

AIO

Dario Prola

**Mito e rappresentazione della città
nella letteratura polacca**

Prefazione di
Krystyna Jaworska



Copyright © MMXIV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-XXXX-X

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2014

Ora Caino si unì alla moglie che concepì e partorì Enoch; poi divenne costruttore di una città, che chiamò Enoch, dal nome del figlio.

Genesi iv, 17

Da Miłosna già senti Varsavia, avvicinandoti a lei, dai terreni che la cingono, vedi che tutto tende verso un centro invisibile, si volge verso di lui, si dirige, s'affretta, corre nella sua direzione.

JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI

Indice

- 9 *Prefazione*
- 15 *Introduzione*
- 21 **Capitolo I**
L'Ottocento: da Babilonia a organismo sociale
1.1. La città dei romantici, 21 – 1.2. La città dei naturalisti, 35.
- 41 **Capitolo II**
La città nell'epoca della Giovane Polonia
2.1. Le città in fermento, 41 – 2.2. La civiltà urbana avanza: aperture e resistenze, 45 – 2.3. Oscure rappresentazioni urbane, 52.
- 57 **Capitolo III**
Tra avanguardia e realismo sociale: il periodo interbellico
- 81 **Capitolo IV**
La città nella seconda metà del Novecento: l'epoca comunista
4.1. La Polonia rinata: architetti e urbanisti al lavoro, 81 – 4.2. La città tra utopia e testimonianza, 86 – 4.3. Raccontare le periferie, 97 – 4.4. Nella città assediata, 104 – 4.5. La città dell'oro, 109.

117 **Capitolo V**

La città dal 1989 ad oggi

5.1. Inferni urbani, 117 – 5.2. Spazi–relitto, non–luoghi, iperspazi, 124 – 5.3. Stranieri nella città, 132 – 5.4. Abitare nel mito , 141.

157 *Conclusioni*

161 *Bibliografia*

167 *Indice dei nomi*

Prefazione

Lo studio di Dario Prola è dedicato a due aspetti della città, il mito e la sua rappresentazione, nell'ambito di una letteratura ritenuta in questo contesto "minore", quella polacca. Minore, quindi, non tanto per la sua diffusione o la sua posizione ai margini di un ipotetico canone internazionale; minore poiché le grandi narrazioni urbane sono nate in altri ambiti culturali (il mondo angloamericano, la letteratura del positivismo francese, la letteratura russa dell'Ottocento ecc. . .); lo spazio letterario prediletto polacco, almeno sino alle soglie del Novecento, è sempre stato nel contado, nella provincia, nei terreni orientali perduti in seguito alla ridefinizione dei confini dell'Europa centro-orientale e agli spostamenti coatti delle popolazioni che li abitavano; è in questi spazi della memoria che ancora sono radicati i miti nazionali. Tuttavia anche la letteratura polacca, seppur con significativo ritardo e seguendo da vicino la letteratura europea nelle varie formulazioni dello spazio urbano, dei suoi valori e disvalori, ha sviluppato un proprio mito urbano, arricchendo l'immagine della città con un contributo particolare e specifico. Dario Prola, circoscrivendo la sua analisi alla letteratura contemporanea, è riuscito in questo studio valido e avvincente a mostrare come gli scrittori polacchi abbiano espresso un'analogia crisi della civiltà urbana contemporanea proponendo rimedi e alternative peculiari.

Il taglio della ricerca è quindi storico-letterario: si cerca di abbracciare in un solo sguardo un periodo estremamen-

te vasto (circa duecento anni, quelli fondamentali per la storia della città letteraria). L'autore si è incentrato sulla prosa, enucleando gli elementi costitutivi del mito urbano, i suoi principali riflessi, prendendo spunto dalle narrazioni più importanti, da opere che per ragioni storiche, estetiche, culturali, meritano di essere poste in primo piano. La poesia non è oggetto specifico di questa trattazione: se occasionalmente vengono citati dei versi, spesso inediti in lingua italiana, l'autore ha scelto di ricordare quelle poesie che meglio di altre definiscono e rappresentano il clima, l'idea, l'epoca della città polacca.

Lo studioso entra nel vivo del discorso urbano sin dall'introduzione, dove viene proposta una riflessione sulla città come spazio o "luogo narrato" e dove si sottolinea il ruolo ricoperto dapprima dal mito e dal *topos*, poi dal romanzo, nella creazione della città letteraria. La trattazione procede quindi in modo cronologico, per permettere al lettore di seguire agevolmente il discorso. Dopo un accenno alle origini e alle ragioni dell'antiurbanismo in epoca preromantica, Dario Prola procede analizzando gli specifici valori da esso assunti nel corso dell'Ottocento, a partire dal romanticismo, con le invettive antiurbane di poeti come Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid, così spesso riecheggianti di motivi e *cliché* di ascendenza addirittura biblica (la città *locus orridus*, gran meretrice ecc...), sino alle rappresentazioni degli scrittori vicini al positivismo, piuttosto inclini a concepire la città come un organismo sociale attraverso un inedito fisiologismo ispirato dalla cultura scienziata del tempo.

Trattando del periodo di passaggio tra Ottocento e Novecento, quando sorse la moderna urbanistica polacca ed ebbe luogo anche in questa parte d'Europa un tardivo processo di rivoluzione industriale, l'autore mette in evidenza

come in importanti opere di transizione (in particolare *Terra promessa* di Władysław Reymont) il dato oggettivo di ascendenza naturalista si fonda con una percezione diversa della realtà urbana nutrita dalle delusioni del sogno progressista: la città appare come una nuova entità alienante, sottrae lavoro attraverso le macchine, fa ammalare l'uomo con i miasmi delle sue fabbriche, lo distrugge fisicamente e moralmente. Nella produzione narrativa della cosiddetta *Giovane Polonia*, la scapigliatura polacca, l'antiurbanismo assume forme artistiche originali: la città viene raccontata con largo impiego di metafore oscure e misteriose, polivalenti ed ambigue; inizia un processo di fusione e compenetrazione dell'artista nella realtà urbana, attraverso la soggettivazione e l'interiorizzazione del punto di vista, che troverà poi nelle avanguardie e nel periodo interbellico la sua esplicazione e risultati originali. A questo periodo è dedicato un capitolo di grande interesse, dove l'autore illustra con efficacia e con molteplici esempi come l'esperienza della città contemporanea si traduca in soluzioni artistiche di assoluta novità e rottura, assumendo toni apocalittici e catastrofisti sempre più evidenti con l'avvicinarsi della Seconda guerra mondiale.

Nel secondo dopoguerra l'esperienza della città segue una storia diversa: quella di un Paese alle prese con il tentativo di edificazione del socialismo reale. Il filo del racconto si dipana dalle opere testimonianti la distruzione bellica della città attraverso quelle che ne raccontano la ricostruzione, accennando altresì agli echi letterari del progetto urbano dell'ingegneria socialista. A partire dal disgelo il discorso urbano si sposta nelle periferie dove scrittori come Marek Nowakowski, Janusz Anderman, Miron Białoszewski cercavano spazi liberi dall'opprimente cappa ideologica del regime. Come leggiamo nel paragrafo intitolato "La

città assediata”, nel periodo successivo, in concomitanza con l’irrigidirsi della dittatura, la narrativa testimonia il senso di impotenza e di immobilità che attanaglia la società polacca nella rappresentazione di spazi urbani sempre più labirintici e opprimenti.

Il magistrale capitolo conclusivo, dedicato al periodo dal 1989 ad oggi, costituisce un elemento di assoluta novità nell’ambito delle ricerche riguardanti lo spazio urbano nella letteratura polacca. L’autore passa in rassegna la produzione di due ulteriori generazioni di scrittori che operano nell’ultimo venticinquennio. Se da una parte diversi autori continuano a rappresentare lo spazio urbano attraverso una poetica della nostalgia che affonda le sue radici nel mito, dall’altra alcune opere offrono un’interessante rappresentazione delle città polacche di oggi. Degna di attenzione, in particolare, è la testimonianza letteraria della trasformazione di Varsavia, una città cui Dario Prola attribuisce l’aggettivo “postmoderno”. “Città eterna sulle sabbie mobili”, come l’ha definita Marta Zielińska, Varsavia è oggi come mai prima incline al mutamento, presentandosi come *work in progress* caratterizzato dall’incessante trasformazione e ibridazione dello spazio e delle sue funzioni. La creazione di spazi-simulacro e non-luoghi testimoniata dalla narrativa più recente — spazi che nascono come rappresentazioni iperreali di altre epoche o realtà destinate ad una funzione di consumo — rimanda alla più genuine conclusioni cui sono giunti, in altri ambiti disciplinari, studiosi come Zygmunt Bauman, Giandomenico Amendola, Marc Augé.

Nella sua eccellente ricerca Dario Prola ha voluto mostrare come la città, attraverso le trasformazioni indotte dall’avanzare dei tempi, per riconoscersi e per non tradire la propria identità ha bisogno di una letteratura che le

sappia indicare che cosa era, che cosa è diventata e cosa potrebbe diventare.

Attraverso il filo conduttore dell'urbanismo e dell'antiurbanismo il lettore viene introdotto in spazi e percorsi letterari per lo più ignoti in Italia e questo, unitamente a una scrittura agile e scorrevole, è un ulteriore pregio dell'opera.

KRYSTYNA JAWORSKA

Introduzione

Le parola polacche *miejsce* (luogo) e *miasto* (città) hanno radice comune, quasi a voler significare il carattere privilegiato di *luogo* che la città ricopre. La città è infatti luogo per eccellenza: può identificarsi con la casa (già Leon Battista Alberti, definiva la casa “piccola città”), ma anche con lo Stato (si pensi alla *polis* greca). Spazio civile e sociale, la *civitas* è rifugio dalle insidie del mondo, spazio dove l’ordine della civiltà è contrapposto al caos della natura. Ma la città è soprattutto identità e, come tutte le identità, implica dei limiti, delle frontiere oltre le quali si aprono gli spazi dell’alterità. Nel mito fondatore di Roma, Romolo traccia con l’aratro il perimetro entro il quale sorgerà l’urbe ed impone a Remo il severo divieto di varcarne i confini. Romolo cercava solo uno spazio con il quale identificarsi e suo fratello evidentemente non l’aveva capito. La città è quindi un progetto di civiltà, la sua fondazione equivale all’inizio di una storia, è il punto di partenza di un racconto che sottende un sogno d’eternità o d’immortalità. Per questo la città deve rispecchiarsi nel sacro, deve esistere una Gerusalemme celeste a garanzia di salvezza per la Gerusalemme terrena. La città è quindi — in quanto spazio più o meno sacralizzato — un progetto anche in senso escatologico. La sua storia è quella di centri che hanno desiderato essere qualcosa di più che luoghi dove abitare, proteggersi, proliferare: la città vuole essere espressione di un’idea grande, trascendente ed eterna, laica o sacra che

sia.

Dalla città si leva il brusio delle voci e del trafficare umano. È sede del *logos*, della narrazione e già nel suo nome, come insegna Toporov¹, è custodito in un guscio il senso di un passato, un destino, talvolta una vocazione. Cracovia è città regale, sede del mitico re Krak. Nel mito fondatore di Varsavia la leggenda dell'ospitale pescatore Wars s'intreccia spesso con quella d'una bella sirena salvata da un sopruso. Detto altrimenti, il nome di una città ne custodisce l'identità.

Difficile, spesso impossibile, distinguere il mitico dallo storico: è nata prima la città o il suo racconto? Domanda oziosa: essenziale è il valore illustrativo del mito, il ruolo di sacralizzazione dello spazio contenuto nelle parole. Paweł Huelle, forse il più importante narratore di Danzica in attività, ricorda che spesso è lo spirito del racconto che — a posteriori — permea di sé la città. Grazie ad esso “ciò che è semplice e comune diventa eccezionale, insolito²”. Detto altrimenti il *genius loci* si alimenta anche delle parole di scrittori e poeti. Un'idea tutta contemporanea, joyciana e forse anche un po' narcisistica, ma chi può negarlo? Cosa sarebbe Venezia senza le tante Venezie di carta che la velano? Non lo sappiamo, perché la città immaginata non è più distinguibile da quella reale: sono la stessa città.

Il mito della città dunque, edificato con le parole e intessuto di leggende, di lega fortissima, talmente forte da sopravvivere spesso alla sua città, da incarnarsi in un'altra. Il mito di Tebe o di Troia, si leva eterno sulle rovine della città, il mito di Roma vive nel tempo, raccogliendo quel

1. Toporov V., *Miasto i mit*, Gdańsk, Słowo Obraz/Terytoria, 2000 e *Przestrzeń i rzecz*, Kraków, Universitas, 2003.

2. Huelle P., *Duch miejsca, duch miasta?*, “Tytuł”, 1999, n. 4 (36), p. 20.

sogno di eternità che animò i suoi antichi abitanti. Alcune grandi città assurgono nel tempo a paradigmi di cultura e di civiltà, al punto di permeare di sé, di incarnarsi nello *spirito* di nuove realizzazioni urbane ed architettoniche.

Esistono poi miti eterni, autonomi e privi di referente reale. L'esistenza di Atlante o di Ur non è stata mai provata, nondimeno queste città "esistono" nel mito. *Utopia* (dal greco *eu* "bene", *ou* "no", *topos* "luogo") è un "bel luogo che non esiste", ma il suo ideatore — il filosofo e diacono inglese Thomas More — ne ha concepito lo spirito e tracciato le strade, ha visto con l'immaginazione i suoi abitanti muoversi in essa; senza Utopia non sarebbe nata la Città del sole di Campanella.

