Indeks 36312X
ISSN 0023-5911
Nakład 250 egz

P O L S K A A K A D E M I A N A U K

WYDZIAŁ NAUK SPOŁECZNYCH

SPOŁECZNA WYŻSZA SZKOŁA
PRZEDSIĘBIORCZOŚCI I ZARZĄDZANIA W ŁODZI

ROCZNIK LVII ZESZYT 4/2010

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY

WARSZAWA 2010

Cena 25 zł (w tym 0% VAT)

SPIS TREŚCI – CONTENTS

ARTYKUŁY — ARTICLES

Peter Strohschneider, Germanistik in der Wissenschaftsgesellschaft 369

Maria Wojtczak, Glaube und Erinnerung. "Eine Geschichte von Menschenwegen und Gotteswegen" von Helene Most 379

Małgorzata Świderska, Unheimliche Fremdheit in ausgewählten Erzählungen Heimito von Doderers 387

Magdalena Szymura, Il gioco degli oggetti nelle 'Cosmicomiche' di Italo Calvino 393

Marek Szałagiewicz, Der schönste am Krieg ist die Rückkehr. Zur Gewaltästhetik in Tim Staffels Romanen 411

Agata Kochanowska, Günter Grass autobiographisches Schreiben - Selbsttherapie oder Selbstinszenierung? 431

Izabela Sellmer, Von den neuen Frauenklassikern oder: Wer schreibt die neueste deutsche Literatur? 441

Dario Prola, Alla ricerca dello spazio perduto. Lo spazio e gli altri elementi testuali nel racconto *Il trasloco* di Paweł Huelle 449

Giulia Cilloni, Donne-guerriere nella lotta risorgimentale 463

KRONIKA — CHRONICLES

IX Konferencja ASLI (Elżbieta Jamrozik) 475

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LVII, 4/2010

DARIO PROLA (WARSZAWA)

ALLA RICERCA DELLO SPAZIO PERDUTO. LO SPAZIO E GLI ALTRI ELEMENTI TESTUALI NEL RACCONTO *IL TRASLOCO* DI PAWEŁ HUELLE

In the second half of last century the literary criticism has produced a large number of studies about the literary space. Even today many scholars of literature, applying various lines of research, demonstrate that the space, as Janusz Slawinski wrote at the end of the 70s of last century, "is not simply one of the components of the reality of representation, but is the semantic crux of the text and of all its internal order." This article – through analysis of the spatial structure of the tale "Przeprowadzka" by the Polish writer Paweł Huelle, and particularly through the study of the relationship between space, time and other narrative elements such as setting, plot and characters – shows the attempt implemented by narrator to recover the lost space of memory. The narrative of Paweł Huelle represents one of the most prolific and topical trends of Polish fiction in the last twenty years, which tries to redefine the Polish values in a more open and modern view, whereby culture means above all exchange, mediation and transformation. The house described in the tale, as well as its large garden dotted with the remnants of Great Germany, embodies the modern concept of the homeland which is spreading recently in European society; homeland as a place that is no longer just the land of fathers, but a space of a complex and layered identity, maybe conflictual and neurotic, but also conscious of its richness and diversity.

Ogni spazio, in quanto concepito, è prima di tutto un *luogo*, un "contenitore" che *informa* (in senso etimologico) l'idea che l'uomo ha di sé, della propria cultura, della sua identità, del proprio essere con gli altri. Se il seme di questa evidente considerazione è stato gettato fin da Platone, nel *Timeo*, la grande attenzione rivolta allo spazio dai rappresentanti delle più disparate discipline (sociologi, antropologi, semiotici, geografi umanistici) è un fatto piuttosto recente: risale alla seconda metà del secolo scorso[1]. La critica letteraria, tradizionalmente propensa a considerare l'opera da un punto di vista temporale (o per lo meno a subordinare ad esso il problema della spazialità), sviluppa a partire dagli studi pionieristici di Bachtin negli anni Venti del Novecento una quantità sterminata

[1] Nella sua conferenza *Des espaces autres* tenutasi a Tunisi nel 1967 e passata a quei tempi pressoché inosservata, il grande filosofo della contemporaneità Michel Foucault definiva l'epoca moderna come "l'epoca dello spazio".

di studi, prospettive metodologiche, che hanno portato a giustapporre alla parola spazio un'altrettanto vasta sequela di aggettivi (narrativo, testuale, letterario, orientato, rappresentato, reale, immaginativo). La focalizzazione dell'interesse sullo spazio nell'ermeneutica letteraria, si manifesta con forza anche in Polonia dove – pur non trovando formulazioni teoriche originali dello spazio letterario (con l'eccezione forse degli studi di Roman Ingarden[2]) – Janusz Sławiński affermava alla fine dagli anni Settanta che lo spazio "non è semplicemente una delle componenti della realtà rappresentata, ma costituisce il centro semantico dell'opera e la base di ogni suo ordine interno[3]". Si tratta di una presa di posizione decisa, forse discutibile per la sua pretesa generalità, ma per nulla disprezzabile se si pensa a tutte le valide opere che, ancora in anni recenti, tentano di approcciarsi al testo narrativo attraverso la commistione di differenti linee investigative e analisi interdisciplinari dello spazio[4].

Se si considera lo spazio come elemento centrale dell'opera letteraria, ne risulta che elementi come la fabula, la costruzione temporale, i personaggi sono ad esso subordinati e funzionali. L'azione si sviluppa nel tempo, certamente, ma i personaggi – che vivono naturalmente in relazione fra di loro – attraversando i luoghi, creano anche fra gli spazi relazioni significative. Questo perché esiste fra luoghi e personaggi una legame profondo, di tipo metonimico. Se lo spazio *esprime* il carattere, la personalità di un personaggio che lo *abita* – le relazioni semantiche che si instaurano fra spazio e personaggi si mantengono generalmente costanti nel corso della narrazione – d'altra parte la caratterizzazione di un luogo dipende dalla visione che un dato personaggio ha in rapporto ad esso e dalla funzione che vi attribuisce. Non solo, un luogo letterario, proprio come un luogo reale, è prima di tutto espressione della cultura che l'autore trasfonde nell'opera attraverso la scrittura, è quindi uno "spazio culturale".

