

## “Non è per te che piango”: il primo racconto di Tillie Olsen

Cinzia Biagiotti

Durante la devastante crisi economica ufficialmente innescata dal crollo della Borsa dell'ottobre del 1929, i socialisti e i comunisti statunitensi ottennero una visibilità e un consenso popolare mai più raggiunti. Gli anni Trenta furono fecondi e stimolanti per gli scrittori affiliati alla sinistra. Il loro sguardo era rivolto a realtà politiche e sociali di paesi stranieri e il confronto era soprattutto con l'Unione Sovietica, ma anche con la Cina, il Cile, le Filippine, l'Africa. Una larga percentuale di artisti, scrittori, pittori, fotografi documentarono nelle loro opere la realtà di fasce sociali che mai prima d'allora erano state oggetto artistico, mettendo in pratica la teoria della sinistra secondo cui l'arte doveva ritrarre le lotte e i trionfi della classe operaia.

Mike Gold è l'iniziatore del cosiddetto "realismo proletario" americano che doveva stimolare la nascita dello spirito rivoluzionario. La nuova forma letteraria, definita da Gold in nove punti, doveva essere priva di svolazzi poetici, di sentimentalismi romantici, di tortuosità intellettuali borghesi, e doveva trattare, con perizia e chiarezza, argomenti e realtà proletarie, denunciando ingiustizie e discriminazioni generate dal capitalismo senza cercare effetti melodrammatici, ma prospettando invece la speranza per il futuro, confidando in un cambiamento politico e sociale radicale, che avrebbe consentito una più equa distribuzione della ricchezza e la costruzione di una società economicamente e socialmente più equilibrata e a misura umana.<sup>1</sup>

Tillie Lerner Olsen cresce in un ambiente familiare proletario e la sua istruzione è certamente influenzata dagli argomenti delle conversazioni dei leader socialisti di passaggio e dalle pubblicazioni politiche che circolavano in casa.<sup>2</sup> Poi s'imbatte per caso nel racconto *Life in the Iron Mills* di Rebecca Harding Davis, la cui lettura rafforza l'intuizione di poter scrivere storie che ritraggano la realtà, ancora senza voce e senza volto, degli operai, degli indigenti, degli emarginati: la miseria che scava nell'animo, soffoca l'amore e l'umanità, che scatena la violenza e il terrore.<sup>3</sup> A questo proposito, tra i numerosi contributi che Harding Davis continuò a produrre fino a età avanzata,

\* Cinzia Biagiotti è ricercatrice di Lingua e Letteratura Angloamericana presso l'Università di Pisa. Ha pubblicato articoli su N. Scott Momaday e Raymond Carver e ha curato la pubblicazione di *La morte di Jim Loney* di James Welch, dei racconti di *Figlie di Pocahontas. Racconti e poesie delle indiane d'America* e della raccolta di poesie *Donna Laguna* di Leslie Marmon Silko. Sta preparando una pubblicazione sul macro-testo di Tillie Olsen.

1. Si veda Mike Gold, *Towards Proletarian Art, "Liberator"*, Febbraio 1921 e *Proletarian Realism*, in Michael Folsom, ed., *Mike Gold: A Literary Anthology*, New York, International Publishers, 1972, pp. 203-8, (originariamente inserito nella rubrica *Notes of the Month, "New Masses"*, Settembre 1930).

2. Tillie Lerner (si firmerà Olsen, con il cognome del marito, a partire dal 1943-44) nasce il 14 gennaio 1912 o 1913 a Omaha o Mead in Nebraska, da genitori ebrei russi immigrati, attivi nella fallita rivoluzione russa del 1905. Il padre diventerà segretario per il Nebraska del Partito socialista americano.

3. Rebecca Harding

Davis (1831-1910), autodidatta, scrive su periodici della Pennsylvania fino al 1861 quando, su "Atlantic Monthly", esce *Life in the Iron Mills*, ristampato in volume nel 1972 dalla Feminist Press e corredato dalla postfazione di Olsen (*Rebecca Harding Davis. Her Life and Times, ora in Silences*, pp. 47-118). Subito dopo, Davis pubblica a episodi *A Story of Today*, raccolta nel volume *Margaret Howth* del 1862.

4. Il racconto e quattro componimenti in versi datati 1926-1927 compaiono per la prima volta in Paul Mandelbaum, ed., *First Words: Earliest Writings of Contemporary Favorite Authors*, Chapel Hill, Algonquin Book of Chapel Hill, 1993, pp. 382-405. Le citazioni dal racconto compariranno nel testo con le pagine tra parentesi. Dove non indicato altrimenti le traduzioni sono mie.

5. Fino al 1993, quando l'autrice pubblica gli inediti citati nella nota 4, la produzione letteraria degli anni Trenta di Olsen, pubblicata nel 1934, comprendeva due poesie (*I Want You Women Up North To Know* e *There Is A Lesson*), due reportages (*The Strike* e *Thousand-Dollar Vagrant*) e il racconto *The Iron Throat*, diventato poi parte del I capitolo del romanzo *Yonnondio* (New York, Delta Books, 1974), di cui in quegli anni sarà completata metà degli otto capitoli del testo finale. Olsen riprenderà a scrivere solo nel 1953, dopo che la quarta figlia avrà raggiun-

soprattutto *Life in the Iron Mills* e *Margareth Howth* risulteranno rilevanti per lo sviluppo del genere letterario del racconto, poiché, in un momento in cui si stava pienamente sviluppando il romanticismo americano, Davis crea ambientazioni più vicine a quelle sordide e cupe dei romanzieri russi, con la piena consapevolezza di proporre forme e contenuti pionieristici nel panorama letterario del tempo.