Da mito a rappresentazione quindi, così la città approda nella letteratura. E vi rimane: tra i numerosi *topoi* spaziali codificati dalla tradizione letteraria (*arcadia*, *locus amoenus*, *eden*) — capaci nel corso dei secoli di ispirare grandiosi progetti urbanistici ed architettonici, città come Babilonia o Sodoma o Gerusalemme evocano significati arcaici e profondi, giudizi morali cristallizzati nella cultura³. Il principio della verosimiglianza, idea-guida che informa le grandi città della letteratura moderna contemporanea, è storia recente. Nelle letterature antiche, quando non aveva una funzione meramente simbolica, la città era scenografia, sfondo inerte e decorativo dell'azione. È a partire dal Medioevo che, lentamente, la città incomincia ad occupare un maggiore rilievo nell'opera; aumentano le descrizioni, il vecchio si sovrappone al nuovo, il noto all'estraneo. Se è

3. Molto importante per la cultura occidentale è l'opposizione Gerusalemme-Babilonia, dove la prima incarna le caratteristiche della città santa e fedele a Cristo, e la seconda rappresenta la chiesa infedele. Si veda lo studio di Vladimir Toporov, *Tekst miasta-dziewicy i miasta nierządnicy w aspekcie mitologicznym* in: *Miasto i mit*, op. cit., pp. 33-45.

vero quanto si va ancora ripetendo sulla scorta di Bachtin che “ogni spazio ha il suo genere e la sua forma narrativa⁴”, bisogna aspettare l’avvento del romanzo nell’Ottocento perché si possa parlare di città autenticamente “letteraria”, per vedere svilupparsi tutte le sue potenzialità narrative. Il romanzo infatti è il genere urbano per eccellenza, il romanzo è la città. Ad esso, infatti, la borghesia — impadronitasi degli spazi urbani — ha affidato il racconto della sua “storia”, soltanto in esso il brusio di “voci” diverse che si alza dai quartieri della città industriale può trovare espressione⁵.

4. Il filologo russo è stato infatti il primo a sostenere che “il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo” (Bachtin M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in: *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 232) ovvero da una data unità spazio tempo-temporale. Lo spazio narrativo rimanda allo spazio reale, alla geografia, la letteratura avrebbe nel corso del tempo scelto e codificato degli spazi, attribuendo loro valori e funzioni specifiche, trasformandoli in *scenari* per svolgervi un certo tipo di discorso, di storia. Come dice Franco Moretti in: *Atlante del romanzo europeo*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 38–104: “ogni genere possiede il suo spazio specifico. . . E il reciproco: ogni spazio possiede il «suo» genere, che può essere identificato da una trama spaziale — da una geografia: *da una carta* — che gli è peculiare. [. . .] Ogni spazio *determina, o quanto meno incoraggia un diverso tipo di storia*. [. . .] per avere *quella* forma specifica, c’è bisogno di *quello* spazio specifico — la strada, la grande città. Il che, infine, può esprimersi anche così: nel romanzo moderno, *quello che accade dipende strettamente dal dove esso accada*. [. . .] *senza un certo tipo di spazio, un certo tipo di storia diviene semplicemente impossibile*.” Analogamente Paul Zumthor sottolinea come: “Dei diversi generi narrativi attestati fra l’XI e il XIV secolo, ciascuno possiede il suo specifico *spazio poetico*, e sembra orientare lo sguardo verso un orizzonte specifico. L’amabile *fabliau* francese si confina in un *qui* (la casa, la città) di cui ispeziona ridendo (e talvolta digrignando i denti) le zone d’ombra; il romanzo, in Francia e in Germania, progredisce al contrario verso il *laggiù* di un’azione incerta”. Zumthor P., *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medioevo*, il Mulino, Bologna, 1996, p. 372.

5. Secondo Bogusław Żyłko, il punto d’incontro fra la città ed il romanzo è prima di tutto linguistico. Riferendosi alla teoria del multilinguismo

All'inizio, certamente, si è ancora lontani dalla città "protagonista" del romanzo del Novecento. A Zola e agli altri esponenti del naturalismo francese non interessava la città in quanto tale, ma il suo corpo sociale, i conflitti di classe che in essa si manifestano. Anche se già in epoca preromantica (si pensi a *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue) era iniziato quel processo di "abbassamento" di prospettiva che porterà ad esplorare i bassifondi delle grandi città europee (come nei romanzi di Dickens) e, successivamente, al rivelarsi della natura sotterranea e labirintica della città (come nei *Miserabili* di Victor Hugo). La città acquisisce la caratteristica della misteriosità, diventa un luogo dominato da un sentimento di paura ed inquietudine assunto allo stesso tempo la natura stratificata di *palinsesto*, un'idea che domina nelle rappresentazioni urbane contemporanee.

È quindi nell'Ottocento che la città letteraria comincia dunque a diventare quello che ancora oggi è: il riflesso della realtà in cui viviamo e del nostro *essere* nella città. Nella seconda metà del secolo assurge, o meglio, si impone, come protagonista, vincendo la sua secolare lotta con la campagna come luogo "naturale" dove vivere e raccontare. E diventando il modello unico, lo spazio "naturale" della civilizzazione umana, accoglie dentro di sé *l'horror vacui* che il mondo classico aveva esiliato oltre i suoi confini. La *jungla* urbana, in tutte le letterature occidentali, è la foresta degli antichi: luogo selvaggio, ferino, labirintico, spazio di

del romanzo formulata da Bachtin, lo studioso fa notare che il romanzo: "rappresenta non tanto la realtà, il mondo sociale, quanto le lingue sociali e personali, i dialetti e gli ideoletti. È il ritratto letterario di "voci" che cozzano insieme. In una parola — facendo riferimento alla terminologia di Bachtin — l'eteroglossia della città risponde alla polifonia del romanzo". Žyľko B., introduzione a V. Toporov, *op. cit.*, p. 27.

perdizione e di smarrimento. La città letterarie oggi sono spazi dove viene rappresentata la nostra dislocazione, la discrepanza o scissione fra spirito e corpo. La città stessa è spesso un *corpo estraneo*, spazio di omologazione e di annullamento di identità, valori, tradizione, ma un corpo di cui l'uomo contemporaneo ha bisogno, perché è la sede del suo presente e del suo futuro.

L'Ottocento

Da Babilonia a organismo sociale

1.1. La città dei romantici

Il mito urbano polacco si rivela fin dal suo costituirsi un mito negativo.

Dall'illuminismo fino ai giorni nostri, infatti, la letteratura è caratterizzata da un costante retorica antiurbana¹,

1. È importante segnalare che in questa trattazione il termine urbanismo non è usato nel significato corrente della lingua italiana, ovvero come sinonimo meno diffuso di urbanesimo (che in polacco è *urbanizacja*: urbanizzazione). Nel contesto polacco infatti con *urbanizm* non si intende l'esodo di persone dalle campagne in seguito all'industrializzazione e allo sviluppo delle città, ma l'attenzione espressa nei confronti della città e della sua civiltà da parte di intellettuali, scrittori e pubblicitari e ai suoi tentativi di espressione o rappresentazione artistica in letteratura. Tale interesse poteva assumere accenti di entusiastica approvazione per la tecnologia e la modernità, ma spesso esprimeva un atteggiamento più neutrale e oggettivo. Mancando in italiano un termine adatto, si è scelto di tradurre "alla lettera" *urbanizm*, dal quale deriva *antyurbanizm* (analogamente tradotto come antiurbanismo) ove l'atteggiamento di rifiuto per la città è spesso associato ad un'opposta celebrazione dei valori del mondo rurale. Come si vedrà nel corso della trattazione queste due parole, che in linea di massima polarizzavano nell'Ottocento l'opposizione fra progressismo e conservatorismo, acquisirono diverse sfumature e sfaccettature con il passare del tempo. Per un'idea generale di urbanismo e antiurbanismo un buon punto di partenza è *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka e altri, *Urbanizm, antyurbanizm* [voce di Małgorzata Baranowska], Wrocław, Zakład

dalla sfiducia nella città come luogo di propagazione di valori positivi, associati piuttosto con la sfera del mondo rurale, che ruotava attorno al *dwór*, la palazzina nobiliare, punto di diffusione e di difesa della polonità.

Fare risalire il mito antiurbano nella cultura polacca al periodo dell'illuminismo sarebbe comunque una limitazione, dal momento che si manifestò già nel rinascimento dove appariva fortemente condizionato, oltre che dalla tradizione biblica, dai modelli classici della letteratura greca e latina e da quella italiana del tempo. Era questo infatti l'orizzonte culturale dell'intellettuale polacco illuminista, nella cui biblioteca, oltre ai grandi antichi, non mancavano le opere di Poliziano, Lorenzo de Medici, Leon Battista Alberti, (e certamente Dante e Petrarca). Benché non manchino nella letteratura antica celebrazioni e apologie della città, nelle pagine degli italiani la si trova frequentemente rappresentata come *locus horridus*, corrotto dal denaro e delle ambizioni, sede del vizio e dell'odio, dalla quale guarisce o consola la campagna, *locus amoenus*, dov'è il bello, l'armonia e la pace². È stato notato, però, che rispetto a

Narodowy im. Ossolińskich, 1992, pp.1151-1154.

2. Elwira Buszewicz in *Cracovia in litteris. Obraz Krakowa w piśmiennictwie doby Odrodzenia*, Kraków, Universitas, 1998, pp. 24-25, parlando delle origini del mito urbano e antiurbano nell'uomo del rinascimento, si rifà ad un'interessante distinzione operata da Tadeusz Bieńkowski. Si tratta di due concezioni antitetiche dello sviluppo dell'umanità, due idee differenti del progresso e dell'evoluzione. La prima è definita "mitologizzante" (e se ne trova traccia nel poemetto *Le opere e i giorni* di Esiodo, nella *Repubblica* di Platone e nelle *Metamorfosi* di Ovidio) l'altra, invece, "razionalizzante" (nella *Politica* di Aristotele, nelle opere di Lucrezio e Vitruvio). La seconda concepisce l'evoluzione in chiave ottimistica, dal primitivo stadio selvaggio dell'uomo, verso una progressiva ascesa (e le città ne sarebbero il risultato). La prima invece è un'idea pessimista che allude ad una degenerazione dell'ordine e dell'armonia iniziali, basandosi sull'idea della caduta morale dell'uomo riscattabile soltanto in un lontano futuro (si tratta evidentemente

tali modelli, la letteratura polacca si caratterizza per una mancanza di equilibrio di giudizio, nel senso che i polacchi nelle proprie opere si dedicavano preferenzialmente alla celebrazione della vita rurale, alla quale contrapponevano una generica e superficiale critica della civiltà urbana. Il Cinquecento polacco, con l'opera di Rej i Kochanowski, è una stagione letteraria dominata dall'idealizzazione della vita campestre.

È comune alla fine del XVIII che il modello antiurbano, arricchito dal pensiero illuminista e dalla sua retorica anticivilizzatrice, appare radicato in letteratura e nella pubblicistica: il binomio città vs campagna ha ormai polarizzato una serie di aspetti specifici che caratterizzeranno la letteratura successiva³.

Jerzy Jedlicki, sottolineando in primo luogo il carattere paneuropeo del mito antiurbano, sostiene che in alcune culture "periferiche" (polacca, serba, slovacca, e in parte anche quella russa) esso presenta caratteristiche comuni; in special modo il rifiuto per la città che esse esprimono rimanda al sospetto verso la civiltà occidentale e borghese, i cui valori, evidentemente, venivano irraggiati nell'Europa orientale attraverso i centri cittadini⁴. Lo studioso,

della concezione biblica, dove le città non sono sede di virtù).

3. Oltre alle pubblicazioni citate in questo capitolo per l'immagine della città nella letteratura polacca dell'Ottocento ho consultato: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, [red. Bachórz J., Kowalczykowska A.], *Miasto* [voce di Tomaszewski S.], Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1993, pp. 543-546, Jedlicki J., *Proces przeciwko miastu*, in "Teksty Drugie", n.5 (11), 1991, pp. 5-24, Leśnodorski Z., *Miasta i mieszczenie w powieści stanisławowskiej*, "Pamiętnik Literacki", z.1/2, 1935, Detko J., *Warszawa naturalistów*, PIW, 1980, Sobieraj T., *Czasoprzestrzeń prowincjonalnego miasteczka w polskiej prozie dziewiętnastowiecznej*, in: *Prusi inni*, [a cura di: Malik J.A., Paczoska E.], Lublin, Wyd. KUL, 2003, pp. 297-322.

4. Jedlicki J., *Proces przeciwko miastu*, "Teksty drugie", 1991, n. 5, pp. 6-7.

parlando delle cause storiche e sociali dell'antiurbanismo, accenna all'originario "sdoppiamento della civilizzazione europea⁵", dove l'occidente urbano, con le sue particolari forme sociali e politiche (le potenti città-stato italiane per esempio), la sua forte borghesia cittadina, si contrapponeva all'oriente rurale e feudale. Tale concezione della civiltà europea, effettivamente, è affermata nelle pagine degli intellettuali polacchi. Scriveva da Parigi il poeta romantico e pubblicitista Stefan Witwicki:

Dio ha creato tribù rurali e tribù mercantili [...] quella polacca è puramente rurale. In questo pensiero fondamentale risiede una volta per tutte l'opposizione nei confronti di tutti quei supposti civilizzatori che vorrebbero organizzare la Polonia sul modello dei popoli dell'Europa occidentale; fra la nostra organizzazione e quei popoli deve intercorrere necessariamente quella stessa differenza che c'è tra Campagna e Città⁶.

Soltanto Witwicki ignorava che da questa sfida secolare la città sarebbe uscita trionfante. L'affermazione che la scrittrice Maria Dąbrowka farà un secolo più tardi, nei suoi *Dzienniki* (*Diari*) ha infatti il sapore di un'amara constatazione.

La cultura in Polonia era soltanto in campagna, tanto nelle palazzine della nobiltà, quanto nelle case rurali. Le nostre città

Il saggio è incentrato sull'antiurbanismo romantico inglese, considerato come fonte d'ispirazione principale e punto di partenza di tutti gli altri analoghi atteggiamenti antiurbani nelle letterature europee.

5. Jedlicki J., *op. cit.*, p. 7.

6. Witwicki S., *Wieczory pielgrzymy: rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, t. II, Paryż 1842, pp. 476-477. Citato da: Jedlicki J., *op. cit.*, p. 7.

(in parte anche perché non erano nostre) oltre ad un pugno di valorosi operai educavano soltanto una feccia puzzolente...⁷

In effetti, il fenomeno dell'urbanismo letterario in epoca moderna e contemporanea, nasce e si sviluppa essenzialmente nelle letterature dell'Europa occidentale. Il mito della città-mostro, luogo di dissolutezza e perdizione, di svilimento di ogni valore umano, analogamente, iniziò a diffondersi nel romanzo illuminista inglese in concomitanza con la progressiva industrializzazione delle grandi città, lo svuotamento delle campagne e la nascita della classe operaia; nelle sue prime forme, rappresentava il naturale atteggiamento reazionario che accompagna ogni grande rivoluzione. Quest'idea di diffidenza e sospetto per il nuovo, unita alla nostalgia e all'attaccamento per modelli socio-culturali tradizionali (la celebrazione della campagna inglese e della nobiltà), spiegano gli atteggiamenti antiurbani degli scrittori illuministi agli albori della rivoluzione industriale.