Questo studio propone un tentativo di analisi spaziale di un testo narrativo: il racconto *Przeprowadzka* (*Il trasloco*) dello scrittore polacco Paweł Huelle[5]. La

[2] Ingarden nel suo studio *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, Warszawa, PWN, 1960, pag. 287 e successive, propone una classificazione interessante dello spazio narrativo. Ispirandosi sostanzialmente alla fenomenologia ed agli studi di Husserl, Ingarden distingue lo "spazio reale", "lo spazio orientato" (dove il punto di partenza è il soggetto guardante e lo spazio, vicino e lontano, che lo circonda), "lo spazio ideale" e "lo spazio immaginativo". Lo spazio dell'opera letteraria è stato da lui definito "spazio rappresentato".

[3] „nie jest już po prostu jednym z komponentów rzeczywistości przedstawionej, lecz stanowi ośrodek semantycznym dzieła i podstawę innych wystepujacych w nim uporządkowań." Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* in: *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Głowiński M., Okopień-Sławińska A. [a cura di], Wrocław, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, PAN, 1978, p. 10.

[4] Si pensi a studi come *Espacio y novela* (1980) di Ricardo Gullón e *Il potere delle parole* di Northorp Frye (1990), o a libri come *Lo spazio mitopoetico* (1994) di Vladimir Toporov.

[5] Il racconto proviene dalla raccolta di racconti *Opowiadania na czas przeprowadzki* di Paweł Huelle pubblicata nel 1991 e tradotta da Vera Verdiani con il titolo *Lumache, pozzanghere, pioggia: racconti per il periodo del trasloco*, Milano, Feltrinelli, 1995. Il presente studio fa riferimento a questa edizione italiana citata in seguito con il cognome dell'autore.

scelta di questo testo non è casuale: l'azione si svolge in un contesto "domestico" e la casa – oltre ad essere un luogo di altissima socialità – è appunto uno spazio a grande densità semantica. Non solo, la casa – a dimostrazione dell'attuale validità della riflessione bachtiniana – è anche il cronotopo del racconto autobiografico sull'infanzia[6] ed uno spazio, in senso strettamente culturale, di importanza addirittura centrale nello studio dell'immaginario polacco[7].

Il racconto si apre con l'immagine di un bambino, *alter ego* dichiarato del narratore, che stanco di gironzolare nel giardino di casa sale sulla terrazza per curiosare nel salotto (la Camera Grande) della signora Greta, un'anziana tedesca non rimpatriata da Danzica alla fine della Seconda guerra mondiale. La donna vive sola e asserragliata nelle poche stanze che il governo le ha lasciato nel casamento espropriatole dopo l'avvento del comunismo. Il bambino e i suoi genitori occupano invece una misera stanza al primo piano. Il racconto si svolge alla vigilia del trasloco della famiglia in un nuovo appartamento edificato dalla Polonia proletaria. L'elemento propulsore della narrazione è l'infrazione del bambino di un divieto genitoriale e la sua smania irrefrenabile di conoscere uno spazio ignoto.

> Due sole cose, come al solito, mi erano proibite. Oltrepassare il cancello del giardino che dava sul parco e giocare sulla terrazza da dove, attraverso la grande porta a vetri, si poteva sbirciare nella Camera Grande. [...] Volevo solo scoprire quel che c'era là dentro, entrare almeno una volta nella Camera Grande e veder suonare la signora[8].

Lotman ha spiegato come, rispetto al sistema di spazi confinanti che sottende a un'opera narrativa, i personaggi possano essere fissi o mobili[9]. I personaggi fissi (ne è un esempio la signora Greta) si muovono all'interno dello spazio al quale appartengono oppure all'esterno di un dato spazio; in ogni caso non è loro data la facoltà di superare le sue frontiere. Statici per natura essi sono espressione metonimica dello spazio che abitano e dei suoi oggetti: non possono vivere al di là di esso, sono vincolati ad un dato scenario. L'attraversamento del confine di più spazi è invece una prerogativa dei personaggi mobili (come il bambino protagonista della narrazione). Naturalmente dinamici ed in continua evoluzione, permettono lo svolgersi degli eventi, le modificazioni e le rotture nell'ordi-

---

[6] Per il concetto di cronotopo si veda: Bachtin M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* in: *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

[7] Si veda lo studio di Jan Prokop *La casa* in: Prokop J., Jaworska K., *Letteratura e nazione. Studi sull'immaginario collettivo nell'ottocento polacco*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990.

[8] Huelle, pp. 52-54.

[9] Lotman J.M., *Il concetto di personaggio* in: *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, pp. 282- 287. Analogamente nell'articolo di Zoran G., *Towards a Theory of Space in Narrative*, "Poetics Today", 1984, vol. V, n. 2, p. 318, leggiamo: "the differentiation between the states of motion and rest may be determined among "inanimate" objects and among characters alike. There are characters which have a capacity for movement and there are those which are, so to speak, tied to their places". (La differenza fra stati di riposo e di movimento può verificarsi ugualmente fra oggetti "inanimati" o fra persone. Esistono personaggi con capacità di movimento e ne esistono altri, per così dire, legati al loro spazio).

ne narrativo e nell'organizzazione del mondo. In sostanza rendono possibile il racconto[10]. Tra gli altri personaggi secondari del racconto di Huelle incontriamo la madre del bambino, il padre e il signor Bieszke. La prima è, sempre secondo la suddetta classificazione, un personaggio fisso: la troviamo nella stanza alle prese con i preparativi della partenza oppure a inveire contro la "vecchia crucca" perché l'affligge con il suo pianoforte o, alla fine del racconto, perché ha attratto a sé il figlio. La sua è una rigidità anche e soprattutto in senso mentale: il suo asserire la "naturale" malvagità del popolo tedesco e la necessità di separazione fra tedeschi e polacchi, è la tipica espressione della nevrosi di chi è sopravvissuto al trauma bellico e a tutti i noti orrori ad esso contingenti[11]. Il padre, di contro, è un personaggio mobile: sarà lui a trovare e recuperare il figlio nella Camera Grande, anche se non andrà oltre la soglia dove si fermerà ad ascoltare "stregato" la musica della signora Greta[12]. La sua simpatia (o compassione) per l'anziana donna è comunque frenata dalle convenienze dei tempi e dall'atteggiamento della moglie. Il signor Bieszke, personaggio mobile anch'egli, è un casciubo di bassa estrazione sociale: trasportando la famiglia e le suppellettili domestiche dalla casa vecchia a quella nuova, svolge nel racconto la funzione di raccordo fra due spazi e due fasi della vita del protagonista.