Il racconto "Not You I Weep For" ("Non è per te che piango"), datato dall'autrice 1931 e rimasto inedito fino al 1993, è da considerarsi a tutt'oggi il primo testo narrativo di Tillie Olsen.<sup>4</sup> Fu scritto a 18-19 anni, nel periodo in cui la giovane scrittrice inizia la militanza politica che la segnerà in modo determinante in ambito artistico e personale: l'iscrizione alla Young Communist League e il contatto con le teorie estetiche dei letterati comunisti innescano in lei il lacerante meccanismo antagonista tra attività politica e maternità/famiglia, tra urgenza di scrivere e di lavorare, contro cui lotterà per vent'anni.<sup>5</sup> Olsen, che appartiene alla classe proletaria e vuole diventare una scrittrice, recepisce in particolare i principi e le idee di Gold, ma li applica soprattutto nei testi degli anni Trenta e con un'autonomia progressivamente sempre maggiore. Difatti, sin da questo primo scritto, la focalizzazione è ad opera di un personaggio femminile, fatto piuttosto anomalo e non previsto dalle direttive estetiche e politiche del Partito comunista. Un nodo importante, ancora in fase di elaborazione sia per quanto riguarda la vita personale dell'autrice sia per la sua militanza politica, poiché "il coraggio dell'esistenza proletaria" che secondo Gold gli autori comunisti dovevano avere, per Olsen coinciderà presto con una scelta di genere, con l'intenzione di scrivere dell'esperienza proletaria vista e vissuta attraverso gli occhi, la sensibilità, la prospettiva economica, politica, sociale di una donna.

## Il gioco delle parti

Il testo è presentato da un titolo a costruzione negativa ipotattica che gerarchizza i rapporti tra le componenti tematiche della narrazione e anticipa il messaggio centrale esplicitato nella sezione conclusiva:<sup>6</sup> non si piange la persona morta, né la morte di una persona, o almeno non solo questo; si piange ciò che in vita poteva essere e non è stato e, implicitamente, si denunciano le responsabilità della strategia capitalista nel mancato sviluppo delle potenzialità fisiche, spirituali, intellettuali dei giovani appartenenti alle classi sociali più basse della società statunitense della fine degli anni Venti.<sup>7</sup> Così la decisione

di mettere per iscritto la storia di una sfortunata adolescente sembra nascere da quattro motivi che saranno sempre centrali nella concezione poetica di Tillie Olsen: la ribellione contro il tempo, che si concretizza nella scrittura cui è affidata l'immortalità della giovane amica; la denuncia delle condizioni di vita delle famiglie operaie, costrette a vivere in abitazioni fatiscenti e senza alcun tipo di controllo igienico, né medico-sanitario, da cui derivano l'alta mortalità infantile e il problema del controllo delle nascite;<sup>8</sup> la determinazione a collocare al centro di un testo letterario le esistenze e le storie dei "perdenti", dei lavoratori, delle donne; la ricerca di una forma letteraria adatta a esprimere tematiche nuove e scomode come queste. È quasi una dichiarazione di intenti, forse ancora non perfettamente messi a fuoco, ma decisamente fondamentali per la scrittrice, tanto da rappresentare una sorta di missione, una vocazione che non abbandonerà più. In questo primo tentativo di scrittura di un racconto riconosciamo elementi narrativi tradizionali, soprattutto a livello strutturale, accanto ad altri innovativi sul piano tematico-formale. Di questo testo esiste infatti un'altra versione inedita, scritta in terza persona, testimonianza del processo di formazione di una *storyteller* alla ricerca dell'alchimia giusta per ottenere l'intreccio più efficace.

Il racconto si divide in sei sezioni, distinguibili dalla spaziatura tipografica, di cui la prima e l'ultima hanno la funzione canonica di cornice. Tenendo presenti i menzionati suggerimenti di Gold, la scelta cade su un narratore intradiegetico e omodiegetico: di fatto l'annullamento della distanza tra narratore e storia aumenta il grado di realismo e garantisce l'onestà della rappresentazione. Inoltre l'assenza di un narratore eterodiegetico permette di funzionalizzare il mezzo espressivo, lasciando libera la scrittrice di usare l'idioletto delle due protagoniste adolescenti nella sezione analettica centrale, e un linguaggio letterario più solenne nella cornice. La scelta autoriale è dunque precisa, tendente a rendere omogeneo il registro linguistico e il tono narrativo con la struttura testuale e introducendo anche tratti tematici distintivi del realismo proletario. In tal senso il testo potrebbe essere anche considerato un primo esperimento di *reportage* e analizzato come tale, se non fosse narrativamente più articolato, meno giornalistico, meno essenziale.<sup>9</sup> La spinta alla scrittura qui sembra essere generata dal desiderio di spezzare il silenzio che avvolge la scomparsa di coloro che la società considera non importanti, o addirittura "invisibili".

Il confronto tra durata del racconto e durata della storia è sempre un'operazione alquanto arbitraria, ma proprio il rapporto tra temporalità referenziale – eventi della fabula – e temporalità del racconto – misurabile con la lunghezza del testo in

to l'età scolare. Da allora ha pubblicato i racconti di *Tell Me A Riddle* (New York, Delta Books, 1960); il romanzo citato; il racconto *Requa* incluso nella raccolta curata da Martha Foley, *The Best American Short Stories* (1971); il volume di saggi, note e appunti *Silences* (New York, Delta Books, 1978); *Mother to Daughter, Daughter to Mother*, (1984); *The '30s: A Vision of Fear and Hope* ("Newsweek", numero speciale, gennaio 1994) retrospettiva sugli anni Trenta.