Il romanzo industriale inglese della prima metà del XIX secolo (Disraeli, Eliot, Dickens), approfondirà successivamente l'analisi del fenomeno urbano analizzandone le ambivalenze: se le città saranno accusate di meccanizzare e svuotare l'esistenza dell'uomo, rendendolo una semplice appendice della macchina, dall'altra saranno viste come luogo di innegabile propagazione di progresso, civiltà e benessere. L'Ottocento, quindi, contrappone a un mito antiurbano, conservatore e reazionario, uno mito urbano positivo e progressista, orientato alla celebrazione della vita cittadina e dei successi di una classe sociale, la borghesia, che dopo aver fatto propri i privilegi economici ambiva

7. Dąbrowska M., *Dzienniki*, t. 2, Warszawa, Czytelnik, 1988, p. 290.

a fare suoi anche quelli culturali. Un processo lungo e laborioso, certamente, ma che ebbe come conseguenza l'affermarsi nell'Ottocento dei gusti borghesi in letteratura, la straordinaria fortuna del romanzo, genere che da allora racconta soprattutto i miti, le trasformazioni e le problematiche di questa classe sociale.

Collocata in una prospettiva più ampiamente europea, effettivamente, la letteratura polacca mostrerebbe il tipico ritardo e la passività delle culture periferiche, più lente a recepire i grandi processi della modernizzazione. Trasformazioni economico-sociali analoghe a quelle descritte da Balzac, faranno la loro comparsa sulle pagine degli autori polacchi solo sul finire del XIX secolo. Questo stato di cose è visto da alcuni critici come un limite, tanto da rendere la letteratura polacca indegna di nota. Dice Jerzy Jedlicki:

Salta agli occhi la dipendenza, la mancanza di originalità, verrebbe da dire, la “plagialità”, del processo polacco contro la città e la civilizzazione urbanistico-industriale. [...] la macchina e la città, il razionalismo e il materialismo, il capitalismo e il socialismo erano prodotti occidentali, difendersi da loro diventò una difesa della nazione da tutto ciò che è straniero e cosmopolita. La “terra promessa” polacca [l'autore di riferisce al romanzo *Ziemia obiecana* (Terra promessa) di Reymont], è una terra ebraico-tedesca che deprava l'anima polacca. Quindi apparve nella letteratura polacca e nel discorso sociale un unico elemento familiare ed originale: il contadino polacco⁸.

Quali sono le ragioni oggettive di questo ritardo polacco? Una causa innegabile risiede anzitutto nella traumatica esperienza delle spartizioni e dell'occupazione straniera. La messa in discussione di un'intera cultura e di un popolo favorì la politicizzazione della letteratura, a cui fu affidato

8. Jedlicki J., *op. cit.* pp. 23-24.

il compito non tanto, o non solo, di rappresentare il mondo, quanto piuttosto quello di trasmettere valori e modelli patriottici espunti dalla storia patria, istruire e preparare il popolo a risorgere. Oltre a ciò, occorre ricordare che la presenza della censura (soprattutto nei territori soggetti alla Russia zarista), scoraggiava l'insorgere di problematiche pubbliche, politiche o sociali in prosa, mentre spingeva gli autori a rappresentare, piuttosto, mondi privati e familiari. Altra causa oggettiva era senza dubbio l'arretratezza nel settore tecnologico-industriale, situazione certamente aggravata dalle spartizioni. Se si escludono alcuni territori soggetti alla Prussia, dove l'industria manteneva i ritmi di sviluppo occidentali, il paese aveva pressoché ovunque una struttura agraria arretrata e semifeudale, una mobilità sociale che — venendo a mancare la funzione delle città come centri di attrazione e di avanzamento socioeconomico e culturale — era minima o inesistente. Nelle città polacche, da secoli meta dell'immigrazione straniera, si creò sì una borghesia, ma di matrice ebraica e tedesca. Il terzo stato polacco era costituito da piccoli commercianti e bottegai, incolti o comunque poco istruiti, e, in seguito al sorgere delle prime fabbriche, dai padri di quei pochi “valorosi operai” di cui parlava la Dąbrowska. Inutile dire che tale classe sociale non partecipò alla cultura cittadina se non molto tardi, ovvero a partire dai primi del Novecento.

Esistono poi altre ragioni di questo “ritardo”, e concernono piuttosto la sfera della civiltà e dei valori tradizionalmente polacchi. Si tratta principalmente della leggendaria “rusticalità” della ruspante nobiltà polacca, dell'orgoglioso rifiuto per l'ambiente cittadino e “i suoi traffici” così frequente presso gli intellettuali polacchi, nobili per stirpe ed ideali, ma più a loro agio sulla nuda terra che sul selciato. Nel modello ideale della vita rurale, l'oraziana

“aurea mediocritas” che questi nobili vagheggiavano, non c’era spazio per la città. Tali resistenze nascevano, spesso e volentieri, da pregiudizi e stereotipi intellettuali venati di moralismo cattolico e di diffidenza, che nel Settecento si arricchivano dei postulati filosofici illuministi dichiaranti la superiorità dell’ordine naturale (prodotto divino) su quello civile e culturale (prodotto umano).

Il binomio campagna–città rappresenta un’ambivalenza molto solida e tenace, ma, come già si diceva, almeno fino alla fine del romanticismo, non presenterà segni di equilibrio, essendo la città percepita dal punto di vista della campagna, senza un’effettiva conoscenza delle realtà urbana⁹. Questo stato di cose, favorirà il perdurare per quasi tutto il secolo di una retorica antiurbana dove i valori negativi della città saranno funzionali alla celebrazione dell’ordine e delle virtù della vita rurale e delle tradizioni polacche. Esiste una singolare convergenza di punti di vista fra gli illuministi (I. Krasicki, D.M. Krajewski, F. S. Jezierski) e i romantici. La città sarà vista dagli uni e dagli altri come un luogo estraneo e pericoloso, un’entità distruttiva, dove gli uomini sono dediti al vizio e all’appagamento dei bassi istinti. Per gli illuministi, come si è detto, questo *cliché* serviva a dimostrare la superiorità dell’ordine naturale su quello della civilizzazione (mercè le tesi antiurbaniste di J.J. Rousseau), per i romantici era invece funzionale al discorso patriottico: lo spirito nazionale è estraneo al mondo cittadino e borghese e la sua unica culla è la campagna che nelle rappresentazioni letterarie mantiene saldamente i tratti dell’idillio polacco in seno alla natura.

9. Occorre però segnalare gli episodici e neutrali schizzi di Varsavia nei romanzi preinsurrezionali di M. Wirtemberska (*Malwina* 1816) e di E. Jaraczewska (*Zofia i Emilia*, 1827; *Pierwsza młodość, pierwsze uczucia*, 1829).

Inutile dire che in quest'ordine di idee non ci fosse troppo spazio per la città, che ha una natura dinamica, eterogenea, progressista e genera “naturalmente” novità e mutevolezza. I pregiudizi nei suoi confronti avevano quindi una funzione di difesa.

La cultura rurale, o di genealogia rurale, creò un universo simbolico incentrato sulla palazzina nobiliare sottoposta a idealizzazione mitica. Ma non solo di esso si trattava [...] entrava anche in gioco la visione della casa di famiglia [...]. La funzione primaria del mito rurale era la creazione di una “comunità immaginaria”, e grazie ad essa di un'identità nazionale, che nelle condizioni successive alle spartizioni aveva necessariamente carattere difensivo. L'idea della nazione esponeva la sua omogeneità interna (nobiliare–popolare) escludendo gli elementi estranei che erano le cosmopolite — come si sosteneva all'epoca — città e civiltà. Il contrapporre la campagna “nostrana” alla città “estranea” aveva quindi come scopo la presa di coscienza dell'identità nazionale)¹⁰.

In quest'ottica le fobie, i preconetti nazionalistici e religiosi, già propri della mentalità sarmatica, continuavano ad attecchire nel periodo fra le due insurrezioni ottocentesche. La retorica anticivilizzatrice e patriottica di filosofi e pubblicitari romantici prende di mira il terzo stato, la borghesia (occidentalista, materialista, infida) negandole ogni familiarità con la natura del popolo polacco (puro, disinteressato, leale), ogni possibilità di nobilitazione. La Polonia e i suoi valori, risiedono per i romantici lontano dalle città, nella celebrazione dei semplici costumi del nobile e del contadino polacchi, nell'ideale e spirituale armonia di Dio, Patria e Famiglia. La città, abitata da elementi estranei, rap-

10. Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków, Universitas, 2003, pp. 51–52.

presenta la negazione di tutto ciò, e le sue apparizioni nella poesia romantica sono accompagnate dalle invettive e dalle tirate dei vati, spesso inclini a riproporre la tradizionale topica biblica della città maledetta.

Questo stato di cose si mantiene pressoché immutato per tutto il periodo interinsurrezionale¹¹: lo scrittore si cala nelle vesti di moralista, predicatore, e le sue descrizioni della città hanno come scopo il tendenzioso e aprioristico svilimento della civiltà cittadina. Gli autori romantici non prestano allo spazio cittadino alcuna attenzione particolare, si limitano a rappresentazioni allegoriche negative, attingendo abbondantemente ai motivi offerti dalla tradizione. Una simile rappresentazione negativa si manifesta tanto nella poesia quanto nella prosa: Juliusz Słowacki, vate del romanticismo polacco, nel poema *Paryż* (*Parigi*) maledice la città definendola, come un antico profeta, una “nuova Sodoma¹²”, più avanti il poeta Cyprian Kamil Norwid scriverà una poesia dall’incipit eloquente: “Miasto — złocony kraniec przepaści!” (Città, dorato confine dell’abisso!) e anche Zygmunt Krasiński nella poesia *Nad miastem chmury* (*Nubi sulla città*) esprimerà un’apocalittica visione della distruzione della città in toni da profeta biblico. Un atteggiamento ideologicamente ostile, quindi, ed anche i rari accenti positivi dei romantici, non sono rivolti alla città reale, ma a una sua trasfigurazione simbolica. Per il vate Adam Mickiewicz Parigi — che nelle lettere private arrivò

11. Così gli storici polacchi indicano il periodo intercorso tra le rivolte antirusse del 1830–31 (l’Insurrezione di novembre) e del 1863 (l’Insurrezione di gennaio).

12. “Nuova Sodoma! Tra le tue pietre/prolifera il crimine impudente/e quando su te una pioggia di pietre cadrà /non gocce divine, chiuse nel tuo/ma lanciate da cento cannoni, su ogni casa/la palla inciderà la terribile sentenza divina”.

a definire un inferno — era l'ultimo bastione della libertà dove, dalla cattedra di docente di Letteratura Slava presso il Collège de France, poter svolgere la sua missione in nome della Francia, della Polonia e dell'Europa:

Parigi è la capitale della parola, della parola come forza creatrice, come fuoco, come sostentamento, come audacia militare. È la capitale, certo, ma ancora senza il suo signore, lo Spirito Santo. La sola parola non basta per l'epoca in cui viviamo¹³.

Il caso di Mickiewicz, propenso attraverso un procedimento meramente ideologico a sacralizzare la città, indica l'ambivalenza e la contraddittorietà di una mito che nella letteratura del tempo si mostrava prevalentemente in termini negativi. Nel romanzo *Boża czekoladka* (*Cioccolatino di Dio*, 1857) di Józef Ignacy Kraszewski leggiamo una rappresentazione di Varsavia nel più schietto spirito antiurbano dell'epoca:

Da Miłosna già senti Varsavia, avvicinandoti a lei [...] dai terreni che la cingono, vedi che qui la vita non basta più a se stessa come nella profonda provincia, vedi che tutto tende verso un centro invisibile, si volge verso di lui, si dirige, s'affretta, corre nella sua direzione. [...] Anche la fisionomia della campagna è diversa, qui nell'aria qualcosa già sa di città, s'avverte uno strano odore di marciume, strani aromi di cibo, esalazioni di fabbrica. [...] La città divora chi la serve. Non si può negare che la gente che abita nei pressi di una grande città non solo non ottiene da essa alcun vantaggio, ma ci perde, marcisce moralmente. [...] La città espandendosi come un gigante diviene un polipo e sugge sepre più succhi vitali non restituendo nulla di nutriente¹⁴.

13. Mickiewicz A., *Dzieła*, vol. II, *Literatura słowiańska, Kurs czwarty*, Wykład IX, p. 439. Citato da Siwiec M., *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*, p. 134 in: "Teksty Drugie", *Miasto*, n. 4 [57], 1999, p. 134.

14. Kraszewski J.I., *Boża czekoladka. Opowiadanie w trzech częściach*, vol. II, Warszawa, M. Glöcksberg, 1875, pp. 84–86.

Nel romanzo ritroviamo un caratteristico schema fabulare diffusosi nel periodo illuminista e che — adattato e modificato nel corso delle epoche — perdurerà fino ai giorni nostri. Si tratta del paradigmatico viaggio educativo del giovane (in genere un filosofo di nobile famiglia), che dopo aver esperito il generale disordine morale e la pressoché totale assenza di valori del mondo cittadino, ritorna in campagna o muore.

Costituire l'identità nazionale, cercare le fonti pure della polonità, creare la mappa mentale e simbolica della Polonia, erano gli obiettivi primari dei romantici, esuli e viaggiatori all'estero (il primo fu J.U. Niemcewicz, poi continuarono S. Goszczyński, R.W. Berwiński, J.I. Kraszewski, W. Syrokomla). In quest'ottica, se nelle pagine degli scrittori apparivano città straniere, Parigi in particolare, esse erano viste in chiave mitico-negativa, ovvero come novelle babiloniche da contrapporre all'armonia pura dell'arcadia lontana, oppure erano luoghi di perdizione dove il viaggio mutava in un errare disordinato, solitario, confuso¹⁵. Le città polacche, in particolare Varsavia e Cracovia, erano viste di norma in chiave mitico-positiva, come luoghi della memoria collettiva, della continuità storica. Nel romanticismo polacco non c'era spazio per la quotidianità, per il mondo contemporaneo, la città è collocata su un piano intangibile, mitico e simbolico; Cracovia in particolare è spazio sacro, cuna e museo dello spirito polacco.