Nel racconto di Huelle una grande densità semantica si concentra lungo gli assi, orizzontale e verticale, del mondo rappresentato[13]. Sul piano orizzontale l'impianto spaziale ne *Il trasloco* è estremamente lineare, si basa in sostanza sulla contrapposizione tra due spazi in tensione: uno interno (la Camera Grande), l'altro esterno (la nuova casa) e su due forze, centripeta e centrifuga, a cui corrispondono i due movimenti del bambino (verso il dentro e verso il fuori). Nella prima parte del racconto il bambino si avvicina alla Camera Grande e guarda quello che accade all'interno della stanza dalla porta vetrata; nella seconda parte entra nell'abitazione, "interagisce" con la signora Greta e poi viene allontanato dal padre; il terzo movimento è di nuovo un allontanamento: il bambino abban-

---

[10] Scrive Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Einaudi, Torino, 1997, p. 49: "Come lo stile è correlato allo spazio, così *lo spazio è a sua volta correlato all'intreccio*: nel senso che l'attraversamento della frontiera costituisce di norma [...] un momento essenziale del racconto: l'inizio della storia, o la sua svolta decisiva. Il rapporto, dunque, è di natura triangolare: figure, spazio, intreccio".

[11] "Eh già: i tedeschi, i tedeschi, i tedeschi!" gridò sempre più forte. "Sempre i tedeschi! Tanto bravi a costruire macchine e autostrade! I loro aerei e i forni per gasare la gente non temono concorrenza! I tedeschi suonano Wagner e si sentono sempre a posto, mangiano e bevono che è un piacere!" Huelle, p. 61.

[12] "Stava lì in silenzio, stregato anche lui dalla musica o forse dalla scena sorpresa nella Camera Grande della signora Hoffmann: lei china sul piano e io che fissavo ipnotizzato le sue dita. O magari era stragato da qualcos'altro, chissà: fatto sta che rimase diversi minuti dietro di noi, finché non mi posò una mano sulla spalla e disse con voce calma: "Bisogna andare". Huelle, p. 60.

[13] Già Lotman (e poi Kristeva e Toporov) indicava negli assi orizzontale e verticale del mondo le coodinate fondamentali dello spazio narrativo. Il livello topografico è stato analizzato dettagliatamente ed in rapporto ad altri livelli „strutturali" dello spazio narrativo (quello cronotopico e quello testuale) da Gabriel Zoran nell'articolo *Towards a Theory of Space in Narrative*, „Poetics Today", 1984, vol. V, n. 2, pp. 309-335.

dona la casa su un carretto. Il piano topografico del racconto rappresenta la realtà oggettiva, lo spazio rappresentato è quindi uno spazio orientato e la modalità descrittiva riproduce l'attività percettiva del personaggio. Nondimeno il racconto descrive il mondo così come lo percepisce il bambino. Il sistema topografico nel racconto riproduce la percezione concentrica dello spazio caratteristica dei racconti sull'infanzia, dove la casa è il centro del mondo, il luogo di massima conoscenza e familiarità, mentre la zona antistante ad essa è una zona di passaggio verso spazi inesplorati ed ignoti. Lo spazio orizzontale della narrazione, se da una parte è lo spazio dell'esplorazione e dello sviluppo fabulare, possiede quindi un substrato "gnoseologico". Il suo nucleo è la casa, "spazio interiore" e luogo del sé, zona di massima identificazione, mentre il resto del mondo – a partire dallo spazio "osmotico" del giardino (da esso si sprigionano gli odori che penetrano la casa) fino al parco disseminato di rovine del passato – è un *continuum* di luoghi più o meno accessibili o proibiti, sicuri e insicuri[14].

La signora Greta e il bambino, prigionieri per diverse ragioni della loro casa, vivono con lo spazio sentimenti di familiarità ed estraneità in apparenza analoghi: per entrambi il muro divisorio del giardino rappresenta la fine del loro mondo, oltre si estende il parco, interspazio superato il quale si apre uno spazio ignoto e minaccioso. Se la debolezza del protagonista è connaturata alla sua condizione puerile, la donna è indifesa perché anziana, priva di affetti e reduce di un mondo, la grande Germania, sommerso dalla Polonia proletaria e comunista. La signora Greta è una superstite, una naufraga della storia; scegliendo di non abbandonare Danzica prima dell'occupazione dell'Armata rossa, si è rifugiata nella sua casa dove, al bambino, ricorda "un uccello spaurito". Per il giovane protagonista, invece, il muro rappresenta solo i limiti dell'infanzia, è un ostacolo oltre il quale il futuro riserva altri incontri, altre esperienze. Il suo è lo spazio espansivo di una persona (e di un personaggio) in partenza. Lo spazio della donna è invece uno spazio ridotto, separato, privo di continuità sociale e culturale con la realtà circostante. Dal racconto si sa che Greta Hoffmann lascia la casa solo in due circostanze: per andare al mercato di Oliwa e per recarsi alla chiesa dei Cistercensi. In un certo senso il suo spazio culturale di appartenenza, Danzica o la Prussia, è come retrocesso, indietreggiato fino alla Grande Stanza, dove si è irrigidito in una incantata e atemporale immobilità.

Lasciamo ora il piano orizzontale – quello della mappa e dell'affabulazione, quello prediletto dal viaggio – per osservare quanto accade lungo il piano verticale del racconto. Si sa che quest'ultimo è piuttosto incline ad assumere valori morali e simbolici essendo un livello di grande figuralità (infatti è quello prediletto dalla poesia). E' il piano delle idee e della riflessività, ha a che fare con chi immobile guarda e considera: si pensi al quadro che rappresenta l'osservatore

[14] A proposito della percezione spaziale del bambino nell'opera narrativa si veda il bel saggio di Czermińska M., *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie* in: *Przestrzeń i literatura*, Głowiński M., Okopiń-Sławińska A. [a cura di], Wrocław, Zakł. Nar. im. Ossolińskich,1978, pp. 229-252.

romantico di Friedrich. Così vediamo la signora Greta – una figura tragicamente romantica – nella sua unica apparizione sul terrazzo: meditabonda, immersa in pensieri che sono probabilmente ricordi.

> Lentamente feci il giro della casa. Prima oltrepassai il vecchio acero ricoperto di vischio, poi costeggiai le finestre sbarrate con assi dell'officina e finalmente mi trovai sul terrazzo, di fronte alla grande porta vetrata. A volte la signora Greta la spalancava e, in piedi o seduta su uno sgabello di legno, contemplava il giardino. Osservava i contrafforti del muro di pietra, i getti della vite americana o i fiori del glicine e nella mite luce solare la sua testa bianca sembrava un uccello spaurito. Ma questo avveniva solo d'estate. Ora la porta era chiusa e sulle lastre di pietra della terrazza, che sembravano una scacchiera, le foglie secche mi frusciavano sotto le scarpe[15].

