con quell'attrezzo piantato in gola, a soffocare" (CS, 124). L'esercizio della violenza attraverso la parola consegna al destinatario la possibilità di reagire e anche la reazione assume diverse forme. In *L'ascoltatore di storie*, Faith, una dei personaggi più ricorrenti nell'opera di Grace Paley, si ribella all'uso inappropriato del linguaggio del macellaio e si rifiuta di rispondergli quando le si rivolge in modo non consono: "Cosa le servo signorina?". Per Faith questo è "un insulto. Tu non dici a una donna della mia età che dimostra la sua età, Cosa le servo signorina [...] Se ti rivolgi con queste parole, in realtà intendi, Cosa vuoi, vecchia strega patetica?" (CS, 317).

In altri casi l'aggressione linguistica sortisce reazioni violente, a loro volta, incontrollabili e materiali. In *Un tema d'infanzia*, Clifford, un uomo che "[n]on avrebbe fatto male nemmeno a una mosca ed era vegetariano", accusa la sua compagna Faith di non essere stata capace di allevare in modo adeguato i figli, anzi, di aver fatto "un pessimo lavoro", "un disastro" (CS, 83,85), perché giocando alla lotta con loro, tutti si sono fatti male. Clifford non considera neanche per un momento le sue responsabilità nell'episodio e Faith, incredula, cerca di farlo riflettere. Di fronte alla sua persistenza nel ritenerla responsabile del comportamento dei figli e soprattutto di fronte all'accusa di "ave[r] rovinato" i figli, Faith, in una sorta di monologo interiore, riflette sulla sua vita di madre single, mentre la sua mano, indipendentemente da una decisione consapevole, afferra un portaceneri e lo lancia contro Clifford che, per puro caso, non viene colpito perché in quel momento si era chinato a cercare i calzini. L'unica azione che Faith fa in modo cosciente è rispondere all'accusa di non avere saputo crescere i figli: "Non si dicono queste cose a una donna" (CS, 86), un'affermazione che indirettamente tenta di motivare la sua reazione.

La problematica si fa ancora più complessa e contraddittoria quando tocca i rapporti interetnici; allora diventa più difficile stabilire i confini tra opportunità e prevaricazione, perché il meccanismo dei rapporti personali si intreccia con un equilibrio precario tra la rivendicazione della propria tradizione e il desiderio di integrazione. La resistenza alle pressioni verso l'assimilazione della cultura egemonica è il fulcro di *La voce più forte*. A Sherley, una bambina ebrea, viene affidata la parte principale nella recita di Natale della scuola, perché ha una voce squillante. La comunità ebraica si divide sul modo in cui affrontare la vicenda; le due opposte fazioni sono rappresentate dai genitori di Sherley: per la madre è una forma di prevaricazione, assimilazione forzata, per il padre è invece un'occasione di integrazione. La protagonista, consapevole di quanto sia importante fare ascoltare la pro-

Annalucia Accardo

pria voce, accetta di partecipare alla tradizione dominante, senza per questo rinnegare la sua.

Questo esempio offre lo spunto per affrontare le violenze storiche più riconoscibili, come l'olocausto, la Shoah. A una prima lettura si fatica a individuare, nell'opera di Grace Paley, questa esperienza tragica, perché il più delle volte è trattata in modo estremamente conciso e ironico. Anzi, proprio affrontando questa forma di violenza, Grace Paley ricorre all'umorismo e all'ironia più corrosiva. Del resto, si sa, l'ironia è un modo per riuscire a liberarsi dagli effetti degradanti dell'oppressione subita, è uno strumento di distacco, che permette ai soggetti di non rimanere sopraffatti dall'angoscia del ricordo di eventi dolorosi, che vengono così superati con un rafforzamento dell'autostima. Scriveva Mark Twain: "La fonte segreta dell'umorismo non è la gioia, ma il dolore. Non c'è umorismo in Paradiso". Questi stratagemmi retorici e linguistici consentono di esprimere dignità, sono un modo per neutralizzare il sentimentalismo e ottenere da parte dei lettori rispetto e giustizia, piuttosto che pietà, mettendo allo stesso tempo in evidenza l'orrore dell'esperienza.