6. Si veda Charles Peirce e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, Torino, Einaudi, 1966, pp.163-66.

7. Il necrologio di una ventenne stroncata dalla polmonite, letto per caso su un giornale, scatena i ricordi della narratrice, compagna di scuola della giovane morta e, per un periodo, legata a lei da un intenso rapporto di amicizia.

8. A proposito dell'attività di informazione sul controllo delle nascite, attuato con difficoltà dalle donne del Partito comunista, Constance Coiner cita una vivace discussione sui metodi contraccettivi apparsa su riviste impegnate anche sul versante femminile della sinistra, come "The Working Woman" e "The Sunday Worker Magazine".

Quando vennero pubblicate lettere in cui le mogli interpretavano l'insistita richiesta dei mariti per rapporti sessuali non protetti come una limitazione della libertà di scelta, il partito dichiarò che il ne-

mico era il capitalismo e non gli uomini, dichiarando così il timore che la questione potesse distrarre i militanti dalla lotta rivoluzionaria. Poi, quando anche "The Working Woman" attribui la causa delle troppe maternità all'ignoranza e alla povertà in cui donne e uomini venivano strategicamente tenuti dal sistema capitalistico, il problema fu trasformato in "una istanza esclusivamente di classe piuttosto che in un complesso problema inerente anche alla disegualianza sessuale"; Constance Coiner, *Better Red: The Writing and Resistance of Tillie Olsen and Meridel LeSueur*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 57.

9. Per contro la versione che presenta il narratore di terza persona è più vicina al racconto che al *reportage*, un genere letterario che si afferma negli anni Trenta ed è definibile sinteticamente come il resoconto di un evento, scritto per un giornale o una rivista da un testimone, i cui commenti, mirati e di parte, allontanano il resoconto stesso dall'obiettività della cronaca giornalistica.

righe, capoversi, pagine – determina la velocità del racconto: la narrazione può infatti comprimere dieci anni in due righe o dilatare un'ora in dieci pagine. Nel nostro testo accade che, dopo un'introduzione esplicativa, il motore della memoria si accende, aprendosi lentamente un varco tra "tele di ragno", "fumo" e "polvere", e, come nel processo del ricordo, procede per focalizzazioni intermittenti: si comincia con un sommario della storia, poi si isolano gli episodi che saranno narrati in dettaglio, si torna in un contesto narrativo più ampio fino a un altro evento preciso descritto analiticamente con scene dialogate.

Questa intermittenza di focalizzazione genera, tra un episodio e l'altro, alcune ellissi implicite ed esplicite le quali, insieme a prolessi e analessi, determinano il movimento temporale del testo. La prima ellissi evidenziabile è nella terza sezione "[...] fino al giorno in cui ti venni a trovare" (p. 389), un'ellissi implicita, deducibile dal lettore anche se non specificata nella sua ampiezza. All'inizio della quinta sezione siamo in primavera: "Una volta, impaurita da un'assenza di due settimane [...] Il mondo dell'autunno era svanito nella primavera" (p. 396), un'ellissi esplicita, poiché oltre all'autunno è passato anche l'inverno, forse sono passati cinque mesi. La sesta e conclusiva sezione condensa il numero maggiore di ellissi rispetto al resto del testo: si comincia con "Mesi dopo [...]" (p. 403), ellissi esplicita di ampiezza non specificata, che isola l'ultima volta in cui la narratrice e l'amica si sono parlate; si continua ad andare avanti nel tempo: "Una volta, prima che andassi a New York, cercai, (cercai davvero di ritrovarti, Fuzzie, davvero)" (p. 403), ellissi ipotetica non localizzabile, riferibile forse a uno o due anni dopo gli eventi narrati, poiché si dice: "Hanno traslocato un anno fa" (p. 403). Infine, tornando all'adesso narrativo dell'inizio, si danno coordinate diverse ma equivalenti per collocare la storia nel tempo. Si usa infatti un'ellissi esplicita riferita al primo incontro – "Tre anni fa [...]" (p. 403) – per tornare al presente, vale a dire al tempo in cui si è letto il trefiletto sul giornale e alla primavera in cui la gioventù delle ragazze è accostata alle foglie d'erba nascenti, "[...] tutta la nostra svanita giovinezza [...] Meno – meno di una lama di erba appassita" (p. 404), amaro comparativo di minoranza che aumenta il dolore e la tristezza e chiude il testo, anticipando uno dei temi centrali del macrotesto di Olsen.

### Corrispondenza d'amorosi sensi

L'incipit è sempre un elemento molto importante nell'economia testuale, il racconto in esame esordisce con la negazio-

ne forte – a rafforzare il “Non” del titolo – e prosegue secondo un registro linguistico piuttosto solenne, colto, letterario: “No, piccola Fuzzie, non te ne andrai in silenzio”. Per la prima volta è menzionato il tema del silenzio e, per contro, la necessità di “dire”, di dichiarare e di scrivere, di testimoniare il passaggio sulla terra di Nena Asarch. Ciò che non è “detto” non è ricordato, ciò che non è ricordato muore davvero e per sempre: una concezione tipica delle culture – come quella Yiddish da cui Olsen proviene – che si tramandano oralmente conoscenza e storia, mentre in Occidente il processo di conservazione culturale passa necessariamente attraverso la parola scritta.