Il terrazzo è l'estremo limite del mondo di Greta, è uno spazio intermedio tra il dentro e il fuori proprio come lo è il giardino per il bambino. Quest'ultimo viene portato davanti alla porta vetrata dal narratore (l'adulto che ricorda la propria infanzia) e poi momentaneamente "dimenticato" per lasciare spazio a un'immagine che la memoria ha restituito. Il ricordo è delimitato da due indicatori temporali: "a volte" – che oltre ad indicare la regolare ed imprevedibile abitudinarietà del gesto dà un valore mitico e atemporale al ricordo – e "ora" che svolge la funzione di "raccordo" per ritornare dal piano della memoria a quello della finzione (il passaggio è rafforzato dalla sensazione uditiva delle foglie autunnali). Si tratta di una vera e propria epifania: Greta spalanca la porta della Grande Stanza e si ferma a guardare, affacciata ai limiti del suo spazio. Il fatto che l'attività mnemonica del narratore si intensifichi in corrispondenza della porta a vetri – il suo spalancarsi coincide con il dischiudersi di un ricordo – non sembra privo di significato. Hamon Philippe – parafrasando gli "zoemi" dell'antropologo Levi-Strauss – parla significativamente di "tecnemi", ossia "oggetti tecnici o macchine [...] sollecitatori dell'immaginario creativo e della finzione, oggetti ambigui e ambivalenti, come un muro (che avvicina e nel contempo separa), un ponte o una porta [...], uno specchio (fedele in quanto riproduce, infedele in quanto inverte), una scala [...] per non dimenticare la finestra[16]". Siamo qui in presenza ad un oggetto che, racchiudendo in sé le caratteristiche della finestra e della porta, assume in questa narrazione un valore centrale: simboleggia e sintetizza le ambivalenze (vicinanza-lontananza, unione-separazione, identità-estraneità, noto-ignoto) che attraversano tutto il racconto. Luogo del conoscere e del riconoscere, dell'incontro e del commiato, come indica Gaston Bachelard, la porta della casa dell'infanzia tende ad assumere significati ontologici: racchiudendo "tutto un cosmo del socchiuso", rappresenta "l'origine stessa di una *rêverie* in cui si accumulano desideri e tentazioni, la tentazione di aprire l'essere nel suo intimo, il desiderio

---

[15] Huelle p. 54.

[16] Hamon Philippe nel saggio *La finestra* in: *Testo letterario e immaginario architettonico*, Casari R., Lorandi M., Persi U., Rodriguez Amaya F. [a cura di], Milano, Editoriale Jaca Book, 1996, p. 26.

di conquistare tutti gli esseri reticenti[17]". Immaginare o sognare di attraversare il suo limite presuppone quindi modifiche e trasformazioni del proprio essere, ma anche lo sprigionarsi delle paure e dei fantasmi che albergano nell'inconscio. E allora – ricordando quanto ha scritto Franco Moretti sulla funzionalità simbolica di frontiere e confini nel testo narrativo[18] – osserviamo come con l'aprirsi della porta il livello di figuralità del racconto abbia un'improvvisa impennata (la donna è paragonata a un volatile, il terrazzo a una scacchiera: simbolo di di strategia e di rischio). La signora Greta è un'entità legata alla penombra della Camera Grande (simbolo della memoria), e la sua condizione di prigioniera (dei ricordi e di una realtà a lei estranea) è racchiuso nell'immagine del vecchio uccello spaventato che sovviene al bambino non appena la donna si affaccia ai confini del suo spazio. Non si tratta forse di una metafora casuale se è vero che – sempre secondo Bachelard – la *rêverie* infantile denota una certa familiarità con gli uccelli e con i nidi[19]. Significativo è il fatto che in un primo momento il valore rassicurante e protettivo del nido è negato alla stanza della signora Greta, poiché la prima impressione che il bambino conserva dell'anziana è quella di una paurosa creatura zoomorfa. In ogni caso l'idea del volo, così caratteristica della narrativa di Huelle (la levitazione era uno dei poteri del suo Weiser Dawidek[20]) ritorna frequentemente nel proseguo del racconto, in particolare in occasione del ballo notturno del genitori:

> Allora le note del pianoforte si diffondevano nell'aria e io sentivo sulla pelle il loro tocco delicato. [...] Da sotto le loro palpebre socchiuse vedevo le loro sagome volteggianti, guardavo le ali bianche dei lenzuoli che ricadevano lentamente. [...] Ma a me interessavano soprattutto gli uccelli impagliati, uno bianco e l'altro favolosamente colorato, per non parlare del serpente a bagno in un boccale. [...] La parola "tedeschi" aleggiava ancora nella nostra camera come un uccello notturno destato nell'oscurità[21].

---

[17] Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1999, pp. 243. Si veda anche il saggio del 1909 di Georg Simmel, *Ponte e porta* in: *Saggi di estetica*, Padova, Liviana, pp. 3-8.

[18] Franco Moretti sostiene che la vicinanza della frontiera o il passaggio del personaggio da uno spazio noto ad uno ignoto è nel romanzo caratterizzato da un alto tasso di figuralità, da un aumento significativo dell'impiego di metafore o similitudini. Proprio come gli antichi popolavano di mostri gli spazi al di là del mondo conosciuto, la metafora aiuterebbe a "*esprimere* l'ignoto che ci sta di fronte, e insieme a contenerlo. [...] E poiché la maggior parte dei romanzi passano la maggior parte del tempo «all'interno» di questo o di quello spazio, anziché sul confine fra l'uno e l'altro, si capisce anche come mai le metafore svolgano nel romanzo un ruolo così sporadico, e in fondo marginale." Moretti F., *op. cit.*, pp. 50-51.

[19] "Per dirla in breve, in letteratura [...] l'immagine del nido è una puerilità. [...] Scoprire un nido ci rinvia alla nostra infanzia. [...] Se sollevo cautamente un ramo, ecco che scorgo un uccello che sta covando le uova; è un uccello che non vola via, freme soltanto un po' ed io tremo di farlo tremare, ho paura che l'uccello alla cova sappia che sono un uomo, l'essere che ha perduto la fiducia negli uccelli. [...] Il nido, come ogni immagine di riposo, di tranquillità, si associa immediatamente all'immagine della casa semplice. [...] Il nido [...] è precario e tuttavia mette in moto in noi una *rêverie della sicurezza*.,, Bachelard G., *op. cit.*, pp. 115-128.