In *Il Riduttore di Guerra* si dice che lo zio del protagonista, Eddie Teitelbaum, è morto per "l'epidemia di ebreitudine" scoppiata nel '40, '41 (CS, 97).⁶ In *Zagrowsky racconta* si parla di Pogrom per spiegare e descrivere la bellezza della moglie: "La mia Nettie da giovane era biondissima, come certe ebreie polacche che si vedono ogni tanto. Tipo come se un bel contadino avesse fatto un pogrom con sua bisnonna" (CS, 326). In un altro racconto, il narratore Freddy esprime il suo scetticismo sul concorso indetto da un giornale, "Ebrei nella cronaca" che, identificando personaggi importanti come ebrei, invece di suscitare orgoglio per il loro contributo alla nazione, secondo lui, potrebbe concorrere a smascherare quegli ebrei che desiderano nascondere la loro appartenenza etnica; ogni volta che ne riconosce qualcuno, sarcasticamente commenta: "Be', ne abbiamo scoperto un altro. Mettilo nella lista per Auschwitz" (CS, 44). In *Zagrowsky racconta*, un afroamericano rifiuta di aiutare a scendere dalla metropolitana una donna ebrea, che lui ha scambiato per americana. Lei non reagisce al rifiuto e non si offende, assume sulle sue spalle la responsabilità dell'oppressione degli afroamericani negli Stati Uniti perché, inconsciamente spera che, in questo modo, otterrà un diritto all'integrazione. Il marito si oppone, perché è consapevole e orgoglioso della sua appartenenza etnica: "Le mie due sorelle e mio padre sono stati fritti per la cena di Hitler nel '44 e tu dici noi?" (CS, 330).

Ma non sempre le tragedie storiche vengono trattate con ironia. Nella poesia *In San Salvador (I)* per esempio, la violenza è rappresentata attraverso le fotografie dei corpi martoriati di ragazzi uccisi dalla dittatura.⁷ Le fotografie di questi corpi, anche se martoriati, sono una consolazione per le madri che almeno li possono os-

6. Leslie Marmon Silko parla di razzismo come "unica forma contagiosa di malattia mentale", in *Steccati contro la libertà*, "Acoma", 4 (1995), p. 5.

7. Grace Paley, *In San Salvador (I)*, in *Begin Again*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2000, p. 107.

servare e piangere, mentre ci sono madri che non hanno neanche una fotografia del proprio figlio su cui piangere.

Una poesia particolarmente significativa, *Families*, rende l'essenza della violenza della guerra attraverso la materializzazione della metafora, gli uomini in guerra sono carne da macello.

Le famiglie di pecore sono fuori al pascolo
Caddy e i suoi due grossi agnelli Gruff e Veronica
Veronica alza la testa riccioluta poi si china sull'erba
fruttuosamente scacazza l'erba verde e la lana è il suo mestiere

Gruff invece se ne andrà diventerà qualcos'altro
Padre di generazioni? Cosa? Più probabilmente carne ciò
è un maschio in guerra o al pascolo il suo mestiere è carne.⁸

L'inizio è bucolico, alcune pecore pascolano sul prato, la sensazione di serenità è confermata dal fatto che costituiscono una famiglia. Con il procedere della poesia le azioni diventano più prosaiche, la figlia femmina pascola e "fruttuosamente scacazza", la sua azione corporea oltre che suscitare una sensazione di agio, corrisponde anche a una funzione utile per la comunità, concima la terra; questo è il suo lavoro, concimare e produrre lana. Il rovesciamento dell'atmosfera avviene nella seconda strofa dedicata al figlio maschio della famiglia di pecore: il maschio è destinato ad andare via, la sua funzione è quella di fornire carne da mangiare. Come il maschio della pecora, così il maschio in tutte le specie, sia essa la specie umana, sia essa la specie animale, ha la funzione di essere carne, nella specie animale carne da mangiare, in quella umana carne per la guerra.