Naturalmente esistono delle eccezioni. L'urbanismo nel periodo fra le due insurrezioni è affidato in particolare ai "panorami sociali" del *piśmiennictwo obrazkowe* (prosa documentaristica), che traeva ispirazione dallo schizzo fisio-

15. Si veda Wieczorkiewicz A., *Wędrowcy fikcyjnych światów: pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk, Słowo / obraz terytoria, 1996.

logico francese. Si trattava di breve opere prive di fabula, ritratti di alcuni ambienti o gruppi sociali cittadini, soprattutto varsaviani (J.S. Bogucki, *Wizerunki społeczeństwa warszawkiego* (*Immagini della società di Varsavia*, 1844–1853), W. Szymanowski *Szkice warszawskie. Lichwiarze* (*Schizzi varsaviani. Usurai*, 1856), A. Wieniarski *Warszawa i warszawianie* (*Varsavia e i varsaviani*, 1857).

Occorre inoltre ricordare le “rusticalizzazioni” dello spazio urbano, ovvero la tendenza ad attribuire alla città caratteristiche del mondo rurale. Di norma era sempre il modello idillico–rurale a stabilire i valori di tali caratterizzazioni: se si volevano attribuire alla città qualità positive le si attribuiva maggiore “ruralità”, se l'intenzione dell'autore era negarle valore, la si privava di ogni somiglianza con la campagna¹⁶.

Nella prosa letteraria dell'epoca fanno la loro comparsa le piccole cittadine o grandi villaggi di provincia. A partire da *Wielki świat małego miasteczka* (*Il gran mondo di un piccolo villaggio*, 1832) di Józef Ignacy Kreszewski, ma soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento nell'opera di B. Prus, E. Orzeszkowa, H. Sienkiewicz e successivamente con W. Reymont e S. Żeromski, la geografia letteraria polacca si apre a questi piccoli mondi, autentici mediatori fra città e campagna, dove l'esistenza segue ritmi ed avvenimenti locali (o regionali) e appena giunge l'eco delle grandi città lontane. Rappresentano, non tanto le vicende e i valori della società nobiliare — che si esprimono nel filone conservatore della letteratura dei *Kresy*¹⁷ — quanto il mon-

16. Si veda Bachórz J., *Miasto i wieś*, in: „Realizm bez “chmurnej jazdy”. *Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego*, Historia i Teoria Literatury. Studia, tom 39, Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN & PIW, 1979, pp. 246–247.

17. Germanismo (ted. “Kreis”), termine attestato nella lingua polacca

do piccolo borghese di farmacisti, bottegai, preti, dottori, funzionari, commercianti ebrei, gli abitanti, insieme ai contadini, della provincia polacca. A questo abbassamento del “punto di osservazione” (la società viste nelle sue classi medio-basse) corrisponde quindi un “allargamento” dello spazio sociale rappresentato. Questa prosa a tematica provinciale e regionale, fortemente influenzata in principio dai climi della letteratura russa (Gogol in particolare) e dai modelli naturalisti francesi, avrà grande sviluppo nel corso del Novecento.

Le cittadine della prosa polacca tra le insurrezioni arricchiscono l’urbanismo di una nota satirica per le angustianti e noiose realtà provinciali dove, come ha indicato lo studioso russo Bachtin, “non ci sono eventi, ma soltanto ‘accidenti’ che si ripetono¹⁸”. I loro intrighi piccolo borghesi godono, tutto sommato, dell’ammiccante benevolenza degli scrittori. Per le novelle babiloniche contemporanee, invece, non c’è nessuna pietà o indulgenza, e ogni sguardo romantico alle grandi città del tempo, nasce esclusivamente dalla pregiudizievole volontà di mostrarne le bruttezze (come nel romanzo *Boża czeladka* del già citato Kraszewski, che pur è stato uno dei fondatori del mito di Varsavia, o in *Z Kudowy* (*Da Kudowa*, 1850) di Julia Woykowska).

fin dal XV secolo con il significato di ‘linea’, ‘confine’. Usato al plurale a partire dal romanticismo (precisamente dal 1854 con il poema epico *Mohort* di Wincenty Pol), designa i territori orientali della Polonia storica perduti in seguito alle spartizioni polacche alla fine del XVIII secolo.

18. “Questa cittadina è il luogo del tempo ciclico quotidiano. [...] Il tempo vi è privo di corso storico progressivo e si muove in cerchi stretti: il cerchio del giorno, il cerchio della settimana, del mese, il cerchio di tutta una vita. [...] Il tempo qui è senza eventi [...] e il narratore se ne serve come di un tempo collaterale, che si intreccia con altre serie temporali, non cicliche [...] e spesso fa da sfondo contrastante alle serie temporali evenziali [trad. dal russo *sobytijnyj*] e energiche.” Bachtin M., *op. cit.*, p. 395.

Il trauma delle insurrezioni fallite, la dispersione degli intellettuali all'estero o l'isolamento nella clandestinità, la lotta per la propria sopravvivenza culturale, favorì il perdurare di tali modelli romantici e martirologici, prolungando a dismisura la stagione del romanticismo¹⁹. Ogni allontanamento degli scrittori dal canone e dai modelli romantici, era tacciato dalla critica e dal pubblico di demoralizzazione, abbandono della causa nazionale, quasi alla stregua di un tradimento. In questo senso va vista la critica di Julian Klaczko nei confronti dello scrittore e pedagogo Józef Korzeniowski, che nel suo romanzo *Krewni* (*I parenti*, 1857) tenta un timido avvicinamento alla poetica realista, abbandonando nella rappresentazione cittadina e lo schematismo proprio della retorica antiurbana (insieme al confronto continuato con la campagna) e facendo della città uno spazio naturale (ma moralmente neutro) dove prolifera l'attività umana e i nobili in rotta posso trovare rifugio²⁰.

1.2. La città dei naturalisti

I primi decisi tentativi di affrancamento dai modelli romantico-conservatori risalgono agli anni ottanta del XIX secolo, con gli inizi, in Polonia, di una scrittura ispirata ai canoni del naturalismo francese. Lo scrittore, smessi i

19. La data che segna la fine del romanticismo polacco è il 1863, l'anno della cosiddetta "Insurrezione di gennaio", l'ultima che i polacchi tentarono nell'Ottocento per risollevare la nazione dal dominio straniero. La data è puramente convenzionale, perché il bagaglio di modelli e schemi del romanticismo, continuerà a riemergere periodicamente per molte generazioni ancora, riattivandosi nei momenti più grigi della storia a venire.

20. Per la polemica di Klaczko si veda in particolare Bachórz J., *Miasto i wieś*, op. cit.

panni del predicatore–moralista, abbandona la tematica nazionale e patriottica in favore di quella sociale. La città, anche grazie al progressivo sviluppo del capitalismo, diventa un ambiente sempre più attraente per il romanzo. Autori come A. Dygasiński, E. Orzeszkowa, M. Konopnicka, B. Prus, W. Gomułicki), concentrano la propria attenzione soprattutto sulle classi sociali più basse dando finalmente voce ai rappresentanti del proletariato urbano; in questo modo gli scrittori mettevano a nudo gli effetti della miseria, dell'ignoranza e dello sfruttamento, facendo appello al senso di giustizia del lettore. Con l'aumentare della produzione a soggetto urbano (non solo romanzi, ma anche novelle, schizzi, opere in versi) l'immagine della città va differenziandosi ulteriormente, arricchendosi di scene di vita borghese o mostrando addirittura gli ambienti della criminalità (come in *Nowe tajemnice Warszawy* (*I nuovi segreti di Varsavia*, 1887) di Adolf Dygasiński). Oltre a ciò entra nel romanzo positivista una grande carrellata di personaggi propri delle élite cittadine del tempo: banchieri, medici, impiegati, ingegneri, e altre figure tipiche del dramma borghese, senza dimenticare i nobili che, in alcune opere tardo naturaliste (come in *Wysadzony z siódła* (*Disarcionato*, 1890) di Antoni Sygietyński), conoscono sul selciato cittadino un'estrema degradazione e demoralizzazione. In altre parole il romanzo diventa un'opera polifonica e "democratica": la più adatta per racchiudere la complessa e differenziata trasformazione che stava caratterizzando la città.

L'aumento d'interesse per la tematica urbana non fu comunque accompagnato dall'assoluzione della città: tutt'altro. La causa va vista nei presupposti ideologici che animavano le prove di questi autori. Benché si attenesse ai postulati teorici del naturalismo (il noto principio

della verosimiglianza), dietro le loro rappresentazioni dell'ambiente cittadino, non c'era una volontà di scientifica obiettività, ma il desiderio di mostrare a priori la natura negativa delle città e le pessime condizioni in cui versavano le classi meno abbienti²¹. Il pessimismo, che nel primo positivismo era ancora rischiarato dalla speranza nel ruolo salvifico e civilizzatore della città e del progresso, prende piede nel corso della seconda metà dell'Ottocento. Il darwinismo rapportato all'analisi sociale, la concezione dell'uomo come entità essenzialmente biologica, l'osservazione del crescente conflitto fra capitale e proletariato, non potevano approdare ad altro. Cambiati i tempi e i modi, la tesi di base restava la stessa: la città provoca demoralizzazione e avvilitamento, e non c'è spazio per un suo ruolo positivo nella vita dell'uomo.

La più memorabile rappresentazione letteraria della città verrà raggiunta in *Lalka* (*La bambola*²², 1890) di Bolesław Prus, il più grande romanzo polacco dell'Ottocento. Prus, autore tra l'altro di una grande quantità di interessanti schizzi giornalistici sulla realtà cittadina dell'epoca²³,

21. Si veda Maciejewska I., in *Wielkie miasto w prozie okresu młodej Polski a problemy naturalizmu*, in: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, Serie III, Jankowski E., Kulczycka-Saloni J. [a cura di], Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984, pp. 197–223. Elżbieta Rybicka, senza tacciare i naturalisti polacchi di venire meno al postulato fondamentale del realismo (il principio della verosimiglianza), scrive: "La città è rappresentata come un organismo soggetto alle leggi dell'evoluzione e della lotta per l'esistenza, un elemento indipendente dall'uomo, un'attiva, ma fatale forza distruttrice opposta alla passività dei suoi abitanti." Rybicka E., *op. cit.* p. 75.

22. Trad. it. *La bambola*, Milano, Edizioni Paoline, 1965 (Traduzione, introduzione e note di Aurora Beniamino).

23. Si tratta delle cosiddette *Kroniki* (*Cronache*, 1874–1911). Sempre nell'ambito della prosa giornalistica (in polacco *felietonistyka*), nello stesso periodo, primeggiò anche J. Lam con le *Kroniki lwowskie* (*Cronache di Leopoli*, 1868–1886).

attraverso gli occhi del protagonista, il nobile decaduto Stanisław Wokulski, rappresenta la città di Varsavia come un organismo grandioso ed eterogeneo, complesso ed articolato, conreato dai diversi ambienti e gruppi sociali che lo costituivano. Attraverso le vicende del protagonista il lettore si addentra nella Varsavia della fine degli anni Settanta dell'Ottocento (ma esiste nell'opera anche un piano temporale della memoria che risale fino ai tempi napoleonici), conoscendone luoghi e ambienti sociali dettagliatamente descritti. Si tratta di una Varsavia divisa in spazi sociali nettamente delimitati: dalla Varsavia dell'aristocrazia del tempo (il parco di Łazienki e quello dei giardini sassoni, il salone del principe), a quella della minoranza ebraica (via Nalewki e dintorni), o del proletariato urbano (il quartiere di Powiśle). A questi spazi sociali si sovrappongono gli spazi mitici della memoria collettiva, i luoghi delle manifestazioni e delle insurrezioni, i luoghi sacri alla nazione. Nel complesso il giudizio dell'autore su Varsavia è negativo: la ristrettezza morale e intellettuale dei suoi abitanti, lo sporco dei suoi quartieri, la sensazione di prigionia che la contraddistingue contrastano con Parigi, emblema degli ideali positivisti dell'autore. Se Varsavia risulta un luogo chiuso e arretrato, la capitale francese rappresenta una sorta di razionale idillio urbano, dove tutte le forze sociali partecipano organicamente attraverso il lavoro alla produzione della felicità e al benessere sociale.

Parigi, nonostante il caos apparente, ha un piano, una logica [...] Parigi possiede qualcosa che possiamo definire spina dorsale, l'asse di cristallizzazione della città [...] Dunque quest'asse di cristallizzazione della città è simile a un gigantesco lombrico di quasi sei verste di lunghezza. [...] La sua coda si appoggia a piazza della Bastiglia, la sua testa all'Arco di Trionfo, il corpo aderisce quasi alla Senna. [...] Così una grande

città, proprio come una pianta o un animale, ha una propria anatomia e fisiologia. Il lavoro di milioni di persone che rivendicano con forza la loro libera volontà, produce gli stessi effetti del lavoro delle api che costruiscono le loro celle, delle formiche che innalzano i loro cumuli circolari o degli elementi chimici che si dispongono in cristalli regolari²⁴.

Lalka è un'opera realista intrisa di pessimismo, non illuminata dalla fiducia nello scientismo positivista e nell'ideale del progresso sociale. Non è un'opera naturalista, ma bensì un vasto panorama epico nel quale si muovono tipi umani che incarnano le illusioni (e le delusioni) di diversi ambienti sociali e di varie generazioni (in particolare quella "perduta" degli insorti del 1830-31). *Lalka* è un romanzo che tutti i polacchi conoscono e che ancor'oggi gode del favore dei lettori: la grande e realistica precisione topografica delle sue descrizioni ne fanno una sorta di guida letteraria alla Varsavia di fine Ottocento. La grande importanza che questo romanzo ha assunto per la coscienza storica e l'identità di questa città, è rappresentata da una lapide — ammiccante al rapporto mimetico e di mutuo richiamo fra realtà e finzione — che è stata posta in via Krakowskie Przedmieście 4/6 a Varsavia. Vi si legge:

Qui stava la casa in cui abitò negli anni 1878-1879 Stanislao Wokulski, personaggio creato da Boleslao Prus nel romanzo "La bambola". Wokulski fu soldato nell'insurrezione del 1863, ex-deportato siberiano, ex-commerciante e cittadino del comune di Varsavia, filantropo e scienziato nato nel 1832.

Wokulski non è mai esito, certo, se non nella finzione e nella fantasia dei lettori. Ma la presenza di una lapide dedicata a lui, in mezzo alle decine disseminate a Varsavia

24. Prus B., *Lalka*, T.II, PIW, 1957, pp. 35-36.

per le migliaia di persone reali perite in varie insurrezioni e carneficine, dimostra come il rapporto fra letteratura e realtà sia essenzialmente reciproco. Come dimostrano Joyce, Kafka o Svevo, la forza mitopoietica della scrittura è tale da rendere spesso impossibile guardare a una città prescindendo dalla sua rappresentazione letteraria.