L’immagine che scatena i ricordi e la ribellione verso il silenzio del tempo è, come accade nelle poesie giovanili, quella whitmaniana dei fili d’erba, ripresa anche alla fine del testo e che in apertura rappresenta il ciclo naturale dell’esistenza: “Stamattina, stendendo i panni, ho visto come le aguzze lame d’erba nuova si spingevano in su come lance attraverso i fragili corpi bianchi dell’erba dell’anno scorso” (p. 385). Il tempo passa e come non ci accorgiamo della morte dell’erba dell’anno precedente e dell’avvento di quella nuova, così accadrebbe con Nena Asarch, protagonista di un’esistenza non vissuta e cancellata a vent’anni dalla polmonite.

Nel terzo paragrafo di questa prima sezione comincia il flusso dei ricordi, mediante un’analessi completa in cui si narra l’incontro a scuola tra la narratrice e Nena, una nuova compagna subito soprannominata “Fuzzie” (“Crespina”) per via dei suoi capelli vaporosi e intricati. Fuzzie le confida il suo odio per la scuola, una costrizione ingiusta quando fuori c’è il sole, e soprattutto la sua avversione per un metodo scolastico di apprendimento cui non riesce ad adattarsi. L’attacco dell’autrice è rivolto all’istituzione scolastica, sia da un punto di vista strutturale e metodologico sia da un punto di vista sociale: la scuola appare discriminante, ottusamente rigida e nozionistica, spersonalizzante e per nulla interessata a sviluppare e valorizzare le potenzialità dei giovani. In *Yonnonidio*, Olsen sarà ancora più esplicita e diretta nella sua denuncia dell’ingiusto trattamento dei bambini più indigenti, considerati dal sistema scolastico inadatti ad apprendere l’arte, la letteratura, la poesia: un’estromissione dal mondo della creatività e dell’immaginazione operata sulla base dell’appartenenza alla classe sociale più bassa.

### **Le stagioni, il volo, la morte**

L’analessi, cronologicamente ordinata, continua nella seconda sezione, dove la focalizzazione è su una passeggiata do-

menicale, che offre lo spunto per l'inserimento del testo nel flusso delle stagioni, un dettaglio che presto rivelerà tutta la sua importanza: se l'inizio si svolge in primavera (temporalizzazione deducibile dall'erba nuova che spunta), nella seconda sezione siamo trasportati nell'autunno di tre anni prima. Le descrizioni non coincidono mai del tutto con pause narrative, ma completano, commentano, rafforzano il rapporto empatico tra lettore e personaggio. Una delle prime immagini polisemiche è tipicamente autunnale, "l'aria dolce di languida morte", ma anche il primo di una serie di dettagli prolettici che sembrano mostrare, anche a chi narra, oltre che a un lettore peraltro già consapevole, che il destino inevitabile e doloroso di Fuzzie poteva essere intuito da alcuni eventi vissuti dalle due giovani amiche. Un'interpretazione fondata sul commento di Fuzzie stessa: "Mi sento come sull'orlo di qualcosa, una scoperta, una risposta che giace qui" (p. 387), e sul secondo elemento prolettico, la scoperta di un bruco morto prima di riuscire a liberarsi del bozzolo, chiaro riferimento a una morte prematura. L'insetto, come Fuzzie, non ha avuto la possibilità di evolversi e svilupparsi pienamente secondo natura, ha superato le prime difficili fasi-trasformazioni della vita, ma è morto prima di completare l'ultima, quella della maturità: la magia del volo. Fuzzie allora decide di bruciarlo, un'idea che potrebbe sembrare crudele, ma che per lei ha il valore di una cerimonia funebre propiziatoria di un'ultima trasformazione, per chiudere il ciclo naturale e far "volare" l'insetto: "Cremiamolo; povero piccolo, strisciare e lottare, cercando a tastoni la libertà, e ora morire, senza aver mai volato. Mettiamolo nel fuoco e trasformiamolo almeno in piccole scintille volanti" (p. 388).

Sono osservazioni che denotano una particolare sintonia con il mondo naturale, che Fuzzie attribuisce al suo modo di vedere le cose fortemente influenzato dalle letture. Il suo approccio alla vita è certamente diverso da quello che l'istruzione, come strumento sociale, impartisce, ma è anche diverso da quello che la situazione economica familiare potrebbe determinare. Fuzzie è uno spirito libero, con un'idea molto personale di istruzione, e dotata di un'intensa curiosità letteraria: le sue potenzialità saranno dapprima frenate da un sistema scolastico troppo statico e impersonale e poi stroncate da circostanze determinate dal sistema economico-sanitario. La sua situazione è resa ancora più drammatica dal fatto che la giovane protagonista è pienamente consapevole del proprio destino, come lascia capire un suo commento all'approssimarsi del tramonto: "Questa penombra del crepuscolo su ogni cosa mi fa avere paura, non so di che, suppongo paura della morte prima di aver vissuto" (p. 388). E la sezione si conclude con un

marcato senso di impotenza e di minaccia comunicato dall'immagine del fuoco in cui sembra apparire un serpente arrotolato che sibila e proietta fuori lingue infuocate.