Molti racconti, e almeno un quarto di *Just As I Thought*, sono dedicati all'argomento della guerra e in questo contesto la rappresentazione della violenza assume la forma di denuncia, attraverso lo smascheramento della propaganda politica che, al fine di ottenere il consenso, manipola l'opinione pubblica e promuove la guerra come se fosse un'operazione umanitaria. In *L'ascoltatore di storie*, un amico spiega a Faith a cosa serve la Divisione linguistica del ministero della Difesa in cui lavora: un modo per non "comunicare fatti precisi" (CS, 318). Gli esempi che adduce risalgono al tempo di Eisenhower che ha inventato l'espressione "reazione protettiva" per indicare le "migliaia di bombe all'idrogeno [... che] venivano stipate nelle basi sotterranee e nei sottomarini" (CS, 318); poi ricorda l'"atomo per la pace" e noi potremmo continuare l'elenco aggiungendo "pace in Galilea", "enduring Freedom", ecc. In questo contesto, particolarmente interessante è il saggio autobiografico *The Man in the Sky is a Killer*. La moglie di un aviatore americano chiede notizie di suo marito a Grace Paley che, tornata dal Vietnam dove si era recata in delegazione, risponde descrivendo la situazione che ha trovato, civili uccisi, terra martoriata. La donna non riesce a capacitarsi che la distruzione, la devastazione pos-

8. Ivi, p. 60, traduzione inedita di Riccardo Duranti.

Annalucia Accardo

sano essere conseguenza di quello che è andato a fare il marito volontario in Vietnam ed esclama: "Mio marito non farebbe mai questo!". Confutare questa riflessione richiederebbe una lezione di linguistica, per cui Paley si limita a replicare: "Allora deve essere stato qualcun altro" (JT, 81). Un altro racconto narra gli esperimenti di un gruppo di adolescenti che, per passare il tempo, inventano il *Riduttore di guerra*, un gas puzzolente, non tossico che, a causa del pesante odore, dovrebbe spingere gli abitanti a scappare e testare così il loro istinto di sopravvivenza. Ma i ragazzi non hanno previsto tutto quello che sarebbe potuto succedere e l'esperimento si conclude con la morte degli animali del padre del protagonista che, per reazione, si chiude in un mutismo e isolamento assoluto. L'epilogo drammatico e la descrizione che i ragazzi avevano dato della loro invenzione, "uno strumento bellico che non uccide!" (CS, 102) suggeriscono un accostamento ironico tra esuberanza, ingenuità dell'adolescenza e la propaganda politica degli Stati Uniti, negli ultimi decenni, che presenta la guerra come un'operazione "chirurgica" che, grazie alla sua precisione, dovrebbe colpire solo obiettivi militari. Qualsiasi tragedia non prevista, anche se prevedibile, viene perciò definita come un "danno collaterale". Anche qui, come nel caso della storia della moglie dell'aviatore, il racconto denuncia l'operazione che sottende la propaganda sulla guerra, una manipolazione che porta a dissociare il significante "guerra", dal suo significato che comprende le conseguenze che la guerra comporta.