[20] Huelle P., *Cognome e nome Weiser Dawidek*, Milano, Feltrinelli, 1990.

[21] Huelle, pp. 53-62.

Allora se la casa natale è il nido dell'infanzia, l'ascesa del bambino verso il nido in cui la signora Greta si è rifugiata ricorda proprio una di queste singolari e appassionati caccie infantili (l'immagine vegetale è rafforzata dalla parola „gęstwina" (folto) con la quale l'autore qualifica la prima impressione visiva del bambino affacciato alla Grande Stanza). Se poi si considera che l'apice dell'asse verticale è occupato, nella gerarchia mitica delle religioni, da esseri celesti affini ai volatili (si pensi agli angeli), allora il vecchio uccello spaurito ricorda proprio una divinità pagana, mentre gli oggetti della Camera Grande sono reliquie, feticci della memoria e Greta ne è la sola custode e adoratrice. Effettivamente il mistero che avvolge lo spazio della signora Greta ha il carattere della sacralità e questo perché la percezione del mondo del bambino è naturalmente sacra, magica, religiosa. Il protagonista in prossimità della porta vetrata, pochi istanti prima di oltrepassare un limite e violare un divieto, è in preda a una paura del tutto simile al timor sacro. Questo sentimento – indicato da Vladimir Toporov come *originariamente* legato allo spazio[22] – si manifesta proprio nel momento di passaggio da uno spazio noto ad uno ignoto.

Lo spazio della donna, che in parte è stato sigillato ed espropriato dalla mano dello Stato, conserva luoghi misteriosi dove nessuno è mai entrato e dove la signora esercita un'autorità che, se nella realtà è soltanto apparente, al bambino pare invece assoluta e inviolabile.

> Ma nella cucina non si poteva sbirciare, aveva le finestre alte e tappate con la carta da pacchi. Lì non c'eravamo mai entrati. Se di tanto in tanto agli adulti poteva capitare di varcare in via eccezionale la soglia della Camera Grande, quella della cucina non l'aveva mai oltrepassata nessuno. Gli altri vani era come se non ci fossero: la camera da letto e il bagno, come le altre stanze del primo piano, erano state chiuse e sigillate dai funzionari. Per quanto riandassi indietro con la memoria non le avevo mai viste aprire: i soffitti minacciavano di crollare da un momento all'altro[23].

Se lo spazio della donna è materialmente fragile e prossimo alla scomparsa, vi accadono cose "inafferrabili e misteriose" che lo rendono incantato agli occhi impressionabili del bambino (la donna parla con la madre morta festeggiando il compleanno di quest'ultima). Tra tutte le meraviglie che la donna mostrerà al bambino (un album di vecchie foto, un libro illustrato di leggende medievali tedesche), l'incanto maggiore proverrà dalla musica che suonerà per lui al pianoforte (il *Tannhäuser* di Wagner). Quando Greta Hoffmann suona, il suo potere sulla sfera dello spirito appare incontrastato: il genitori vengono rapiti dalla voglia di danzare, il bambino fissa ipnotizzato le sue dita, il padre resta come

---

[22] Vladimir Toporov in: Toporow W., *Przestrzeń i rzecz*, Kraków, Universitas, 2003, p. 45, mette in evidenza come l'entrata in un spazio ignoto privi l'uomo dell'appoggio cosciente o incosciente dello spazio noto e delle sue proprietà. Il risultato è un sentimento di incertezza, un terrore schopenhauerianonietzscheiano (affine al *terror antiquus*) imprescindibile in chi comincia a dubitare nelle forme di conoscenza fenomenica.

[23] Huelle, p. 55.

stregato. La musica non soltanto unisce spazi e persone normalmente distanti, ma fonde realtà e immaginazione trasformando magicamente il mondo.

> Nella mia testa ormai tutto si confondeva senza rimedio: Parsifal camminava nel parco sullo stagno proscigato, il marito della signora Hoffmann inseguiva Hagen sulla scena dell'opera silvestre di Sopot con grandi urla delle Walkirie e dei Nibelunghi, Erikson stava sul terrazzo della signora Greta e con una torcia in mano cantava *Beglück darf du nicht, o Heimat!* e i marinai dell'olandese volante tornavano da Oliwa sulla strada di Sopot e cantavano *Hail! Der Gnade Wunder Heil!*[24]

Il bambino viene iniziato a un mondo arcano e affascinante, quello della cultura tedesca, attraverso la musica di Wagner e il libro illustrato delle leggende del poeta medievale Tannhäuser. L'ingresso nello spazio intimo della donna è per il bambino un innalzamento in una più alta sfera spirituale e morale rispetto alla mentalità piatta e piena di pregiudizi nella quale vive.

In questo come in altri racconti autobiografici di Huelle, o proprio come nel romanzo *Krótka historia perwnego żartu* di Stefan Chwin, il recupero della tradizione culturale tedesca avviene proprio attraverso i bambini polacchi che, giocando, s'imbattono nelle sue tracce materiali disseminate nello spazio. Si tratta, come è già stato detto, di uno spazio per così dire "gnoseologico-infantile". In questo senso l'esplorazione della propria coscienza da parte del bambino è parallela alla scoperta di uno spazio culturale e, secondo Arkadiusz Bagłajewski, assume tutte le caratteristiche di una "psicoanalisi del luogo[25]".

Sono proprio gli oggetti[26], cui si è accennato sopra in occasione dei "tecnemi", a costituire uno degli elementi più caratteristici della particolare ricerca at-

---

[24] Huelle, p. 60.

[25] Spiega lo studioso, riferendosi alla prosa di Huelle e, soprattutto, di Chwin: „proces poznawczy, w którym uczestniczy gdańskie „ja", przyporządkowany jest odsłanianiu tajemnicy miejsca; [...] „duch miejsca" odsłania tu przecież w „rozchwianiu" ontologicznym, ujawnia też nieustabilizowane stany istnieniowe mieszkańców Gdańska. Ciekowość, lęk, niejasne pragnienia w równej mierze staja się kategoriami opisu „ja" poznającego, jak też poznawanej przestrzeni niemieckiego Danzig w Gdańsku." (Il processo conoscitivo a cui prende parte l'"io" danzichiano soggiace alla rivelazione del luogo; [...] lo "spirito del luogo" si rivela nell'"ondeggiare" ontologico, mostra anche gli instabili stati esistenziali degli abitanti di Danzica. La curiosità, la paura, i desideri confusi in egual misura diventano categorie descrittive dell'"io" conoscente, come anche dello spazio della tedesca Danzig in Danzica.). A. Bagłajewski, *Miasto – palimpsest*, in: *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, Kitowska – Łysiak M., Wolicka E. [a cura di], Lublin, Towarzystwo Naukowe KUL,1999, pp. 329-332.