### L'orrore della sopravvivenza

Con la terza sezione, quella centrale, si entra nel cuore dei problemi che la scrittrice affronta per la prima volta in un testo narrativo, poi ripresi, a volte persino con le stesse immagini, nelle opere successive. Si delinea con più chiarezza l'opposizione semantica spaziale "In/Out" rappresentata da ambienti delimitati e delimitanti, come la scuola e la casa, e dall'ambiente esterno, unica soluzione per allontanarsi dalla realtà. La sezione inizia proprio mostrando l'effetto negativo immediato che le pareti scolastiche sortiscono su Fuzzie all'indomani del loro primo importante contatto: "Ma il giorno dopo nello studio, tu eri come se la passeggiata non fosse mai avvenuta; ferita, imbarazzata, come prima. La conversazione di nuovo impossibile" (p. 388). Così l'amicizia viene mantenuta attraverso lo scambio di bigliettini, versione adolescenziale di un rapporto epistolare. Anche in essi compare l'influsso delle lettere, come se Fuzzie riuscisse a esprimere il suo mondo interiore solo usando le parole dei grandi scrittori, un atteggiamento tipico dell'età adolescenziale e dunque attinente al personaggio, ma allo stesso tempo manifestazione della funzione centrale che, per la giovane Lerner, la letteratura esercita sull'individuo, sia a livello linguistico nella scelta accurata dei vocaboli per esprimersi, sia a livello interiore, come sostegno contro ogni tentativo di controllo da parte del sistema sociale.

Una delle parole ricorrenti nel testo è "orrore", l'orrore dell'esistenza che annienta le energie di Fuzzie: questa è la verità, a cui la narratrice giunge solo quando si reca a casa dell'amica, e il percorso verso quel luogo è un processo di graduale preparazione alla profondità della sofferenza e del dolore, un percorso attraverso l'ingiustizia sociale e l'emarginazione senza appello, verso il cuore di tenebra dell'America proletaria, esperienza che, suggerisce l'autrice, dovrebbe provocare un cambiamento definitivo nell'anima e rendere più forti, se la si compie con consapevolezza e poi la si ricorda. La giovane narratrice sembra stupita dell'esistenza di una realtà così avvilente, degradante e degradata, che penetra nelle case e nelle menti. E la descrizione dell'interno è scandita dalla ripetizione del sintagma "la tua stanza", quasi un rintocco funebre a sottolineare la labile relatività delle cose, il basso valore della vita umana:

**10.** In *Yonnondio* anche Anna, la madre, tenta di abbellire la fatiscante casa di città mettendo misere tendine alle finestre. In *Tell Me A Riddle*, quando Eva è ormai prossima alla morte, una descrizione simile viene fatta della stanza di Miss Mays, la vicina di un tempo, ora vedova, incontrata per caso dopo molti anni:

“Trent’anni sono compresi in una dozzina di frasi; e il presente, neanche in tre” e più avanti: “Dopo una vita di stanze: Di molte stanze [...] Otto figli: E ora una stanza come una bara” (*Tell Me A Riddle*, pp. 96, 98). Qui, come nel racconto in esame, si gioca anche sul significato doppio di “room” in inglese: “spazio” e “stanza”.

**11.** In *Yonnondio* l’inscatolamento sarà uno dei lavori di Jim, il capofamiglia. Nel romanzo la fabbrica e il lavoro operaio sono descritti in dettaglio e con grande precisione, avendone avuto la scrittrice esperienza diretta.

**12.** In *Tell Me A Riddle* l’immagine torna drammaticamente: “le minestre di ossa mendicate ‘per il cane’ un inverno”; *Tell Me A Riddle*, p. 67.

[...] e poi ... la tua stanza.

La tua stanza. Perdonami, Fuzzie, se allora risi e ti ferii; perdonami, se ora ricordo la scatola da scarpe, che tu chiamavi orgogliosamente la tua stanza, e piango. La tua stanza ... una rachitica brandina militare che cercava disperatamente di coprire la sua nudità con una coperta troppo piccola, un tavolo da cucina rigato da tagli, una sedia dalle gambe segate, uno scatolone da traslochi per tenerci i vestiti. La tua stanza ... gli sforzi per renderla bella ... fotografie strappate dai libri attaccate al muro con un chiodo, vasi d’ottone, lustrati e rilustrati per togliergli il nero dello sporco, una boccia tonda per i pesci, riempita di terra appena innaffiata, matite che fiorivano da un bicchiere, scatole da frutta accatastate una sull’altra per librerie ... la tua stanza (p. 390).

La forza dell’immaginazione e l’amore per la vita di Fuzzie, testimoniati dal suo amore per la letteratura, riescono, anche se per poco tempo, a trasformare quell’angolo angusto, sporco e derelitto, così lontano dalla “stanza tutta per sé” di Virginia Woolf, in uno spazio immaginario più che reale e tuttavia espressione di sé. La stanza di Fuzzie è piena di povere cose, ma c’è la foto di Katherine Mansfield; è una “camera con vista” di squallida periferia che si apre su un paesaggio in cui solo lei vede la bellezza, le luci, il fiume, chissà, di Firenze; e nel contenitore dei pesci c’è invece della terra umida che diffonde per tutto l’anno il profumo della primavera. È un paesaggio dell’anima che la narratrice vede fin quando è Fuzzie a descriverlo, poi, quando la voce stridula della madre arriva alle loro orecchie, tutta la carica emotiva svanisce e la stanza torna a essere quello che è: l’immagine creata dalla magia delle parole e del desiderio, che si infrange come una bolla di sapone.<sup>10</sup> La denuncia implicita della giovane Lerner è che la povertà non permette evoluzione e il sistema capitalistico, che mira all’arricchimento di pochi, non può permettere il miglioramento delle condizioni di vita di coloro che devono continuare a lavorare per mantenere e accrescere quella ricchezza.