La violenza sul territorio non è caratteristica soltanto della guerra, ma anche dell'urbanizzazione che prevede la distruzione di ciò che già esiste, sia che si tratti di elementi naturali, sia di edifici preesistenti, per poter costruire o ricostruire un quartiere, una città. In *La maratoneta*, Faith ritorna nella casa della sua infanzia, a Brooklyn, e dalla finestra dell'appartamento vede lo sfacelo del quartiere. Nel saggio autobiografico *The Unfinished Bronx*, Grace Paley narra la storia del quartiere che, con la costruzione della Cross-Bronx Expressway, un'arteria a scorrimento veloce, diventa esemplificativa della violenza sul territorio, causata dall'urbanizzazione selvaggia a New York nel Novecento, la quintessenza dell'incubo urbano, della devastazione e della delinquenza. Il Bronx e gli altri quartieri degradati come Brooklyn o il Lower East Side forniscono l'ambientazione di molti racconti di Grace Paley in cui compaiono numerose sfumature di violenza.

A volte la degradazione del quartiere si incrocia con l'esuberanza adolescenziale, come avviene nella Brooklyn di *Il Riduttore di Guerra* e allora la storia si trasforma in tragedia, altre volte le conseguenze del binomio, adolescenza-quartiere degradato, possono essere ancora più disastrose, soprattutto perché le bande che si creano, oltre a fornire un'identità collettiva, sostitutiva di quella familiare distrutta, diventano un polo di attrazione e di incanalamento dell'impulso alla trasgressione proprio dell'adolescenza. In *Canzone triste*, un ragazzo diventa famoso dopo essersi unito, quasi per gioco, a una banda di teppisti. Qui la violenza fornisce una risposta alla marginalizzazione, uno strumento di autoespressione.

Altre volte le situazioni possono degenerare in vere tragedie e nella morte. Il racconto *Samuel* narra le avventure di alcuni ragazzi che sfidano il pericolo saltando "su e giù dalla piattaforma tra le porte chiuse della metropolitana" (CS, 195). Dopo alcuni momenti di esitazione da parte dei passeggeri, un uomo, per porre fi-

ne a quel gioco rischioso, tira il freno di emergenza, Samuel cade e muore schiacciato tra le carrozze.

L'espressione estrema della violenza è affrontata nel racconto *La bambina che* assomma in sé tutte le espressioni possibili di violenza in un ambiente urbano degradato: la violenza razziale, sessuale, sui minori, il tutto infarcito di droga e di disperazione. Il protagonista è Carter, un afroamericano, "un bell'uomo [...] non troppo scuro e non troppo chiaro. L'unica cosa brutta che ha sono gli occhi, iniettati di sangue" (CS, 213). La vicenda ha inizio nel parco che, secondo lui, è lo spazio in cui "pollastrelle piccole morbide e bianche" vanno in cerca di un'esperienza con i neri perché credono che "sia il trampolino di lancio per il paradiso" (CS, 212). Nel parco Carter incontra la bambina che è scappata di casa, da un ambiente di provincia retrogrado e repressivo, per recarsi a New York, in cerca di avventura. La bambina si spaccia per diciottenne, anche se alla fine sapremo che ha soltanto quattordici anni. Carter approfitta del disorientamento, dell'ingenuità e della fragilità della bambina, le offre sostegno e, con modi delicati e suadenti, si accattiva la sua fiducia. Una volta a casa la bambina si vergogna di dichiararsi più ingenua di quello che è, Carter la seduce e così si consuma la tragedia. Successivamente ne approfitta anche l'altro abitante della casa, un ebreo drogato. La bambina muore cadendo dalla finestra. Il racconto si chiude con il dubbio su come siano andate veramente le cose, non si saprà mai se sono stati i due uomini a causare direttamente la morte della bambina, buttandola dalla finestra, o se sia stato un suo gesto di disperazione per la vergogna subita; la dinamica dei fatti cambia poco alla dimensione della tragedia. Il racconto è l'espressione ultima della violenza, la fine di una vita e credo sia l'unico racconto di Grace Paley in cui non si possa rintracciare nessuno spiraglio di speranza.

Le inique condizioni sociali e politiche sono, esse stesse, un'espressione di violenza istituzionale, per combattere le quali si può ricorrere a varie modalità di resistenza: personali e/o politiche, più o meno legali, più o meno violente. In questo contesto si inseriscono allora una serie di riflessioni sul limite e la legittimità della resistenza, delle risposte alla violenza.