La città nell'epoca della Giovane Polonia

2.1. Le città in fermento

Nonostante la sua posizione “periferica” e il generale clima di frustrazione causato dalla fallita insurrezione del 1863, anche la Polonia di fine Ottocento — paese arretrato sotto il profilo sociale e industriale — conosce una stagione culturale ricca di novità e trasformazioni. Dopo l'esperienza positivista, iniziano a circolare le idee di Freud, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, l'arte si svincola dalla realtà, per spingersi verso le oscure regioni della psiche e dell'irrazionale, gli scrittori cercano ispirazione in “mondi alternativi” (la filosofia orientale, lo spiritismo) ed esprimono il proprio malessere attraverso i caratteristici gesti di contestazione ed anticonformismo dell'epoca. Il discorso culturale si sposta dagli ambienti ottocenteschi (le città dell'emigrazione, i salotti della nobiltà), per svilupparsi finalmente nel cuore delle città polacche. Proprio dalla società urbana (dalla piccola borghesia costituita da impiegati, piccoli commercianti, bottegai e professionisti vari), emergono gran parte degli scrittori e degli artisti dell'epoca. A loro, naturalmente, si affiancavano i rampolli di famiglie nobili o magnatizie, tradizionali fucine di intellettuali e letterati, ma non mancarono scrittori figli di contadini (W. Orkan e J. Kasprowicz, per esempio). La città, con i suoi

teatri, le case editrici, i caffè, comincia a fremere di vita, sulle pagine delle riviste specialistiche fervono le diatribe sulla letteratura, su diversi modi di intendere e concepire un'arte oramai specialistica, autonoma per modi, linguaggio e obiettivi. In sostanza la Polonia, almeno quella dei caffè, dei circoli e dei teatri di Cracovia e Leopoli, non è troppo diversa dalle altre città europee, anche se la sua animosità intellettuale costituisce il riverbero di un fermento che si sviluppa altrove. In ogni caso a cavallo dei secoli sviluppa una sua *bohème*, con tanto di poeti "maledetti". Il dissenso di questi intellettuali non nasceva, come accade in Francia, dall'insofferenza per la borghesia e i suoi valori: era piuttosto il risultato del disincantato atteggiamento, dello scarso tepore patriottico di alcuni, dietro i quali — secondo i critici — si nascondevano opportunismo, rassegnata accettazione dello status quo seguito alle spartizioni, volontà di sfruttare la congiuntura economico-politica per scopi personali. È proprio Cracovia, con Zakopane come satellite (ma la cittadina dei monti Tatra ebbe anche la sua epoca di autonomo fervore culturale), è proprio l'antica capitale la città prescelta dalla letteratura del tempo. Questo non vuol dire che non ci fossero altri attivi centri culturali. Un ruolo di grande rilievo aveva all'epoca Leopoli, capitale della Galizia austriaca. Centro di importanza artistica, politica e intellettuale, crogiuolo di culture diverse, luogo di incontro fra la civiltà latino-occidentale e quella bizantino-orientale, in questa città non si respirava affatto la decadente atmosfera cracoviana. Sede di un'importante università (l'Uniwersytet Lwowski), di case editrici e stamperie, del Zakład Narodowy¹ e di un teatro molto

1. Il *Zakład Narodowy*, importante istituto che si occupava della raccolta di codici, incunaboli e manoscritti, fondato da Józef Maksymilian Ossoliński

attivo (il Teatr Lwowski), Leopoli aveva un'economia vivace e promettente (soprattutto nel settore petrolifero) che si sviluppava in un'atmosfera di pacifica convivenza fra diversi popoli ed etnie. Gli artisti e intellettuali che fanno parte corrente artistica nota come Giovane polonia (*Młoda Polska*²), preferivano comunque Cracovia per la sua provincialità, l'atmosfera crepuscolare, il suo clima di illustre e passato splendore. Inoltre, rispetto a Varsavia, che respirava ancora l'aria della stagione positivista e sviluppava una cultura semiclandestina, Cracovia (ma la Galizia austroungarica con capitale Leopoli in generale) godeva della clemente e bonaria condiscendenza dell'imperatore Francesco Giuseppe. Meta abituale di rivoluzionari e perseguitati politici (Lenin stesso vi si rifugiò), la città galiziana manterrà questo carattere provinciale e conser-

nel 1817, seguì nel 1946 l'intelleghenza di Leopoli nel suo "trapianto" a Breslavia in seguito alle operazioni di "rimpatrio".

2. Con Giovane Polonia si identifica un stagione artistica e culturale che inizia nel 1890 e si considera conclusa nel 1914 (il nome è stato scelto per analogia con altri simili movimenti nel mondo anglosassone e germanico come Giovane Scandinavia, Giovane Germania, Giovane Vienna). Anche se ne fu fortemente condizionata, la Giovane Polonia non può considerarsi sinonimo di decadentismo (oltretutto caratteristico solo di alcuni autori e opere e rigettato nella fase finale dagli esponenti più autorevoli). In generale si parla di Giovane Polonia in seno al modernismo letterario europeo, inteso come l'insieme di fenomeni artistico-letterari innovativi propri del periodo incluso fra il tramonto del positivismo e le avanguardie storiche. In ambito polacco si parla decadentismo come atteggiamento filosofico pessimista verso la civiltà occidentale e borghese e i suoi valori che assunse le tipiche forme artistiche ed estetiche identificate con l'opera di Huysman, Wilde, Strindberg, Rimbaud, Verlaine e, soprattutto, Baudelaire (nella letteratura polacca sono da considerarsi decadenti Przybyszewski, Miciński, Przerwa-Tetmajer e altri). Per gli accenti patriottici nella pubblicistica della Giovane Polonia, per la scelta tematica (il mondo contadino, la tradizione, la sfera religiosa e spirituale) e l'atteggiamento individualista dei suoi esponenti, si parlava in principio di "neoromanticismo".

vatore anche successivamente. Nel periodo interbellico, con il rifiorire di Varsavia (ma la sua ascesa inizierà già dopo la rivoluzione del 1905 e l'abolizione della censura preventiva zarista) si fisserà nell'immaginario collettivo quell'opposizione fra Cracovia e Varsavia ancor oggi attuale: conservatrice, libera, incline alle muse, la prima, progressista, cospiratrice e prosaica la seconda, Cracovia — culla dello spirito polacco, Varsavia — sede di istituzioni e organi di potere (ma anche luogo di apertura e di confronto culturale). Si tratta di un'opposizione fondamentale per il discorso che stiamo conducendo, perché l'opposizione Cracovia–Varsavia nel corso del Novecento segue in parte la line di demarcazione fra urbanismo e antiurbanismo.

In questo clima da *fin de siècle* la modernizzazione delle città è un fenomeno articolato e complesso che coinvolgeva diversi settori, ambiti e discipline. Con l'incremento della popolazione, l'affluire di gente dalle campagne, lo sviluppo tardivo (rispetto a quello conosciuto nell'Europa occidentale) del settore industriale e della classe operaia, lo sviluppo tecnologico ed economico, la società urbana si andava notevolmente differenziando. La conseguenza fu l'avvio dei primi studi demografici e la diffusione dei reportages. Sorse la moderna urbanistica polacca con innovativi progetti di riforma dello spazio pubblico, e nei primi decenni del secolo con l'opera di Florian Znaniecki, nacque e si sviluppò la moderna sociologia urbana polacca (che ebbe un'importante influenza sulla Scuola di Chicago). Parallelamente inizia l'opera di recupero della storia e della tradizione cittadina, ora considerate importanti e costitutivi elementi della civiltà polacca (infatti le prime monografie su Cracovia o Varsavia erano per lo più opere apologetiche e celebrative).

2.2. La civiltà urbana avanza: aperture e resistenze

La letteratura polacca, come si diceva, segue le altre discipline in questa generale tendenza alla specializzazione, ma mentre la pubblicistica e la critica assorbono velocemente le novità occidentali, la letteratura urbana occidentale è percepita ancora con significativo ritardo. Nonostante i grandi cambiamenti a cui si accennava sopra, bisognerà infatti attendere almeno fino alla prosa del ventennio interbellico (si pensi all'influenza kafkiana in Bruno Schulz) per leggere i primi romanzi chiaramente ispirati alle opere dei grandi maestri della prosa contemporanea (Joyce, Mann, Proust, Kafka, Musil). Alla fine dell'Ottocento la maggior parte degli scrittori polacchi si pone di fronte alla città e alla società con un atteggiamento di matrice chiaramente naturalista (alla Zola), mentre il pubblico continuava a nutrirsi della letteratura canonica ottocentesca.

Ciononostante si verificano già sul finire del secolo cambiamenti sensibili nella concezione del ruolo della letteratura e dello scrittore. Spogliata dei suoi tradizionali obblighi patriottici e politici, la letteratura si addentra sempre di più nelle sue problematiche, ripiegandosi su un discorso interno e specialistico. I criteri estetici sostituiscono progressivamente quelli contenutistici: un'opera d'arte è valutata oggettivamente, per i suoi valori intrinseci, per "come" rappresenta qualcosa, e non per "quello" che rappresenta. In questo senso la città stessa diventa una problematica interna alla letteratura e la dicotomia romantica città — campagna, con tutti i valori ideologici cui si accennava, perde definitivamente di significato.

Le conseguenze sociali dell'urbanizzazione e della modernizzazione (problematiche già positiviste) sono affidati alla letteratura giornalistica e alla prosa ambientale. La let-

teratura modernista si arricchisce di toni nuovi, il linguaggio si fa più malleabile, tentando di riprodurre l'esperienza urbana, il rumore delle strade, le tante voci dell'ambiente cittadino. La grande novità ideologica risiede proprio nella riformulazione del rapporto uomo-città: l'uomo non è più mero creatore della realtà urbana, ma ne è anche il prodotto, è da essa determinato, è allo stesso tempo soggetto ed oggetto del mondo cittadino. Anche in Polonia, verso la fine dell'Ottocento (quindi con grande ritardo rispetto ai paesi occidentali), nasce un nuovo tipo antropologico: l'uomo urbano. Scriveva la sociologa e attivista Zofia Daszyńska nel 1899:

La grande città ha fatto dell'uomo dei tempi nuovi quello che oggi è. [...] L'intelletto degli uomini moderni, prodotti e creatori delle grandi città, elastico e pronto a reagire a diversi stimoli, a recepirne di nuovi, ha prodotto un'immagine del mondo che non si astiene dal criticare anche i più rispettabili monumenti dell'antichità, toglie gli dei dai piedistalli sui quali lui stesso li aveva posti, e ha soltanto una parola d'ordine, "avanti" e una fede, "verso il futuro"³.

Prodotto tipico della grandi città contemporanee è la folla, l'insieme indistinto che livella ogni individualità (anche il concetto di pubblico si fa più "capiente": nasce l'idea di utente dell'opera, il lettore potenziale). Ed è proprio a un suo simile perduto in questa folla che si rivolge il *flâneur*⁴, il passeggiatore, immerso nella vita della via come

3. Citato da Rybicka E., *op.cit.*, p. 87.

4. Per la figura del *flâneur* è fondamentale quanto scritto da W. Benjamin, in *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940*, Agamben G. [a cura di], Einaudi, Torino 1986 e *I "passages" di Parigi*, Ganni E. [a cura di], Einaudi, Torino 2000. Importante anche Hessel F., *L'arte di andare a passeggio*, Milano, Serra e Riva, 1991.

in un magma o in un acquario. Il primo fu, notoriamente, Charles Baudelaire che nel saggio *Il pittore della vita quotidiana* (1863) postulò la moderna fusione dell'uomo nella folla ("Ebbrezza religiosa delle grandi città. — Panteismo. Io sono tutti, tutti sono io. Vortice"). Epigono delle nuove generazioni di passeggiatori, Baudelaire, passando attraverso la rappresentazione allucinata e fantasmagorica della vita parigina offerta nel suo libro più famoso, *I fiori del male* (1857), approdava nel saggio sopra citato alla celebrazione della modernità e della vitalità notturna del mondo urbano. Baudelaire sceglierà di sposare il male e il delirio delle città nel proprio spirito, per superarlo attraverso se stesso, attraverso una dionisiaca celebrazione della città e del corpo che doveva aprire le porte alle regioni più alte dello spirito. A differenza del camminatore della prosa del Novecento il *flâneur* di Baudelaire non era ancora uno sradicato o un alienato, perduto nel labirinto cittadino, incapace di "addomesticare" lo spazio pubblico.

L'artista porta il proprio corpo nello spazio pubblico, nella strada, dove si guarda e, incessantemente, si è guardati, e il suo spirito vibra come un metronomo al ritmo della città, con il suo strepito e la sua fantasmagorica essenza. Si giunge al primato della percezione, il monolitico e "tutto d'un pezzo" personaggio ottocentesco, posato e distaccato, diventa una macchina per percepire, per ascoltare, soprattutto per vedere (il trionfo dello sguardo in letteratura va chiaramente relazionato alla nascita del cinema).

Attraverso questa fusione dell'artista nella realtà urbana, con la soggettizzazione e l'interiorizzazione del punto di vista (e le varie tecniche narrative a cui è affidata: flusso di coscienza, monologo interiore ecc. . .) nasceranno le rappresentazioni assolutamente individuali e private delle città contemporanee. Lo scrittore estrae dall'anonimato,

dal fluire della storia e della materia, frammenti di realtà e spazi pubblici e li rende eterni e privati attraverso la parola, crea lo “spirito del luogo” essendone a sua volta creato, in un fluido rapporto di interdipendenza ed arricchimento tra soggetto ed oggetto, realtà e finzione letteraria. Nascono la Dublino di Joyce, la Trieste di Svevo, la Praga di Kafka, talmente vere e concrete nella loro unicità da sembrare più autentiche dei loro referenti reali, talmente potenti nelle loro rappresentazioni da fissarsi nell’immaginario collettivo rendendo quasi impossibile, una volta averle conosciute, guardare ai luoghi reali come se non fossero mai “esistite”.