[26] Per quanto riguarda la presenza degli oggetti nella prosa post '89 occorre segnalare gli studi di Jerzy Jarzębski, *Pamięć rzeczy* in: Cosentino A. [a cura di], *Cinque letterature oggi*, Forum, Udine 2002, pp. 201-213, e di Przemysław Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis* in: Wysłouch S., Kaniewska B. [a cura di], *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, Poznańskie studia polonistyczne, Poznań 1999, pp. 207-237. I due studiosi propongono un diverso approccio allo studio degli oggetti nella narrativa: mentre Czapliński suggerisce una classificazione tipologica e funzionale degli oggetti (oggetti primi, allegorici, storici, nostalgici, umani) e circoscrive la sua analisi alla prosa degli anni Novanta, Jarzębski tenta un "colpo d'occhio" su tutta la produzione narrativa dalla Seconda guerra mondiale ad oggi, indicando appunto in tale poetica

tuata nella prosa di Huelle e degli altri scrittori che ambientano le proprie narrazioni nelle cosiddette "terre recuperate[27]" (oltre al già citato Stefan Chwin vanno ricordati anche Włodzimierz Kowalewski e Aleksander Jurewicz). Nella prosa di questi scrittori gli oggetti svolgono una funzione particolare: non sono tanto il "medium" per rievocare o raggiungere un tempo ormai trascorso: sono piuttosto il "supporto" per recuperare uno spazio perduto[28]. Nel cambiamento della funzionalità degli oggetti si può riconoscere il cambiamento delle prerogative della letteratura polacca dopo il 1989. La patria, che nella tradizione letteraria era spesso il luogo lontano e perduto per sempre, è in questa prosa il luogo del sé condiviso con altri, uno spazio stratificato e spesso caotico, labirintico, dove la ricerca dei segni della propria e dell'altrui appartenenza passa attraverso gli oggetti[29]. Nella prosa di Huelle le tracce della Danzica prebellica sono disseminate ovunque, e ai bambini è affidato il compito di dissotterrarle e interpretarle. Quest'idea, molto sviluppata in *Weiser Dawidek*, viene appena accennata in questo racconto:

> Conoscevo bene il parco: le principali attrattive erano le aiole inselvatichite, lo stagno invaso di vegetazione, la cascata fuori uso da anni, dalla quale non scendeva più una goccia d'acqua, e uno zoccolo di pietra dove una volta, probabilmente molto tempo prima, si ergeva la statua di qualche principe o re. Nel folto delle ortiche giacevano abbandonati oggetto d'ogni genere: una vasca da bagno arrugginita con uno squarcio da un lato, una manovella per avviare il motore dell'automobile, una vecchia poltrona dalla tappezzeria scucita e le molle a nudo[30].

La natura nasconde nello spazio e cancella i segni della civiltà: un mondo edificato sull'idea dell'ordine, del bello, dell'armonia e del progresso tecnologico e morale, giace in rovina in mezzo alle erbacce, dimenticato, disseccato come la fontanella della cascata. Ma il bambino di Huelle, che nel romanzo *Weiser Dawidek* scopriva Danzig e il suo passato nelle traversine ferroviarie sepolte tra l'erba, nei bossoli di proiettile dissotterati, nel scritte gotiche che riemergono sotto

---

una sua costante e gettando le base per uno studio più approfondito, per una – per così dire – "storia degli oggetti" nella letteratura del Novecento.

[27] Terre recuperate (in polacco Ziemie odzyskane) era il termine utilizzato dalla propaganda del regime comunista per indicare i territori storicamente appartenuti alla Polonia dei Piasti, ma fortemente germanizzati nel corso dei secoli. Furono annessi alla Polonia in seguito agli accordi di Yalta.

[28] Toporov, sulla scorta di Heidegger, mette in evidenza il carattere non solo fisico-materiale degli oggetti, ma anche quello spaziale. Gli oggetti stessi sono dei luoghi e lo spazio non è altro che la loro estensione. Questi ultimi definendo i limiti dello spazio, dividendolo da ciò che non è spazio, ne organizzano la struttura dandogli importanza e valore semantico. Quindi non può esistere alcuno spazio a prescindere dagli oggetti. Toporow W., *op. cit.*, pp. 29-30.

[29] Dice Jerzy Jarzębski sulla prosa di Huelle e Chwin: „W Gdańsku i okolicy triumfująca polskość zderza się bowiem z zakorzenioną głęboko kulturą materialną byłych mieszkańców miasta, z ich pamięcią zaklętą w rzeczach, z obrazami przeszłości zaludnionej przez duchy." (A Danzica e nei suoi paraggi la trionfante polonità si scontra con la profondamente radicata cultura degli ex abitanti della città, con la loro memoria incantata nelle cose, con le immagini del passato popolate di spiriti.). Jarzebski J., *Hanemann i samobojcy*, „Znak" 1995, n. 12.

[30] Huelle, pp.52-53.

l'intonaco, nel racconto *Il trasloco* scopre la sua città così come viene rievocata negli oggetti custoditi nel piccolo mausoleo di Greta Hoffmann, un interno della Danzica borghese e prebellica miracolosamente conservato:

> Poggiai la fronte contro il vetro. La Camera Grande era al buio e non riuscii a vedere quasi nulla. L'unica cosa che si intravedeva, perché vicina alla porta, era un tavolo ingombro di oggetti. Appena abituai lo sguardo alla penombra grigiastra cominciai a spostarlo su quell'accozzaglia, decifrandovi le forme più svariate. C'erano candelabri di argento e di ottone, pile di libroni e di spartiti, fogli sciolti, astucci e statuine di porcellana, brocche di vetro, tagli di stoffa, rocchetti di filo, vasi da fiori di terraglia, un paio di guanti, un rastrello da bambino, cappelli da donna, tazze con piattino e senza piattino, fermacarte in lacca e bronzo, un piccolo busto maschile, una zuccheriera d'argento, qualche fotografia in cornice e infine una sveglia con due grandi campanelli, il martelletto e una lancetta staccata. Ma i contorni degli oggetti erano come sfumati, sembravano fotografati da un obiettivo fuori fuoco. I più numerosi erano i libri e gli spartiti. Accatastati in pile su pile, facevano pensare a una città distrutta, con strapiombi sulle strade e stretti passaggi tra un muro e l'altro[31].