In *Da qualche altra parte*, alcuni ragazzi ispanici, nel South Bronx, sequestrano la videocamera a un americano, Joe, impegnato a girare un film sul lavoro di ricostruzione del quartiere. Il motivo, spiega la narratrice, è evidente, in "quel quartiere qualunque bianco non ispanico con una cinepresa in mano ha l'aria del poliziotto" (CS, 277). La cinepresa, un semplice strumento, potrebbe diventare un mezzo di controllo, di manipolazione quando in mano a una persona esterna al gruppo e le riprese, persino quelle innocue, potrebbero essere usate contro di loro.

Anche il picchetto che Faith e le sue amiche improvvisano contro il razzismo del farmacista Zagrowsky, accusato di non servire le clienti ispaniche (*Zagrowsky racconta*), nasce da una reazione personale. La versione di Zagrowsky è leggermente diversa, non voleva essere offensivo, cercava semplicemente di "scoraggiarle un po'", di fare in modo "che non si sentissero proprio a loro agio" (CS, 329). Ma Faith non si arrende e puntualizza tutto quello che Zagrowsky ha potuto fare e dire di insultante non solo contro i neri, ma anche contro le donne.

A livello più esplicitamente politico, le manifestazioni contro la guerra in Vietnam compaiono numerose nei racconti e nei saggi di Grace Paley; particolarmente

Annalucia Accardo

te significativa è quella narrata in *Faith sull'albero* perché segna la presa di coscienza politica di Anthony, il figlio di Faith, e di rimando della madre. Anthony si ribella al modo blando in cui la madre e le amiche hanno reagito al poliziotto del quartiere che disperdeva una dimostrazione contro la guerra in Vietnam e scrive sul marciapiede, a caratteri cubitali, gli slogan dei cartelloni che portavano i manifestanti: "Bruceresti un bambino? Quando necessario". In seguito a ciò, avviene un radicale cambiamento anche nella vita di Faith: "Credo che fu proprio quello il momento in cui gli eventi mi cambiarono: cambiarono la mia pettinatura, il mio modo di vivere e di raccontare [...] pensai sempre di più, col passare dei giorni, a come andava il mondo" (CS, 183).

Delinquenza, forme di resistenza più pericolose, meno legali, anche se politicamente consapevoli, sono fonte di preoccupazione per le madri. L'apprensione per il futuro dei figli da parte di Faith e delle sue amiche, in quanto madri, è uno dei motivi tematici ricorrenti nell'opera di Grace Paley, così diffuso che a volte si presenta sotto forma di incubo notturno. In *L'ascoltatore di storie*, Faith sogna che i suoi bambini sono diventati grandi: "Uno si era trasferito in un altro quartiere, l'altro in un paese lontano. Quest'altro non l'avrei più rivisto [...] perché aveva fatto saltare una banca cattivissima e, nel sogno, ero stata io a dirgli di farlo" (CS, 321). Faith si sente responsabile di quella che potrebbe essere la fine dei propri figli. Riflette e si domanda se ha fatto tutto quello che era in suo potere, sia a livello personale, sia sociale per dare loro la possibilità di scegliere tra tutte le modalità di intervento, anche quella di fare l'avvocato o il medico e non soltanto di limitarsi ad azioni politiche violente che prevedono la clandestinità. Nella Storia, infatti, c'è un "momento costoso" – questo è il titolo del racconto in cui compaiono queste riflessioni – in cui "tutti quelli della [...] età [dei suoi figli] vengono chiamati, ma solo pochi sono toccati dalla coscienza o dalla passione o anche solo dall'amore fra i propri coetanei" (CS, 346); questi sono infatti i tre elementi che possono portare i giovani all'azione, la coscienza, la passione e l'amore, ma spesso questa azione ha risvolti violenti, come far saltare un importante terminale o un edificio. Il problema è costituito dalle conseguenze delle loro azioni e Faith si domanda se nell'edificio "ci fosse una creatura umana (magari marcia fino al midollo ma pur sempre un essere vivente)?" (CS, 346). A questo punto si dovrebbe aprire una riflessione sui limiti e la legittimità delle espressioni della violenza, ma questo ci porterebbe lontano.