Rispetto a tutto questo fervore artistico-culturale che attraversa la letteratura dell’Europa occidentale, la Polonia denota un notevole ritardo. Nonostante la lezione di Baudelaire in Polonia si avrà un’analoga celebrazione della città e della folla solo nel primo dopoguerra (nel gioioso vitalismo della poesia del gruppo Skamander), a breve distanza dall’esperienza del futurismo polacco con la sua fusione fra uomo e città, corpo umano e macchina (si pensi alla “maszyna mego ciała” (macchina del mio corpo) del poeta Tytus Czyżewski). Sul finire del secolo molti critici e pubblicisti polacchi (per esempio Zenon Przesmycki dalle pagine di “Chimera”) intendevano un autentico processo alla civiltà moderna, ammonendo il pubblico dai pericoli costituiti dalla mercificazione dell’arte e dalla massificazione della cultura.

Eppure i toni non erano sempre così negativi. Nel primo decennio del Novecento molti scrittori e pubblicisti (S. Brzozowski fra gli altri) si schierano dalla parte della modernità, intesa come progresso, impegno, passione per il lavoro, tacciando di “inselvaticimento” il resistente e tipico atteggiamento antiurbano delle élites intellettuali

polacche. Si segnala a questo proposito la radicale critica alla quale, successivamente, Tadeusz Peiper sottopone l'antiurbanismo ottocentesco, sottolineandone il carattere di prodotto specifico di una formazione culturale. Anche nel programma positivo di Stanisław Baczyński, che vedeva nella città "il prodotto del lavoro creativo dell'uomo", va vista la stessa volontà di riabilitazione della città.

In letteratura (in prosa e tanto meno in poesia) tali accenti positivi e progressisti non trovarono comunque formulazione. Il clima dei romanzi polacchi di ambientazione urbana risulta piuttosto buio e soffocante, e rappresenta sostanzialmente le delusioni dell'ideale sociale della letteratura espresso dal positivismo varsaviano. Nelle novelle che il futuro premio Nobel Władysław Reymont scrisse negli anni 1892-94, *W aptece*, *Na bruku*, *Cień* (*In farmacia*, *Sul selciato*, *Ombra*), figura la tipica "fauna urbana" dell'epoca: impiegati, operai, attori e morti di fame. Ma non sono loro a riscuotere successi nella Varsavia del tempo, quanto piuttosto gli arrivisti e gli ipocriti, abili nel tessere intrighi e a sfruttare cinicamente le occasioni. L'arte, in una realtà così costruita, illumina la vita di pochi fortunati (proprio come accade nel suo romanzo *Komediantka* (*La commediante*, 1896).

Il periodo a cavallo fra i due secoli è caratterizzato da un rapporto ambivalente con la città: da una parte il periodo di pace, il rapido sviluppo tecnologico e industriale sfociavano nell'ottimistica convinzione di un processo irreversibile, dall'altra la miseria sociale, l'abbrutimento del lavoro alienante e disumano nelle fabbriche, sembra mostrare il vero volto dell'utopia capitalista. A questo va aggiunto il senso di frustrazione e demoralizzazione dovute a un secolo di dominazioni straniere e frustrati tentativi di riguadagnare la libertà. In ogni caso, nel romanzo non era tanto

la tematica patriottica a tenere banco, bensì quella sociale anche se, pur venendo meno gli ottimistici presupposti del positivismo, gli strumenti a disposizione degli scrittori erano ancora quelli offerti dalla letteratura di stampo positivista. Il romanzo *Fachowiec* (*Lo specialista*, 1895) di un giovanissimo Waław Berent è un buon esempio della bancarotta degli ideali positivisti (altruismo, umiltà, lavoro). Il sogno illusorio del progresso spinge un giovane intellettuale ad imboccare la strada della fabbrica, rimanendo schiavo di un lavoro alienante.

Il modello antiurbano, sul finire del secolo, si esprime quindi in romanzi e novelle di denuncia sociale, mentre sul fronte della produzione degli artisti decadenti — che erano soprattutto poeti o drammaturgi — si denota la grande influenza del folklore (rurale o alpestre, o meglio “tatriano”). Rispetto al romanticismo, caratterizzato da un rapporto passionale e vitale con la natura, per gli artisti della Giovane Polonia, disgustati dalla gente e dalla folla, la campagna rappresenta una fuga, un gesto di rifiuto per un luogo, la città, che appariva sterile e vuoto, la quintessenza della crisi generale che aveva investito la civiltà occidentale. Il risultato è una profonda attrazione per il mondo rurale (con i suoi miti, ritmi e superstizioni), una singolare “passione” che, mercé il binomio arte–vita tipico dell’epoca, spinse alcuni giovani intellettuali a matrimoni con semplici e sane rappresentanti del mondo contadino (molto famosi furono quelli di Rydel e di Wyspiański). Il più illustre esempio di tale celebrazione della tematica rurale, per la quale la critica polacca ha coniato il felice termine di *chłopotomania* (contadinomania), è il romanzo *Chłopi*⁵ (*I contadini*,

5. Trad. it. *I contadini*, Firenze, ed. Novissima, 1924 (trad. di Aurora Beniamino).

1904–1909), sempre di Reymont. Comunque subirono questa fascinazione molti altri artisti, soprattutto poeti ma anche prosatori (si vedano le novelle di Władysław Orkan o i primi racconti di Stefan Żeromski).

Altro aspetto di questa resistenza polacca di fronte all'avanzata cultura urbana è rappresentato, a cavallo del secolo, dal filone del conservatorismo rurale. La cosiddetta letteratura dei *Kresy*, esprimeva il primato della campagna, dei valori di nobiltà e tradizione, sulla città, nel cui sviluppo si vedeva l'annuncio della disfatta della civiltà. Si tratta di una letteratura dalle precise funzioni didattiche e patriottiche che trovò in Maria Radziejewiczówna la sua rappresentante più significativa. Gli esponenti delle nobili e decadenti famiglie polacche raccontano nelle loro opere la dura e secolare lotta che la nobiltà conduceva nei *Kresy* per la sopravvivenza della Polonia. Nonostante il mito dell'idillio nel *dwór* (la palazzina nobiliare nella campagna polacca) fosse soggetto a una forte critica iniziata già dal positivismo (e poi proseguita nell'opera di Żeromski e soprattutto di Gombrowicz), questa letteratura godrà di una grande fortuna anche in seguito, manifestandosi con punte di maggiore intensità per tutto il Novecento e risultando una tematica fertile ancora ai giorni nostri. Ancor oggi tale tematica continua ad essere ripresa da alcuni autori contemporanei, ispirati dal carattere romantico e nostalgico delle terre orientali.

2.3. Oscure rappresentazioni urbane

La città, quella del grande capitale, assurge al ruolo di protagonista in *Ziemia obiecana*⁶ (*Terra promessa*, 1899) di Władysław Reymont, la grande epopea del primo capitalismo polacco. Si tratta di un romanzo di rottura, dove confluiscono le frustrazioni dello scientismo positivista, e i nuovi fermenti della letteratura decadente. La città di Łódź, la Manchester polacca con le sue industrie tessili e i camini fumanti delle sue fabbriche, con la sua borghesia (soprattutto tedesca ed ebraica) e la miserabile classe operaia, non è una “terra promessa”, bensì un’entità disumanizzante, una mostruosa città–Moloch⁷. Reymont si muove ancora sul terreno dell’antimito urbano più genuinamente tradizionale, ma lo fa attingendo e superando l’esperienza positivista. Ritroviamo nel romanzo i processi di animazione e antropomorfizzazione, la rappresentazione della città come organismo pulsante, riconducibili alla lezione di Émile Zola, riutilizzati per descrivere una Łódź dall’atmosfera demoniaca, addirittura gotica. La città attrae i personaggi con irresistibile forza ipnotica, suscita in loro il desiderio dell’arricchimento, dell’accumulo di capitale, fino a imprigionarli. Come accade a Stach Wilczek, uno degli eroi negativi del romanzo:

Amava vagare senza meta, guardare la gente, le fabbriche [...], amava respirare quell’aria tremolante e piena degli odo-

6. Trad. it. *Terra promessa*, Milano, Genio, 1933 (trad. di Nictopolion Maffezzoli).

7. Si veda l’introduzione all’opera a cura di Magdalena Popiel in W. Reymont, *Ziemia obiecana*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996. Per lo spazio in *Ziemia obiecana*, si veda: Popiel M., *Od topografii do przestrzeni mitycznej. Analiza przestrzeni w “Ziemi obiecanej” Reymonta*, “Pamiętnik Literacki”, 1979, n. 4.

ri di carbone e vernici. Lo abbagliava la potenza della città, le gigantesche ricchezze accumulate nei magazzini e nelle fabbriche gli accendevano negli occhi le fiamme della bramosia, gli infiammavano l'anima di terribili sogni, lo riempivano di una brama sempre più forte di potere e godimenti; quel folle vortice di vita, quel ruscello dorato che scorreva attraverso la città, lo inebriavano con la loro forza, lo ipnotizzavano, lo pervadevano con il fremito d'un desiderio irresponsabile, gli davano forza per la lotta, la vittoria, il saccheggio⁸.

In una città descritta ancora con cruda precisione naturalista, e con grande attenzione per i socioletti urbani della multilinua Łódź, non è tanto, o non solo, lo strapotere del denaro a spaventare l'autore e nemmeno la consapevolezza che le fortune si accumulano tessendo intrighi, schiacciando i più deboli e truffando. Quest'opera esprime una paura diversa, più irrazionale: quella che l'uomo prova di fronte alla macchina, un essere nuovo ed ignoto che aliena, fa ammalare, sottrae lavoro, e distrugge l'essere umano fisicamente e moralmente.

Guardava [Trawiński] la città sporca, piovosa, i marciapiedi fangosi, pieni di persone, i camini innumerevoli che simili a pioppi s'innalzavano sulla linea dei tetti e scomparivano nel calante crepuscolo. [...] Guardava quasi con disperazione, perché sentiva la sua impotenza, sentiva che ancora un istante e da questo enorme vortice, da questa macchina chiamata Łódź sarebbe stato espulso come uno scarto, come una poltiglia succhiata, inutile a quella città-mostro⁹.

Il romanzo di Reymont resta l'opera artisticamente più significativa di questa denuncia dell'utopia capitalista borghese.

8. Reymont W., *Ziemia obiecana*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996, p. 385.

9. Reymont W., *ivi*, P. 204.

Il decadentismo in quanto tale, invece, trova la sua più felice espressione nella prosa di Waclaw Berent. Nei suoi romanzi la realtà urbana sintetizza (e anticipa) tutte le inquietudini e i fantasmi dell'epoca. Una grande città tedesca (probabilmente Berlino) è lo sfondo di *Próchno* (*Tritume*, 1903), dove il “legno marcio” del titolo, rappresenta — attraverso una metafora di dissoluzione e di morte — la sfiducia dell'artista nella cultura e nella civiltà contemporanee. La città è descritta attraverso l'allucinata prospettiva di quattro giovani bohémien, perduti in uno spazio alieno e ostile, opprimente e demoniaco, in bilico fra lo sprezzante rifiuto per l'etica borghese, ed il bisogno del riconoscimento e dell'approvazione di un pubblico sempre più massificato nei gusti e nei gesti. La sfiducia espressa da Berent si accompagna al contemporaneo processo che critici e pubblicisti polacchi intendevano alla civiltà moderna.

Un senso di sfiducia e di paura suscita anche la massa intesa concretamente, come folla rivoluzionaria, personaggio introdotto nel finale dell'altro grande romanzo di Berent *Ozimina* (*Grano vernino*, 1911). In una Varsavia oscura e decadente l'annuncio dello scoppio della guerra russo-giapponese, mette in moto le speranze represses di una rinascita nazionale (lo stesso accade nel dramma *Wesele*¹⁰ (*Le nozze*, 1901) di Wyspiański). I rappresentanti dell'intelligenza scendono in strada per affiancare la plebe nella marcia per la rinascita. Ma la folla risulta un'entità minacciosa, duttile nelle mani di chi può farne un'arma micidiale atta a travolgere. *Ozimina* ben rappresenta l'eteroglossia (per citare ancora Bachtin) del romanzo moderno: Berent, attraverso la frammentazione dei punti

10. Trad. it. *Le nozze*, Bologna, CSEO, 1983 (trad. di S. De Fanti).

di vista dei personaggi, introduce i vari socioletti della Varsavia dell'epoca (lo slang del proletariato, la parlata forbita e romantica dei vecchi rivoluzionari), aumentando notevolmente la gamma espressiva del polacco letterario.

Degno di menzione all'interno della produzione più schiettamente decadente, è il romanzo visionario *Wampir* (*Il vampiro*) di Reymont, apparso in forma embrionale su rivista nel 1904 con il titolo *We mgłach* (*Nelle nebbie*) e pubblicato integralmente solo nel 1911. L'azione si svolge in una Londra oscura e ovviamente nebbiosa, dove gli avvenimenti reali si mescolano a stati allucinatori e a figure da sogno. Espressione della poco nota passione dell'autore di *Chłopi* per lo spiritismo, *Wampir* rappresenta attraverso il tipico luciferismo decadente la convinzione della crisi della cultura e della civiltà occidentali.

La città durante la stagione realista-naturalista era rappresentata oggettivamente, il giudizio dell'autore era univoco e si basava su una serie di principi: le norme economiche, le regole etiche; esisteva uno stabile e unico sistema di valori al quale fare riferimento. L'integrale visione del mondo dell'uomo ottocentesco facilitava la ricezione dell'opera e del messaggio dell'autore da parte del pubblico. Una rappresentazione poteva essere cruda, poteva destare sgomento e sdegno nel lettore, ma fondamentale era capita. Con la rivoluzione del romanzo agli inizi del Novecento, l'interiorizzazione del punto di vista e il soggettivismo etico e morale, l'opera d'arte perde in trasparenza ed oggettività. La realtà cittadina, che prima era razionalizzata e sottoposta a giudizi univoci, adesso viene raccontata con largo impiego di metafore oscure e misteriose, spesso polivalenti ed ambigue.

Il primo aspetto che si mette in evidenza è il processo di universalizzazione cui va incontro la città. Siamo molto

lontano dalle precise descrizioni, ricche di informazioni autentiche e di dettagli toponomastici, delle opere del realismo o del positivismo. Ora gli autori, pur ispirandosi a modelli urbani reali, rinunciano a trasparenti riferimenti alla realtà: il lettore non sa con assoluta certezza dove si svolga l'azione, la città e i suoi spazi non sono più denominati. Questo tipo di procedimento — che si può già incontrare in alcune prove del romanzo modernista (è presente nel già citato *Próchno* (1903) di Berent) caratterizza il romanzo espressionista *Krzyk* (*Il grido*, 1917) di Stanisław Przybyszewski e prenderà piede nella letteratura degli anni Venti e Trenta.