L’orrore della casa è per Fuzzie anche vergogna dei propri famigliari: della madre che impreca contro uno dei numerosi figli e che richiama lei ai suoi obblighi casalinghi; della sorella Kate, rozza e diretta, ma felice di vedere Fuzzie finalmente con un’amica; del fratello Ed che incontrano per strada e lei evita di salutare, forse perché ha i vestiti intrisi dell’odore nauseante della carne inscatolata.<sup>11</sup> E poi la fame sedata con la minestra fatta con gli ossi che la madre chiede al macellaio per il cane;<sup>12</sup> le notti insonni per le urla dei genitori che litigano; i vestiti provenienti dalle raccolte della parrocchia e le risatine dei compa-



gni di scuola che li riconoscono come propri. Il vero orrore, "l'orrore dell'esistenza" (p. 392), è la paura profonda che il passare del tempo non cambi niente, che la sua vita sarà come quella dei genitori e piano piano le circostanze, la miseria, l'indigenza, faranno a pezzi anche la sua vita interiore e annienteranno il suo spirito: "'E la vita diventa come l'acqua sporca della rigovernatura' continuasti a dire, 'una tetra successione di giorni, che ti tiene schiava del cibo che devi mettere nella pancia. Una giostra ... senza fine ...gira e gira ... mangiare, lavorare, dormire ... la testa, un vortice senza senso, non provi niente, non pensi niente, non vivi niente'" (p. 392).

Così lo spazio geografico esterno diventa analogico di quello spirituale interiore e la passeggiata verso la cima della collina che le due amiche fanno procede parallela all'angosciante crescendo emotivo dello sfogo di Fuzzie, ma con esito inversamente proporzionale alle aspettative che le circostanze narrative tradizionalmente alimentano. Difatti, man mano che le ragazze si avvicinano alla meta, il senso di soffocamento e di oppressione aumenta e le prospettive si chiudono, e l'arrivo alla cima, che di solito rappresenta il raggiungimento di una visione più distaccata e per questo più obiettiva della realtà, è proprio il momento in cui Fuzzie riesce a vedere-capire-dire nitidamente il suo futuro senza speranza: anche il suo amore per la letteratura e il desiderio di conoscenza verranno ostacolati e impediti da una barriera "sottile come il vetro, impenetrabile come l'acciaio" (p. 393).

Così Fuzzie sfoga il dolore e la rabbia che nascono dalla consapevolezza della sua incontrovertibile morte spirituale, prima ancora di quella fisica che ancora non intuisce, decisa dalla sua nascita in una famiglia indigente e dalla conseguente appartenenza a una classe sociale che non le consente di sviluppare le sue aspirazioni e il suo talento. I diritti non significano niente senza mezzi per farli rispettare, è l'amara verità che la giovane Lerner ha sperimentato di persona e ha trovato espressa in Rebecca Harding Davis. E il rifiuto della mera sopravvivenza imposta dal sistema economico diventa allora resistenza politica, e l'impegno di donna e di madre, di militante politica e di scrittrice nasce da questo principio, nodo centrale della visione socialista e umanitaria di Tillie Olsen.<sup>13</sup>

## La resistenza

La quarta è una sezione piuttosto breve, apparentemente interlocutoria, poiché si tratta di un sommario di raccordo che deve colmare l'ellissi temporale – segnalata dall'incipit: "Do-

**13.** Il tema tornerà in forme e sfumature diverse in tutto il macrotesto della scrittrice. In *Yonnondio* il vecchio Elias Caldwell poco prima di morire esorta così la piccola Mazie: "Mazie. Vivi, non esistere. Impara da tua madre, che avrebbe avuto tutto per frantumare la vita e nonostante ciò ha conservato la vita. Viva, prova cos'è reale, conosci ciò che è reale. La gente può vivere la vita intera senza saperlo [...] 'Meglio,' dice tua madre, 'essere zoppi e vivi che morti, incapaci di provare niente.' No, c'è di più – ribellarsi contro ciò che non ha permesso alla vita di essere" (p. 37).

po che i tuoi messaggi erano cambiati” (p. 394) e dalla chiusa “Non c’erano più stranezze nei tuoi messaggi; mi vedevi sempre meno; eri spesso assente da scuola” (p. 396) – tra i due incontri centrali descritti in dettaglio. La narrazione scorre veloce e lo scarto tra durata del racconto e durata della storia si fa evidente nella compressione, in un paio di pagine, di un periodo temporale imprecisato ma quantificabile in qualche mese. La funzione di questa parte è quella di spiegare e motivare il cambiamento nel comportamento di Fuzzie avvenuto dopo l’incontro descritto nella sezione precedente. Fuzzie deve lavorare dopo la scuola e il legame con l’amica si mantiene solo attraverso i bigliettini che le fa avere, in cui confessa il desiderio di scrivere e la frustrazione adolescenziale di non avere il talento dei grandi scrittori.