3. Dalla presentazione di questa mappa della violenza emerge che la società umana, quanto i suoi sistemi simbolici, compreso il linguaggio e la scrittura, sono caratterizzati da confronti/scontri. Analizzando William James, Giorgio Mariani, nel suo saggio *Le parole e le armi*, ricorda che "il conflitto [...] resta comunque una componente ineliminabile tanto del pensare quanto dell'agire umano" e, affrontando la problematica da una "prospettiva foucaultiana", quella di *Power/Knowledge* (1981), sostiene che "nulla esiste al di fuori delle relazioni di potere [...]. Il lin-

9. Mariani, *Le parole e le armi*, cit., p. 225; Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, Pantheon, New York 1981, p. 115.

guaggio, come tutte le istituzioni sociali, politiche ed economiche, non può che reinscrivere lo stato permanente di guerra che vige all'interno del corpo sociale" e la scrittura, "una pratica simbolica tra le altre", non sfugge a questa legge.⁹ Anche la scrittura di Grace Paley, dunque, così diffusamente caratterizzata dal confronto e dal dialogo, presenta una massiccia dose di episodi di violenza quotidiana, di ingiustizia sociale e aggressione storica, politica e militare, eppure questi episodi, come si ricordava all'inizio, non ne costituiscono la cifra. La discriminante è la prospettiva dalla quale la si rappresenta.

Le narratrici e protagoniste dei suoi racconti, madri e amiche, sono "contro la disperazione ideologicamente, spiritualmente e per principio puritano", e sono determinate a fare tutto quello che è in loro potere per arginare la violenza. Il loro desiderio coincide con un impegno politico che viene ribadito: continuare "con paura, coraggio e rabbia a salvare il mondo" (CS, 312).

La protagonista di *Desideri*, quando l'ex marito l'accusa di non avere mai avuto aspirazioni, risponde e sostiene: "Ora, è vero, io non ho desideri e bisogni assoluti", mentre il marito ha sempre sognato una barca a vela, "[m]a anch'io voglio qualcosa. Per esempio, voglio essere una persona diversa [...]. Voglio essere la cittadina efficiente che cambia il sistema scolastico e interpella il consiglio comunale sui problemi di questo amato centro urbano. Avevo promesso ai bambini di finire la guerra prima che diventassero grandi" (CS, 124-25). La prima tappa di questo percorso è, dunque, una riflessione sul modo di educare i figli. *Il momento costoso* si conclude con un dialogo tra amiche che si domandano quale possa essere il modo migliore per crescere i figli: "Insegneremo loro a esser schietti, onesti, generosi, coraggiosi, o magari scaltri, un po' opportunisti?" (CS, 351).

La determinazione a cambiare il mondo nasce, nella sua scrittura, a livello personale, ma poi si allarga progressivamente all'esterno, al quartiere, per trasformarsi in impegno politico. Migliorare il quartiere in cui si vive, piantando alberi e creando un'atmosfera di primavera, può contribuire a crescere bene i ragazzi e contrastare i mali del mondo, guerre, catastrofi naturali, cronaca nera, che si leggono sui giornali (*L'ascoltatore di storie*). A livello sociale si traduce in solidarietà e sostegno. In *Amiche*, un gruppo di genitori organizzano assistenza individuale ai bambini iberici, li invitano a casa per alleviare i loro disagi, e li mettono a contatto con la cultura ospitante; in questo modo prevedibili reazioni di teppismo distruttivo vengono trasformate in possibilità di convivenza costruttiva.