Non è più la realtà di un dato luogo a interessare l'autore modernista, ma l'universalità di esperienze che quel luogo suscita nelle persone. Il carattere convenzionale e fittizio del mondo della rappresentazione è fortemente sottolineato, la città diviene uno spazio simbolico ed allegorico che deve essere decifrato e interpretato dal lettore, così come l'autore ha interpretato la realtà alla quale l'opera si ispira. In questo senso ritornano in auge le tradizionali metafore della topica biblica antiurbana: l'associazione della città con Babilonia, Sodoma, Gerico ecc... Le città, anche quando sono denominate, fungono da exempla universali, attingono e rimandano alla sfera del mito. Rispetto alla poetica realista, nelle nuove parabole urbane della prosa del Novecento l'univocità di significato dello spazio urbano è stabilita dall'autore che può rinunciarvi (impiegando metafore oscure, introducendo i punti di vista di più personaggi diversi), oppure essere raggiunta facendo riferimento alla topica o ad altri modelli presenti nell'immaginario.

Tra avanguardia e realismo sociale

Il periodo interbellico

Durante i trent'anni compresi fra lo scoppio della Prima guerra mondiale e la fine della Seconda la città assurge definitivamente al ruolo di protagonista del discorso culturale. Anche se la Polonia rimane praticamente estranea al fervore innovativo della moderna urbanistica europea (escludendo forse il gruppo avanguardista Praesens¹ e l'opera di Władysław Strzemiński²), in campo letterario tutte le avanguardie e gli "ismi" dell'epoca esprimeranno il loro

1. Proveniente da "Blok", un precedente gruppo avanguardista dallo status piuttosto indefinito, Praesens nasce a Varsavia e funziona negli anni 1926–1930. Convinti fautori dell'unità di tutte le arti plastiche, gli architetti e gli artisti del gruppo, avevano una concezione funzionale dell'architettura, sottolineando la relazione che intercorre fra la forma e la struttura dell'edificio e la sua funzione sociale. La loro attività era in stretta relazione con l'avanguardia architettonica europea e con la CIAM (Les Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne) le cui formulazioni teoriche trovarono applicazione nella Carta di Atene (Le Charte d'Athènes) pubblicata da Le Corbusier nel 1943. L'attività dei pittori di Praesens si esprimeva in forme cubiste e costruttiviste.

2. Teorico dell'arte, pittore, pioniere dell'avanguardia costruttivista polacca Władysław Strzemiński è l'ideatore della teoria dell'unismo (*unizm*). Negli anni Trenta lavorò alla stesura di un piano urbanistico della città moderna, ma il suo lavoro andò quasi del tutto distrutto durante la guerra. Nei frammenti di questo progetto — pubblicati nel secondo dopoguerra con il titolo *Łódź sfuncjonalizowana* (*Łódź funzionalizzata*) — si nota l'influenza delle concezioni più estreme dell'urbanistica europea degli anni Venti.

rapporto con la città, contribuendo a formare la sua immagine moderna. Benché l'esperienza della realtà urbana abbia lasciato nella Polonia interbellica tracce principalmente liriche (si pensi alla poesia del gruppo Skamander, alle poesie dei futuristi Tytus Czyżewski, Anatol Stern e Aleksander Wat o dei poeti di *Zwrotnica*, e ancora ai versi di Konstanty Ildefons Gałczyński e dei catastrofisti³ degli anni Trenta) anche la prosa riflette un mutato rapporto con la città, e non soltanto nei romanzi sociali di influenza tardo positivista.

Come è noto, il movimento avanguardista più strettamente legato alla città e ad essa ideologicamente più favorevole, è stato il futurismo. La sua ramificazione polacca, pur non rimanendo estranea alle soluzioni artistiche e formali del futurismo russo (del quale condivideva l'orientamento anarco-socialista), conservava un rapporto verso la città affine a quello di Marinetti e compagni. I futuristi italiani, notoriamente schierati a favore della macchina, del movimento e della modernità, disprezzavano la campagna

3. Il catastrofismo — notevolmente ispirato da Nietzsche e dal decadentismo — costituisce una tendenza del pensiero europeo del periodo interbellico che trovava espressione in letteratura (G. Wells, F. Kafka, A. Huxley) e nell'opera di pensatori e filosofi della storia (Ortega y Gasset, A. Toynbee e, O. Spengler). Esprimeva la convinzione dell'ineluttabile tramonto della cultura occidentale, la convinzione che le tradizioni e i valori europei fossero entrati in una crisi definitiva. In Polonia elementi catastrofisti si ritrovano nell'opera filosofica di F. Znaniecki (*Upadek cywilizacji zachodniej, Il tramonto della civiltà occidentale* 1921) e M. Zdziechowski (*W obliczu końca, A cospetto del sole* 1937, *Widmo przyszłości, Lo spettro del futuro* 1939) e nella letteratura di S.I. Witkiewicz, R. Jaworski, nell'attività dei poeti del gruppo "Żagary", di Czechowicz, Jastruń, e ancora — durante l'occupazione — K.K. Baczyński, T. Gajcy, T. Boroski. Il catastrofismo, in letteratura, si associa con elementi e motivi propri dell'antiurbanismo, perché proprio nella città, fucina della cultura dell'uomo moderno e suo ambiente "naturale", gli intellettuali dell'epoca rilevavano lo stadio più avanzato di tale crisi.

e ogni sorta di tradizionalismo (celebrati invece dai russi). Proponevano altresì una sorta di rivoluzione culturale, o palingenesi, che avrebbe dovuto cambiare il volto delle decadenti città del passato, bruciando i simboli di un ordine borghese che aveva infestato di sé ogni manifestazione della vita sociale⁴. Nel 1919, esattamente dieci anni dopo le sferzate ideologiche del manifesto marinettiano, in un momento che vedeva già il crepuscolo del futurismo italiano, scriveva Bruno Jasioński nel manifesto dei futuristi polacchi *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* (*Al popolo polacco. Manifesto per l'immediata futurizzazione della vita*):

Artisti in strada! Poetoconcerti volanti e concerti in treni, tram, mense, fabbriche, caffetterie, in piazze, stazioni, capannoni, gallerie, parchi, dai balconi delle case ecc...ecc...ecc... ad ogni ora del giorno e della notte. L'arte deve essere sorprendente, pervasiva e impressionante. [...] Porteremo via in carriola dalle piazze, dai giardinetti e dalle vie le putride mummie dei mickiewicz e degli słowacki. È il momento di svuotare i piedestalli, ripulire le piazze, preparare il posto a quelli che stanno arrivando. [...] Sottolineiamo i tre momenti fondamentali della vita contemporanea: la macchina, la democrazia e la folla⁵.

4. Scriveva Marinetti in "Fondazione e Manifesto del Futurismo" in: *Marinetti e i futuristi*, De Maria L. [a cura di], Milano, Garzanti, 1994, p. 6: "E vengano dunque, gli allegri incendiari dalle dita carbonizzate! Eccoli! Eccoli!... Suvvia! Date fuoco agli scaffali delle biblioteche!... Sviare il corso dei canali, per inondare i musei!... Oh, la gioia di veder galleggiare alla deriva, lacere e stinte su quelle acque, le vecchie tele gloriose!... Impugnate i picconi, le scuri, i martelli e demolite senza pietà le città venerate!"

5. Questo manifesto fu pubblicato da Jasioński insieme ad altri tre manifesti: sulla poesia futurista (*manifest w sprawie poezji futurystycznej*), sulla critica artistica (*manifest w sprawie krytyki artystycznej*) e sull'ortografia fonetica (*manifest w sprawie ortografii fonetycznej*). Lam A., *Polska awangarda poetycka: Manifesty i protesty*, Warszawa, Wyd. Literackie, 1969, p. 208.

Convinti assertori che l'unica autentica espressione della contemporaneità sia il mondo meccanizzato e artificiale delle grandi città, i futuristi scelgono la folla come naturale ricevente dell'opera d'arte. Il loro programma era molto vicino a quello formulato da Tadeusz Peiper nel 1922 in "Zwrotnica", nell'articolo *Miasto. Masa. Maszyna* (Città. Massa. Macchina). Sotto il motto „delle tre M” si concentrava una riflessione sull'influenza esercitata dalla macchina e dalla folla sulla coscienza dell'uomo e dell'artista moderno, sulla necessità di trascinare le masse alla fruizione dell'opera d'arte. Nonostante i postulati teorici di un programma artistico molto progressista, le rappresentazioni urbane dei futuristi erano piuttosto nefaste. Nella novella sperimentale *Nogi Izoldy Morgan* (*Le gambe di Isolda Morgan*, 1923), Jasioński vede la città come un paesaggio anonimo, grottesco e non localizzato. Al fascino per il progresso e la civiltà della macchina si mescola un sentimento di paura di fronte ad uno spazio urbano meccanizzato e privo di controllo⁶. Ritroviamo questa nefasta rappresentazione urbana, con l'aggiunta di suggestivi elementi onirici ed erotici, nella poesia *Miasto. Syntezyja* (Città. Sintesi) dalla raccolta *But w butonirce* (*La scarpa all'occhiello*, 1921):

Buio. Silenzio. Oscurità.
 Nessuno parla, si sveglia.
 Lavora, lavora nella notte
 LA CITTÀ — FABBRICA DI GENTE.
 Le adolescenti si girano nel letto.
 Orrore. Soffocamento.
 Sognano il primo,

6. Il motivo delle macchine impazzite appare già nelle raccolte di novelle del maestro nella letteratura fantastica e dell'orrore Stefan Grabiński: *Demon ruchy*, (*Il demone del movimento*, 1919) e *Szalony pałnik* (*Il pellegrino pazzo*, 1920).

dolce peccato dolente.
 S'oscurano le finestre. Tutto dorme.
 S'odono passi oltre il cancello. . .
 Nei bordelli, negli hotel, nella chambre
 con mille stantuffi al ritmo del sangue
 la gigantesca Dinamo lavora.
 Su chilometri di pagliericci s'è allargata la città
 Grande pollaio fumante.

Apocalittico e catastrofista è il romanzo politico *Pałę Paryż* (Brucio Parigi, 1929) — una sorta di risposta letteraria a *Je brûle Moscou* di Paul Morand — dove Jasioński concentrò il suo disprezzo per il mondo occidentale, borghese e capitalista rappresentando la fantastica distruzione di Parigi da parte di un operaio disoccupato e abbandonato dalla fidanzata francese. La diffusione di un'epidemia dalla quale soltanto la sua classe sociale sarà salvata simboleggiava la fiducia dell'autore nella prossima rivoluzione operaia in occidente. La riorganizzazione comunista della città in seguito alla morte di milioni di persone, rappresenta un interessante esempio letterario di utopismo comunista.

Espressasi principalmente in poesie e formulazioni teoriche, l'esperienza futurista polacca ebbe comunque vita breve (nel 1923 Jasioński⁷ tirava già le somme in *Futuryzm polski (bilans)* — Futurismo polacco (bilancio)). Allo stesso modo l'Avanguardia di Cracovia (*Awangardia Krakowska*) — strettamente legata alla civilizzazione urbano-tecnologica contemporanea — ebbe sviluppi quasi esclusivamente lirici e teorici.

7. Ed ebbe vita breve anche il primo dei futuristi polacchi. Il romanzo *Pałę Paryż* costò all'autore l'allontanamento dalla Francia e un ben più nefasto destino, visto che a Mosca — dove si era rifugiato — Jasioński verrà arrestato e condannato come potenziale spia occidentale. Morì dalle parti di Vladivostok, probabilmente nel 1936.

Con una certa approssimazione si può sostenere che nel periodo interbellico la città ebbe le sue maggiori rappresentazioni in opere realiste oppure espressioniste. Sono proprio questi i due poli, razionale e irrazionale, fra i quali oscilla la prosa polacca degli anni Venti e Trenta: da una parte la realtà, in opere che tentano di riflettere la società polacca (si tratta per lo più di romanzi–reportage o di prosa ambientale e sociale arricchita di psicologismo), dall'altra la distorsione della realtà, in romanzi e racconti ricchi di elementi fantastici e grotteschi, dove si annunciava spesso l'approssimarsi di una catastrofe politico–sociale.

A differenza del futurismo, l'espressionismo, già quello tedesco, è un movimento dal carattere marcatamente antiurbano. La città è vista come un contorto e ossessivo labirinto, un incubo che emerge da un pauroso gioco di luci ed ombre. È questa l'immagine che ne dà il cinema tedesco degli anni Venti (si pensi a *Metropolis* (1927) di Fritz Lang o ai film di Wiene e Marnau), o che ritroviamo precedentemente nelle opere di Franz Kafka e nella pittura di Ernst Ludwig Kirchner. Sebbene nella letteratura polacca esistessero già prima della Grande guerra (e durante) suggestioni espressioniste o riferimenti a questa particolare estetica⁸, analoghe rappresentazioni claustrofobiche e labirintiche dello spazio urbano si manifesteranno solo nel dopoguerra, quando l'espressionismo appare come

8. Ma si tratta comunque di un fenomeno difficilmente circoscrivibile. Elementi espressionisti, già presenti nell'opera di scrittori modernisti (Miciński, Kasprówicz, Przybyszewski), attraversano la narrativa di grandi autori del periodo interbellico (come Schulz o Witkacy) e si ritrovano anche nella letteratura del Secondo dopoguerra (in Grochowiak, Konwicz, Różewicz, Bryll). La stessa letteratura postmoderna non è estranea a suggestioni espressioniste.

denominazione ufficiale e concreto programma artistico-teorico. Ciò avviene nella rivista “Zdrój” (1917–1922), pubblicata dai fratelli Hulewicz a Poznań, attorno ai quali vanno raccogliendosi giovani scrittori e pittori di talento. Proprio nel primo numero di “Zdrój” verrà pubblicata *Opowieść ribalta* (Il racconto del cantimbanco, 1917) di Waclaw Berent che nell’edizione libresco del 1918 assume il titolo con il quale è conosciuta: *Żywe kamienie* (Pietre vive, 1918). Nel racconto di una città medievale, risvegliata dall’arrivo di un gruppo di artisti girovaghi, la rappresentazione non ha nulla di storico, è piuttosto allegorica e convenzionale. La città è uno spazio simbolico dove vengono messi in scena i desideri e i problemi dell’artista sullo sfondo della società contemporanea.