Si tratta di una enumerazione per accumulo: lo spazio della signora Greta si materializza e caratterizza oggetto dopo oggetto, emergendo dal buio, in modo confuso, disordinato, quasi onirico, come se riaffiorasse casualmente dall'inconscio. Ma questa casualità è apparente, poiché la memoria ha le sue regole, ingarbugliate e tortuose, e non sono quelle che vigono nella realtà. La Camera Grande, si è detto, è la proiezione della memoria della donna. Le caratteristiche che questo bizzarro catalogo attribuisce allo spazio di Greta Hoffmann sono la raffinatezza (di quella un po' sovrabbondante, propria della borghesia d'anteguerra), la mondanità, la laboriosità (ma piuttosto femminile, dimessa e domestica). Si tratta dello spazio di una società che credeva nell'autorità virile (il busto di un qualche uomo), nei valori della famiglia, del lavoro e nell'intelletto. Ma è uno spazio caotico, alla deriva, dove il piccolo rastrello da bambini allude a un mondo di affetti scomparsi e ad una donna sola (la sveglia che non segna le ore fa pensare all'assenza di vita sociale, alla rinuncia del mondo esteriore, poiché l'unico tempo che sembra scandire è quello dei ricordi). La Camera Grande è ciò che resta di Danzica dopo la catastrofe della guerra, rievocata nella bella immagine che chiude la descrizione. La metafora città-testo – tutta postmoderna e quasi borgesiana in quel suo unire al libro l'idea di labirintica spazialità – è particolarmente significativa per un autore che ha votato quasi tutta la sua opera all'esplorazione letteraria della sua città natale e al recupero del suo *genius loci*. La città, nel proseguo della narrazione, ritorna nelle immagini, nelle foto e nei quadri, che racchiuse e moltiplicate come in un caleidoscopio nella Camera Grande, sintetizzano meglio di altri oggetti l'idea di recupero di uno spazio perduto (per la signora Greta) che è per il bambino uno spazio trovato, ovvero scoperto per la prima volta:

---

[31] Huelle, p. 54.

> Finalmente ero nella Camera Grande e scoprivo un mondo di cose insolite. I quadri, per esempio: erano tutti vecchi e scuri, con un sacco di cavalcature, carrozze e tram a cavalli attorno alla chiesa di Santa Maria, alla fontana di Nettuno e alla Torre dei Prigionieri. [...] Vidi la foto di un uomo alto, in un completo chiaro a righe contro lo sfondo di una cascata e di uno stagno, accanto a un altro signore in completo nero. [...] "Ma è il nostro parco!" esclamai. "Questa è la cascata, qui ci sono le scale e dietro agli alberi si intravede anche il tetto!" "Sì," disse la signora Hoffmann, "era il parco[32]."

Le fotografie restituiscono alla signora Greta quello che non c'è più: lei coglie la dimensione temporale che esse contengono. Il bambino invece percepisce l'aspetto materiale: lui vede nelle foto il parco che ancora c'è e che, con la puerile naturalezza di quel "nostro", condivide con la sua nuova amica. I loro punti di vista sono complementari, ma se la donna ha svelato al bambino il mistero del tempo racchiuso nello spazio, lui le ha dato molto di più: libero da pregiudizi e risentimenti ha accettato la sua amicizia offrendole un'accettazione senza condizioni. Lo spazio scoperto attraverso il racconto di Greta Hoffann, attraverso la musica e le immagini è uno spazio trovato per essere condiviso. Ma il bambino non lo condivide esercitando la tolleranza, quanto attraverso la condivisione che nasce dalla più completa identificazione con l'altro. Il bambino scoprirà, non tanto (o non solo) che i tedeschi non sono così terribili come li dipinge la mamma, che gli adulti hanno le loro fragilità, ma che la sua città, il suo spazio, la sua casa, è anche la casa di qualcun altro. Se la casa del racconto rappresenta Danzica (e per Huelle Danzica *è* la casa) e se la casa è lo spazio a più alta concentrazione di identità, la conquista della Camera Grande e dell'amicizia della signora Greta rappresenta l'accettazione del suo passato in nome di tutti. Soltanto rinunciando all'idea dello spazio come un possesso esclusivo e accettando l'idea della convivenza come uno scambio reciproco e vantaggioso, è possibile trovare la strada. Questa è la morale che Paweł Huelle sembra voler racchiudere nel racconto *Il trasloco*. La casa-Danzica, attraverso la particolare semantizzazione dello spazio di questo testo, risulta un luogo dall'identità problematica, piena dei tabù e conflittualità, ma anche uno spazio aperto e accogliente se vi si entra liberati dal fardello dei preconcetti e della malafede.

Dopo la suonata finale nella quale i due protagonisti si perdono in una sorta di rapimento estatico e il bambino viene innalzato nelle più alte sfere della fantasia e della bellezza, il racconto volge al termine: il padre compare sulla soglia per ricondurre il bambino a "casa" da dove, l'indomani mattina, la famigliola partirà per un viaggio verso la nuova periferia comunista dove già attende un nuovo e sconsolante appartamento.

> Infine partimmo giù per il viale dei tigli, tra due filari di vecchi alberi. Guardavo lo stagno prosciugato, la cascata da cui non scendeva più una goccia d'acqua e le ortiche dove si nascondevano oggetti misteriosi o caduti in disuso. La casa della signora Greta Hoffmann divenne sempre più piccola, infine sparì tra gli alberi come un puntino marrone con la macchia rossa

[32] Huelle, pp. 56-60.

del tetto per cappello. Gli zoccoli schioccavano sull'asfalto, i cavalli sbruffavano allegramente mentre il signor Bieszke cantava una canzone casciuba, probabilmente un residuo della festa per il battesimo: *In quella bottiglia c'era il mio cuore, te lo sei bevuto insieme al liquore!* Oltrepassammo il ponte crollato e la rimessa dei tram. Qui cominciavano gli ippocastani e via Sant'Umberto. La casa nuova, non ancora intonacata, era vicina. Quando entrai in camera mia sentii odore di vernice fresca, di calce e di parquet. In quel preciso momento mi tornò in mente la famosa melodia. La signora Greta non aveva fatto in tempo a suonarmela. [...] Dietro la parete, nell'altra stanza, spostavano i mobili[33].