In un altro racconto, la vita nel quartiere, anche se degradato, non rappresenta per Faith soltanto un pericolo, ma può fornire opportunità di incontri. Faith ha preferito vivere "in questo sporco ghetto [...] pieno di sudiciume e di smog", spiega al figlio in *Faith sull'albero*, piuttosto che andare in campagna, perché questo quartiere offre vantaggi e stimoli, come la conoscenza di bambini provenienti da diverse nazioni. Ma il figlio è di un'opinione differente e si affretta a precisare che l'occasione che può trovare è quella di "morire accoltellato" (CS, 171). Una stessa situazione, dunque, può essere valutata in vario modo a seconda della prospettiva che si assume, quella di Faith e delle sue amiche o quella degli altri personaggi.

Le donne protagoniste dei racconti di Grace Paley, dunque, condividono con la narratrice di *Una conversazione con mio padre* il disprezzo per "la trama, la linea assoluta tra due punti [...] Non per ragioni letterarie, ma perché non lascia speranza.

Annalucia Accardo

Qualunque personaggio, vero o inventato, si merita un destino aperto nella vita" (CS, 218). *Enormi cambiamenti all'ultimo minuto* – il titolo di un racconto e della seconda raccolta di racconti che lo contiene – non solo sono possibili e auspicabili, ma inerenti alla natura umana. L'impulso al cambiamento, nella sua opera, è così determinante che la frase "begin again" è un ritornello costante e diventa il titolo della sua ultima raccolta di poesie.

Per questo e per il loro inguaribile ottimismo, Faith e le sue amiche vengono molto spesso accusate. Jack, il compagno nell'età matura, l'accusa di "ved[ere] sempre tutto rosa. Hai uno sporco carattere ottimista" (CS, 225), il figlio Anthony cerca di "richiamare la [...] sua] attenzione sulle sofferenze [...] del mondo" e l'avverte che, a forza di vedere tutto "stupendo meraviglioso fantastico incredibile" (CS, 296, 295), rischia di non capire e di non prevedere i pericoli. In *Il momento costoso*, durante un dibattito politico sui rapporti commerciali tra gli stati, Faith sostiene che interpretare come se tutto fosse mosso da interessi economici non può portare la felicità. E allora cerca di immaginare la bellezza del commercio, le carovane dell'Africa, le strade del Perù attraverso le foreste, i mercati delle nazioni sottosviluppate, ma anche l'Orlando Market dietro l'angolo. Ma il figlio Richard la rimprovera di superficialità, smonta il suo entusiasmo, le fa il verso, "la bellezza del commercio" (CS, 345) e le misura la bellezza in peso, ricordandole che gli indios del Guatemala devono reggere "una tonnellata" di bellezza sulla testa con delle cinghie di cuoio che tagliano la fronte. Queste precisazioni articolano le problematiche in gioco, ne mostrano le sfaccettature, sfrondano l'ottimismo di Faith dall'ingenuità, ma soprattutto dimostrano che la questione è molto più complessa.

L'atteggiamento ottimistico nei confronti della vita, infatti, non è, per Faith, risultato di superficialità, ma di una precisa responsabilità culturale, sociale e politica. In *Ascoltare*, l'ultimo racconto dell'ultima raccolta, Faith sostiene che le madri hanno una responsabilità nei confronti dei giovani che sono su questa terra non per loro scelta e ribadisce "non dobbiamo abbandonarli. Dobbiamo [...] continuare a indicare semplici e degni spettacoli come – in campagna – le colline che si inseguono nel verde luminoso della primavera o nel bianco dell'inverno, o il cielo, che è sempre stupefacente sia nel solito azzurro sia nella conformazione delle nuvole – il modo in cui l'aria penetra nelle loro pareti più morbide e ne muta la forma e la direzione e la densità" (CS, 355). Ma Faith non si ferma a contemplare il mondo naturale, lavora per rintracciare ovunque il lato bello della vita e prosegue nell'enumerare anche le bellezze della città: "Per non parlare della nostra amatissima città affollata di lavoratori notturni e diurni, negozianti, gente che cammina, dei treni della metropolitana che molti temono ma che sono riccamente punteggiati di volti che vanno dal rosa al nero più scuro, dal marrone dorato al giallo. È importantissimo sottolineare tutto quello che è bello e buono in modo da non aver la faccia scura quando si incontra un ragazzo che comincia a sospettare" (CS, 355).