La scrittrice tratteggia le linee essenziali che definiscono il marcato senso di fallimento che l’ambiente scolastico induce nella ragazzina, corrispondente all’inizio del processo di annientamento della personalità individuale. L’incapacità di socializzazione con le compagne attribuita a Fuzzie – mentre invece è solo discriminazione sociale – e l’incapacità di conciliare il piacere e il desiderio di apprendere con un metodo di studio e un comportamento scolastico tradizionali, sanciscono il primo fallimento. Sono i primi segnali della diversità di Fuzzie: rifiuto dell’istituzione della scuola e rifiuto della discriminazione messa in atto dai compagni. La sua diversità consiste in aspetti che convergono e confluiscono in un solo intento: resistere a tutte le imposizioni sociali volte a rendere le persone tutte uguali all’interno delle loro rispettive classi e dunque a tenere separate le fasce sociali per impedire lo scambio/ricambio da/tra una fascia e l’altra. È una lotta per la libertà che vedrà Fuzzie perdente, ma la sua azione di resistenza, al di là del risultato fallimentare, avrà avuto, se non altro, la funzione di aprire gli occhi alla sua unica amica, la quale raccoglierà il testimone e continuerà a percorrere la strada da lei aperta.

### **L’incubo americano**

La quinta sezione, che descrive l’ultima visita a Fuzzie e il momento in cui il contatto tra le ragazze è più intenso, è composta da una cornice che, con un’ellissi esplicita, introduce e poi chiude una parte centrale interamente occupata dalla citazione di alcuni componimenti in versi di Fuzzie che l’amica ricorda e che vengono riprodotti come parte della narrazione.

La descrizione in apertura dell'ambiente che circonda Fuzzie, già affrontato in precedenza, ha un tono ancora più cupo: lo squallore e il degrado sono penetrati nell'animo dell'adolescente che, costretta a letto dalla malattia, deve anche subire il disordine che regna nella sua stanza e soprattutto la finestra chiusa, un altro degli elementi polisemici del testo. Se la finestra tradizionalmente è metafora di apertura e possibilità di soluzione, per contro l'imposizione della sua "chiusura" sta a significare mancanza di prospettive. E nonostante Fuzzie riesca sempre e comunque a vedere al di là del campo visivo a cui la condizione sociale la costringe, la mancanza di forza fisica che le impedisce di aprire la finestra è il correlativo oggettivo dell'impossibilità di modificare con le sue sole forze la realtà che la soffoca. Inoltre, allargando la portata semantica dell'immagine metaforica, secondo la dottrina socialista l'azione individuale da sola non è risolutiva contro forze potenti come il capitalismo: per ottenere il cambiamento e il miglioramento collettivo sono fondamentali la solidarietà e l'azione di gruppo.<sup>14</sup>

Per di più, dal suo letto di malata ormai cronica, Fuzzie confessa di essere affetta da un'altra malattia, che la divora al pari della polmonite che la porterà alla morte. È un'informazione già esplicitata da due commenti prolettici della narratrice all'inizio e in posizione centrale del testo – "[...] e il cancro, disarticolazione nel cuore, divorava la tua disperata speranza di scrivere" (p. 385); "E il desiderio di scrivere diventò più febbrile che mai. Come il cancro si diffuse" (p. 394) – e che viene testimoniata da alcuni brani che Fuzzie le legge dai diari a commento della prima manifestazione, quattro anni prima, di questa malattia "altra". Tuttavia, come la narratrice e l'amica sano, annotare emozioni non significa trasformarle in poesia, e così i diari, lo dichiara Fuzzie stessa, "[...] sono sparsi lì sul tavolo come pietre tombali [...] registrazioni incoerenti di una vita disarticolata, anno dopo anno" (p. 398), testimonianze di un'aspirazione irrealizzata, logorante come una malattia.

Nella parte centrale di questa sezione sono riprodotti quattro frammenti, probabilmente parti di uno stesso componimento poetico scritto da Fuzzie, intercalati da una forma di *stream of consciousness* che rende noti lo stato d'animo e le reazioni della narratrice alla lettura dei testi. Appare qui evidente l'intenzionalità della sperimentazione tecnico-formale, una costante della scrittrice e dunque non riconducibile alla sua giovane età. La concezione flessibile e aperta del genere letterario del racconto le consente di pensare un testo composito in cui anche i componimenti poetici partecipano della narrazione, aggiungendo spessore semantico alla storia e al personaggio. Nel 1931 lo sperimentalismo letterario teoricamente era ancora pre-

**14.** In *Yonnondio*, a proposito di un compagno di lavoro che si era licenziato piuttosto che accettare condizioni lavorative disumane, Olsen, per bocca di Jim, commenta: "Quel tipo di rivolta individuale non è servito a niente, ragazzo, proprio a niente, dovevi aspettare il momento giusto e afferarlo finché c'erano abbastanza persone per combattere tutti insieme sul posto di lavoro" (p. 62).

15. Se nei suoi versi giovanili erano riconoscibili richiami all'Eliot di *Prufrock*, l'incipit di questi, scritti in età più matura, ricorda i primi versi della *Waste Land*, con riferimenti alla concezione eliotiana della primavera, elemento di disturbo del "decorso ordinato e quieto della morte latente" (Mario Melchionda, commento introduttivo alla prima sezione dell'opera di T.S. Eliot, curata dallo stesso per Mursia, 1976, p. 43).

rogativa degli autori modernisti, senza dubbio piuttosto lontani dai colleghi militanti comunisti. Eppure Tillie Lerner, a diciannove anni, concepisce un testo rivoluzionario e comunista nel contenuto, e più che modernista nella forma quasi post-moderna.