È una partenza dal sapore d'altri tempi, con tanto di carro trainato da cavalli ed il carrista casciubo che – mentre traghetta il bambino da un mondo noto ad uno ignoto – canta una canzone scurrile (rozzo contrappunto musicale alla squisita musica di Greta Hoffmann). L'idea è quella di una partenza per un mondo più semplice, addirittura inferiore con quel significativo abbassamento ("partimmo giù" – *ruszyliśmy w dół*) e i vecchi e nobili tigli del parco che verranno sostituiti nel nuovo quartiere dai più comuni e rustici ippocastani. Il bambino si volta per guardare la casa della signora Greta sparire fra gli alberi del parco, è uno sguardo che vale un addio poiché l'amicizia della donna e del bambino è impossibile al di fuori della casa; poi guarda in avanti, al paesaggio urbano che scorre davanti ai suoi occhi. Ma il presente, se ne rende subito conto nella sua nuova stanza, è soltanto un guscio vuoto. La comparsa della melodia in chiusura è l'annuncio di una vocazione: ricordare, salvare attraverso la scrittura, la città e la sua memoria.

Memoria e identità sono i pilastri su cui poggia la narrativa di Huelle, il filo conduttore del suo discorso culturale. Nondimeno *Il trasloco* è anche e soprattuto un racconto sull'infanzia. Se la Camera Grande è un luogo di "iniziazione" dove Greta Hoffmann, come una sacerdotessa, accompagna il bambino nel "passaggio" dal mondo dei giochi a quello della cultura e dell'arte, è possibile vedere in questo racconto una sorta di ribaltamento degli schemi e dei valori della fiaba teorizzati da Vladimir Propp nel suo studio, ormai classico, *Morfologia della fiaba*. Anche in questo racconto gli avvenimenti fondamentali della narrazione scaturiscono dalla contrapposizione di due spazi: "mondo iniziale" (la camera dove il bambino vive) e "altro reame" (il salotto della signora)[34]. Oltretutto lo schema delle funzioni di Propp può essere ulteriormente esteso ai personaggi, poiché, proprio come nelle fiabe, il bambino del racconto è un eroe che commette "un'infrazione" a un divieto alla quale consegue un "allontanamento" dal suo mondo. Alla signora Greta vengono attribuite alcune tipiche prerogative del "cattivo": assume sembianze zoomorfe (l'uccello rapito), sottomette l'eroe ad una sorta di incantesimo, lo "rapisce" a sua volta attraverso la musica provocando la sua "scomparsa". Il padre assolve invece le funzioni dell'"eroe ricerca-

[33] Huelle, p. 62.

[34] Come fa notare Franco Moretti, *op. cit.*, p. 111, a testimonianza dell'universalità del modello proposto da Propp, "la premessa di ogni narrazione è un'opposizione binaria".

tore": rompe l'incanto e riconduce l'eroe a casa ricostruendo l'armonia idillica iniziale. Ma per farlo non deve battersi con la signora Greta: sottrarre il bambino alla sua presenza e farla uscire dal racconto sarà per lei una punizione sufficiente. Il ribaltamento della morale della "favola" (i tedeschi sono tutti cattivi) passa proprio attraverso la negazione della loro malvagità: la signora Greta, il cattivo, è in realtà un eroe "donatore". Con la conquista della Camera Grande viene eliminata la mancanza iniziale, il bambino ha visto, ha scoperto, e il cattivo è stato smascherato (e si è rivelato essere buono). Il ritorno del bambino però non restituisce al mondo l'unità idillica fra luoghi e persone propria delle fiabe: piuttosto la rompe. La partenza dell'indomani, il trasloco e l'abbandono della casa-nido e della sua nuova amica, insegneranno al bambino che la vita non è proprio una favola, che anche i luoghi, come le persone, hanno un tempo.

La lettura analitica del racconto di Huelle, con la sua fitta trama di corrispondenze tra gli elementi testuali che lo compongono, fa pensare a quanto afferma Jean Weisgerber, ovvero che lo spazio narrativo "in fondo non è che *un insieme di relazioni* esistenti fra i luoghi, l'ambiente, il corso dell'azione e i personaggi che essa presuppone, ovvero tutto quanto racconta gli avvenimenti e le persone che vi prendono parte[35]". Nella narrativa dello scrittore danzichiano gli oggetti seguono una loro logica semantica, entrando in stretta relazione con lo spazio, i loro possessori (non potendo prescindere né dall'uno né dagli altri) e la dimensione temporale. Come si è visto ad alcuni oggetti "tecnici" (la porta, il muro, ma soprattutto la casa) è legata una simbologia più complessa ed ambivalente, una più alta figuralità. Il passaggio del protagonista da un luogo ad un altro – oltre a creare relazioni fra i personaggi – determina cambiamenti sensibili nella storia e influenza la sua „crescita" interiore (a un percorso spaziale corrisponde un itinerario morale, un innalzamento verso idee e valori più nobili). Se da una parte la prosa di Hulle rappresenta un viaggio nello spazio intimo della propria infanzia, in una prospettiva più ampia costituisce un pretesto per far affiorare e "testualizzare" i problemi di cultura e d'identità di un popolo, quello polacco, alla ricerca del suo spazio irrimediabilmente perduto[36].

---

[35] "n'est au fond qu'*un ensemble de relations* existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir qui raconte les événements et les gens que y prennent part." Jean Weisgerber, *L'espace Romanesque: essai de définition*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p. 14.

[36] Come sostine Bożena Tokarz nel saggio *Przestrzeń utekstowiona* in: *Cywilizacja, przestrzeń, tekst*, [red. Lech Miodyński], Katowice, Wyd. Uniwersytetu Slaskiego, 2005, p. 14, „Tożsamość osoby stanowi centrum możliwych relacji zachodzących między świadomością jednostkową a przestrzenią, za pomocą której określa się także tożsamość, np. narodową, regionalną, lokalną. Dlatego przestrzeń utekstowiona oznacza reprezentację miejsca o jakimś zakresie, dokonaną z perspektywy jednostki lub grupy w postaci tekstu werbalnego lub innych tekstów kultury, oswajających przestrzeń naturalną i sztuczną" (L'identità della persona costituisce il centro delle possibili relazioni che intercorrono fra la coscienza dell'individuo e lo spazio, attraverso la quale si determina anche l'identità per es. nazionale, regionale, locale. Per questo lo spazio testualizzato significa la rappresentazione di uno spazio determinato effettu-