Parallelamente, nel saggio *Della poesia delle donne e del mondo*, Grace Paley traccia il percorso che l'ha condotta alla scrittura. Per lei scrivere è un modo per scoprire ciò che non si conosce e, tra le altre cose, ha capito che non può "accettare affronti rivolti a me e alla mia gente, donne, ebrei"; pur constatando che problemi ci sono sempre stati, ora si rende conto che "è difficilissimo guardare negli occhi i nostri figli, e terrificante guardare negli occhi i nipoti" (JT, 363-64). La discriminante

tra le donne protagoniste della narrativa di Grace Paley e gli altri personaggi non è tanto una diversa interpretazione della violenza, quanto piuttosto una diversa valutazione sul come e sul perché combatterla, a partire da una differente responsabilità che hanno in quanto scrittrici, donne e madri. Il saggio si conclude con una poesia, *È responsabilità*, nella quale Paley articola le responsabilità reciproche che hanno artisti e società. Afferma infatti che è responsabilità della società fare che il poeta sia poeta, ma è responsabilità del poeta, essere testimone delle varie esperienze di sofferenza, uscire dalle torri di avorio, mettersi agli angoli delle strade e tendere l'orecchio perfino ai pettegolezzi per poter decantare la "storia della vita" proprio come fanno i raccontastorie che la elaborano e la trasmettono al mondo, "gridare come Cassandra" ma questa volta essere ascoltati. Eppure questa responsabilità non è percepita come un fardello pesante, è una responsabilità che si accompagna al concetto di felicità. *Long Walks and Intimate Talks*, pubblicato in collaborazione con la pittrice Vera B. Williams, nasce dalla necessità di mostrare che felicità e sofferenza sono sempre correlati, non c'è felicità senza sofferenza, ma non c'è neanche sofferenza senza felicità.¹⁰ Secondo le intenzioni delle due autrici, una dimostrazione antimilitarista, dovrebbe servire non solo contro il razzismo, contro coloro che avvelenano la terra, contro i misogini, ma anche a celebrare il giorno, la sua bellezza, la sua realtà, la sua ragione per la pace, in questa prospettiva loro mettono a disposizione il loro lavoro di artiste, pittrici, scrittrici, come altre nel mondo e altre ancora prima di loro.

Midrash sulla felicità, un racconto breve / poesia centrale per la sua intera opera, riporta le interpretazioni che Ruthie e Faith danno della felicità mentre passeggiano lungo il Riverside Park: "[p]er la felicità, dice Faith, aveva bisogno di donne con cui passeggiare" e parlare.¹¹ Ma mentre le due amiche passeggiano e discorrono di felicità si rendono conto che nel mondo ci sono ancora molte cose che non funzionano. Per questo Faith si vergogna "di essere così facilmente e personalmente soddisfatta in questo posto terribile, mentre dappertutto, negli stati-nazione della terra rotonda, si gonfiavano le onde rutilanti di una sofferenza vasta e pubblica [...]". Faith non nega le sofferenze del pianeta, anzi, ci vuole fare i conti, ma "a volte passeggiando con un'amica mi scordo il mondo".

10. Grace Paley, *Long Walks and Intimate Talks*, The Feminist Press, New York 1991.

11. Grace Paley, *Midrash sulla felicità*, "Acoma", 1 (1994), pp. 90-93.