I versi di Fuzzie giocano sul significato, doppio e metaforico, delle stagioni naturali come fasi/periodi della vita, un abusato tema romantico che mostra la flebile ispirazione lirica di Fuzzie, e, al contempo, confermano la conoscenza del macro-testo di T.S. Eliot da parte della giovane Lerner.<sup>15</sup> Tuttavia in questo racconto non abbiamo a che fare con il *malaise* degli ambienti alto-borghesi, qui si tratta di famiglie indigenti che devono affrontare un mondo spietato e violento e di adolescenti che la realtà rende presto consapevoli di non poter aspirare a migliorarsi. Gli adolescenti della generazione di Fuzzie e della sua amica sono già vecchi, possibilmente già morti, prima di crescere, nessuna forma di vita è instillata in questi corpi già segnati, come si deduce dai versi della ragazzina: "I nostri uccelli muoiono giovani, o strozzati alla gola, / Non c'è aria in cui mandarli, tranne la tua, / E quella è avvelenata" (p. 401). Il degrado fisico e spirituale, che la miseria determina negli esseri umani che si trovano a vivere nell'America della Depressione contrasta, aspramente con la propagandata teoria del Sogno Americano, ed è il vero orrore dell'esistenza, l'incubo americano che Tillie Lerner ha visto e vissuto in prima persona e che a vent'anni comincia a denunciare.

### Tutto quello che non ho avuto

La sesta e conclusiva sezione è composta di tre parti che, essendo incentrate su tre momenti temporali diversi, velocizzano la narrazione, riassumendo l'ellissi temporale che va dall'incontro narrato nella quinta sezione all'adesso narrativo della prima, vale a dire al momento in cui la narratrice apprende dal giornale la notizia della morte dell'amica.

La prima parte si riferisce a "mesi fa", rispetto all'episodio descritto in precedenza, e mette a fuoco l'ultimo incontro tra le ragazze. Un incontro casuale e forse per questo drammatico: la narratrice ha sotto il braccio le bozze del giornale scolastico, a cui si presume collabori, e la frase che Fuzzie pronuncia, "Tutto quello che non ho avuto", è anche l'ammissione della sconfitta definitiva nella sua lotta impari col mondo. La seconda parte dà conto del tentativo fallito di ritrovare l'amica, compiuto dalla narratrice prima di partire per New York. È una ricerca dettata forse dal rammarico e dal senso di colpa genera-

ti dalla consapevolezza di aver volutamente “dimenticato” un’amica scomoda e una realtà troppo dolorosa. La terza parte torna al presente: la narratrice cita a memoria l’annuncio della morte di Nena Asarch, un trafiletto di appena una riga, come se non ci fosse nient’altro da dire al di là della notizia da dare alla comunità: la morte di una ventenne che non ha avuto niente dalla vita nella grande America. È la spiegazione del titolo: il rimpianto per ciò che non è stato, per la spensieratezza, l’ingenuità, la serenità, le possibilità rubate a una generazione intera da un sistema economico spietato. Così la cornice temporale si chiude e con essa si chiude anche il ciclo dell’adolescenza della narratrice, fin allora rimasto appeso a un addio non detto che avrebbe potuto significare la solidarietà che in passato non era stata in grado di offrire, il riconoscimento della correttezza dell’analisi di Fuzzie, e forse anche la profferta di una speranza, rappresentata dalla partenza per New York.

La chiusura invece è definitiva, senza appello e senza lieto fine: Fuzzie è morta e la loro adolescenza è svanita senza che la potessero vivere davvero, spazzata via da un mondo e da un momento storico in cui non c’è spazio per il sogno di due ragazze indigenti che aspirano a diventare nientemeno che scrittrici. In quel mondo le esistenze di persone come la narratrice, come Fuzzie, sono ininfluenti, insignificanti, al pari dei fili d’erba e, come anche Fuzzie credeva, una soluzione può davvero essere rappresentata dalla letteratura, intesa però non più e non tanto come veicolo per estraniarsi da una realtà invivibile, né come torre d’avorio per isolarsi e prendere le distanze da una folla rozza e incolta, ma come strumento di lotta e arma da usare per diffondere l’informazione, la conoscenza, per denunciare ingiustizie e iniquità, per svelare la verità e provare ad avviare il cambiamento.<sup>16</sup>

Per far ciò Tillie Lerner ha certamente bisogno di un sostegno più solido e strutturato, che le consenta di agire concretamente sulla realtà: crederà di averlo trovato nel Partito comunista e i suoi scritti successivi lo dimostrano. Tuttavia, come si intuisce in questo primo racconto, le scelte tematiche e stilistiche della sua produzione sono dettate da intendimenti personali, più che da influssi riconducibili al realismo proletario di Mike Gold. La giovane scrittrice mostra già quell’autonomia di pensiero e quell’insofferenza verso ogni tipo di imposizione e omologazione, che caratterizzeranno tutta la sua vita e la sua militanza politica. Saranno la chiara onestà intellettuale e l’apertura alla sperimentazione a permetterle di offrire un contributo letterario importante, perché diverso e trasversale, alla riscrittura della realtà sociale e culturale degli Stati Uniti degli anni Trenta.

**16.** “Miriadi di esseri umani – quelli che fecero il necessario lavoro industriale nel secolo scorso – vissero e morirono e poco resta per ricostruire le loro esistenze svanite. Su di loro, come su molto altro, la letteratura è stata largamente silente e il prezzo è stato pagato: *In nessun luogo io vi sono*”; T. Olsen, *Silences*, p. 114. Il commento è seguito da una citazione da *Foglie d’erba* di Walt Whitman e precisamente dalla sezione “Yonondio”, che sarà usata come titolo ed epigrafe del romanzo.