È soprattutto nella produzione degli scrittori espressionisti che la città — anche quando è denominata — si presenta come una proiezione soggettiva di un referente reale, l’immagine di una grande allegoria. Ritroviamo questo aspetto nel romanzo *Krzyk* (Il grido, 1917) di Stanisław Przybyszewski, scrittore che proveniva dall’esperienza della Giovane Polonia. Con quest’opera per molti versi innovativa e direttamente ispirata dal celebre quadro di Munch, si offre un interessante esempio di tematizzazione della città contemporanea nella letteratura dell’epoca. L’esperienza urbana viene descritta attraverso il grido dell’artista: la città non può essere rappresentata, ma soltanto espressa attraverso una profonda e individuale manifestazione artistica, la parola è mezzo, strumento, attraverso il quale far confluire il magma incandescente della vita urbana. Przybyszewski esprimeva sostanzialmente il tentativo di unire l’essenza oggettiva, ma multiforme, della città con l’esperienza percettiva del soggetto. Il risultato è il grido, l’impossibilità del dire.

La rappresentazione più individuale e caratteristica della città nella prosa polacca dell'epoca è probabilmente quella che diede Bruno Schulz di Drohobycz, una cittadina galiziana (oggi in Ucraina) che in quegli anni — a dispetto della sua provincialità — conosceva un piccolo miracolo economico per via della scoperta di un giacimento petrolifero⁹. In *Sklepy cynamonowe* (*Le botteghe color cannella*, 1933) e *Sanatorium pod klepsydrą* (*Il sanatorio sotto la clessidra*, 1937)¹⁰ la sua cittadina natale diviene microcosmo poetico, animato dalle immagini e dai miti che affiorano dal subconscio. L'essenza reale di Drohobycz è distorta dalla fantasia visionaria, onirica addirittura chagalliana dello scrittore, capace di imprimere alla rappresentazione di uno spazio collettivo il marchio inconfondibile della sua grande individualità. Si veda l'incipit del racconto *La bufera* uno degli innumerevoli esempi nei racconti di Bruno Schulz dello stravolgimento fantastico della piccola cittadina galiziana:

Durante quel lungo e vuoto inverno l'oscurità produsse nella nostra città un raccolto immenso, centuplicato. Per troppo tempo, evidentemente, non si era fatto ordine nei solai e nei ripostigli, si erano ammucchiate pentole su pentole, fiasche su fiasche, si erano lasciate accumulare senza fine batterie di

9. Sulla città nell'opera di Bruno Schulz si legga Jarzębski J., *Miasto Schulza*, "Teksty Drugie" 2001, n.2, pp. 40–51 e Nieszczerzewska M., *Centrum i peryferie miejskie w twórczości Brunona Schulza*, in: *Swoje i cudze. Kategorie przestrzeni w literaturach i kulturach słowiańskich*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe, 2005, pp. 117–129. In italiano si veda il catalogo della mostra *Bruno Schulz il profeta sommerso*, Marchesani P. [a cura di], Milano, Libri Scheiwiller, 2000.

10. La traduzione italiana risale al 1970 (con introduzione di Angelo Maria Ripellino) e, estesa delle altre opere di Schulz (riproduzione delle litografie incluse), viene ristampata con una certa continuità da Einaudi con la curatela di Francesco Cataluccio e le traduzioni di Anna Vivanti Salmon, Vera Verdini e Andrzej Zieliński.

bottiglie vuote. Là, in quelle foreste bruciate, fitte di travi delle soffitte e dei tetti, l'oscurità aveva cominciato a degenerare, a fermentare liberamente. Là cominciarono quei neri parlamenti di pentole, quelle assemblee verbose e vane, quei ribollimenti gorgoglianti, quel borbogliare di bottiglie e bocce. Finché una notte, sotto le distese dei tetti, intere falangi di pentole e bottiglie si levarono, riversandosi in una grande folla compatta sulla città. [...] Di notte quell'oscura ressa di stoviglie brulicava e fremeva come un esercito di pesci chiacchieroni, un'inarrestabile invasione di secchie vocianti e catini vaneggianti. Tamburellando sul fondo si ammuccchiavano i secchi, le botti e i bidoni, si dondolavano le bacinelle di terracotta dei vasai, mentre i vecchi cappelli e i cilindri dei dandies si arrampicavano l'uno sull'altro, innalzandosi al cielo in colonne che subito crollavano. E tutti sbattevano senza grazia i pioli delle loro lingue di legno, rimestavano goffamente nelle bocche di legno un borbottio di maledizioni e insulti, schizzando fango sugli interi spazi notturni. Fino a bestemmiare se stessi, a imprecare il suo. Richiamate dallo strepito delle stoviglie, spettegolanti da una riva all'altra, giunsero infine le carovane, si avanzarono le tende possenti dell'uragano e avvolsero la notte. L'immenso accampamento, il nero anfiteatro mobile cominciò a calare in vortici potenti sulla città. E l'oscurità esplose in un'immensa bufera scatenata e infuriò per tre giorni e per tre notti. . . Oggi non andrai a scuola, disse al mattino mia madre, c'è una bufera terribile¹¹.

Drohobycz, mentre precipita nel "grigiore cronico del crepuscolo" e si copre "ai margini di un'eruzione d'ombra, muffa pelosa e muschio color ferro¹²" è lo scheletro spaziale mitico, culla delle prime scoperte e percezioni sensoriali del bambino; ha la misura assoluta e universale dell'infanzia, stagione della vita dove come in uno scrigno

11. Schulz B., *Le botteghe color cannella*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 71-72 (trad. di Anna Vivanti Salmon).

12. Schulz B., *Ivi*, p. 11.

si deposita ogni conoscenza, ogni scoperta futura. Schulz fu notevolmente suggestionato da Kafka, è cosa nota, ma la sua grottesca e visionaria città si rivela uno spazio meno cupo e soffocante rispetto alla realtà allucinata dell'illustre praghese. Per Kafka la città è un incubo dove l'uomo, inseguito e minacciato da invisibili persecutori, è imprigionato in un tentativo di fuga perennemente frustrato; per Schulz Drohobycz è un intimo e sensuale universo (seppur molto cupo), dove sono disseminati come in un firmamento segni che portano alla verità (la scoperta dell'uomo, del suo mondo psichico, la scoperta del bambino nell'uomo).

Il racconto *Ulica Krokodyli* (*Via dei Coccodrilli*), in particolare, costituisce un testo fondamentale e molto studiato da chi si occupa delle rappresentazioni letterarie delle città polacche. Lo spazio urbano di questo "quartiere parassita" di nuovi ricchi (sostanzialmente gli avventurieri attratti dal petrolio) sorto ai margini della città non è rappresentato direttamente, ma mediato attraverso altri supporti. La realtà rievocata dapprima attraverso una vecchia e particolareggiata piantina della città suscita nello scrittore associazioni con le immagini di grigi rotocalchi pseudoamericani. Si realizza così uno straordinario gioco di sostituzione tra la realtà e i suoi simulacri del tutto inedito nella letteratura polacca e assolutamente moderno.

È una giornata grigia, come sempre in quel quartiere, e l'intera scena sembra a tratti una fotografia di giornale illustrato, tanto grigie, tanto piatte sono le case, le persone e i veicoli. Quella realtà è sottile come carta e da tutti i pori tradisce il suo carattere imitativo. In certi momenti si ha l'impressione che soltanto in quello scorcio che abbiamo di fronte tutto sia predisposto per dare l'immagine precisa di una grande arteria cittadina, mentre già ai lati quella mascherata estemporanea si decompone, si dissolve e, incapace com'è di sostenere fino in

fondo la sua parte, si sgretola dinnanzi a noi in un ammasso di gesso e di segatura, nel magazzino di sbratto di un immenso teatro vuoto. La tensione della posa, la serietà artificiosa di una maschera, un pathos ironico vibrano su quella superficie. Ma siamo ben lontani dal voler smascherare quello spettacolo. Pur essendone perfettamente consapevoli, ci sentiamo trascinati dall'incanto deterioro del quartiere. Del resto non mancano nel quadro della città anche certi tratti di autoparodia. [...] La Via dei Coccodrilli era una concessione della nostra città alla modernità e alla corruzione delle metropoli. Ovviamente non potevamo permetterci altro che un'imitazione di carta, come in un fotomontaggio fatto con i ritagli di vecchi giornali gualciti¹³.

Nel racconto di Schultz la realtà urbana è mediata dai prodotti della cultura urbana, e la conoscenza della città e la sua conseguente rappresentazione letteraria non ne può più prescindere¹⁴. Ma lo spazio urbano è anche e soprattutto un prodotto di un'altra realtà (le metropoli del grande mondo), viene plasmato attraverso la mediazione di immagini e testi, attraverso sogni e raffigurazioni, è il grottesco simulacro di qualcos'altro. In questo risiede la grande novità del racconto nell'ambito del discorso che stiamo conducendo.

Negli anni Trenta, con il diffondersi di sentimenti catastrofisti, aumentano le deliranti e fantasmagoriche rappresentazioni urbane caratterizzate da elementi espressionisti e grotteschi. In opere antiurbaniste come *Wygncancy Ewy* (*Gli esiliati di Ewa*, 1932) di Tadeusz Kudliński e *Zwariowane miasto* (*La città impazzita*, 1931) di Jan Wiktor, la città è una

13. Schulz, *Ivi*, pp. 62–66.

14. Come scrive Elżbieta Rybicka “difficile separare la percezione e la conoscenza della città dai pre-testi [...] l'esperienza della città è spesso mediata, ora iconicamente, ora testualmente, e proprio grazie a precedenti immagini può essere ‘scoperta’” Rybicka E., *op. cit.*, p. 34.

grande e mostruosa visione, un realtà allucinata ed irreali (nell'opera di Wiktor è la finzione teatrale–cinematografica a mescolarsi quasi pirandellianamente alla realtà urbana). In *Fikcyjna postać* (*Il personaggio inventato*, 1934) di Edmund Miller, in *Szczury*¹⁵ (*I sorci*, 1932) di Adolf Rudnicki e *Człowiek w burym ubraniu* (*L'uomo in abito grigio*, 1930) di Adam Ważyk il personaggio, invece, scopre di essere uno sradicato. Questa tipica condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, espressione della sua particolare solitudine, del suo senso di disadattamento, della sua crisi di identità (tutti aspetti già presenti in *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello) è simboleggiata dalle tante figure di girovaghi e vagabondi che caratterizzano la narrativa dell'epoca. Manifestatasi già nella narrativa alla fine del secolo precedente (in *Próchno* di Berent per esempio, nelle opere di Przybyszewski o in *Ludzie bezdomni* (*I senzatezzo*, 1899) di Stefan Żeromski) tale condizione assume nella prosa interbellica (nell'opera di Adolf Rudnicki, Anatol Stern, Bruno Jasiński e tanti altri) risonanze ancora più profonde e radicali. L'incapacità di fermarsi in un concreto punto dello spazio diventa la necessità di salvaguardare la propria identità (i personaggi di Gombrowicz lottano per non farsi ingabbiare dalle forme e costrizioni dei "ruoli sociali"), la libertà viene scambiata a caro prezzo: la possibilità di mettere radici, ma anche l'estrema disgregazione dell'io, il delirio, la follia¹⁶. Il personaggio dei racconti avanguardisti del ciclo *Człowiek w burym ubraniu* di Ważyk è un classico

15. Trad. it. *I topi e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1967 (trad. di Franca Wars).

16. Il legame fra città e follia trova espressione letteraria a livello europeo. Si pensi ai romanzi *Fame* (1890) di Knut Hamsun, *I quaderni di Malte Lauris Brigge* (1910) di Rainer Maria Rilke, *L'altra parte* (1908) di Alfred Kubin, *Berlin Alexanderplatz* (1929) di Alfred Döblin.

esempio di nomadismo contemporaneo: un uomo solo, sradicato e dalla psiche alterata si sposta incessantemente da una città all'altra (viene in mente Dino Campana). Analoghe le caratteristiche del "pellegrino" di *Namiętny pielgrzym* (*Il pellegrino appassionato*, 1933) dell'ex futurista Anatol Stern; in una Varsavia apatica e allucinata compie un assassinio (uno dei motivi ricorrenti della prosa dell'epoca) del quale non capisce fino in fondo le ragioni. Il suo vagare nella città infernale lo trascina nel vortice dell'autoanalisi, processo che si concluderà con la comprensione della propria colpa e con il suicidio.

L'urbanismo espresso dalla pubblicitaria agli inizi del secolo (S. Brzozowski, S. Baczyński) e soprattutto da Tadeusz Paiper nei primi anni Venti, non aveva avuto nella narrativa successiva alcuna realizzazione. I romanzi di Ważyk, Miller, Wiktor, al contrario, esprimono in toni ironici, grotteschi e allusivi la totale sfiducia dell'intellettuale nella cultura urbana. La città, potente, mutevole e multiforme, non dà all'uomo la possibilità di mettere radici, di sentirsi al sicuro, di trovare la direzione nella vita. Al contrario, con una forza invisibile e persuasiva, teatralizza la sua esistenza, falsifica i suoi valori, rendendolo facilmente manipolabile, privo di una volontà veramente individuale. Quanto questi motivi siano ancor oggi attuali, non è il caso di sottolinearlo.

Nella mancanza di una concretizzazione spazio-temporale delle città dell'epoca, nei loro contorni vacillanti e confusi, nella loro follia si esprime il senso di crisi dell'uomo europeo, la sfiducia in un ordine morale ormai perduto, la convinzione della fine della civiltà e di tutte le sue istituzioni. Questa crisi assume i tratti dell'antiutopia in romanzi catastrofisti e visionari. Nelle già citate opere di Jasiński e Kudliński, in *Miasto światłości* (*La città della*

luce, 1923) di Mieczysław Smolarski o nelle novelle di Aleksander Wat la prossima fine del mondo è rappresentata in forma di guerre, epidemie, atroci dittature, sovvertimenti sociali (l'elemento politico è pressoché il denominatore comune di questa narrativa). Nel romanzo di fantascienza *Dwa końce świata* (*Le due fini del mondo*, 1937) di Antoni Słonimski la descrizione catastrofica dello sviluppo dell'attuale situazione politica (l'avvento di uno stato totalitario di destra) assume toni amaramente satirici. L'immagine del folle dittatore Retlich (l'anagramma è trasparente) che entra in una Varsavia deserta su una gigantesca macchina da guerra, è oltretutto minacciosamente profetica.

Catastrofisti sono anche i celebri romanzi di Stanisław Ignacy Witkiewicz, dove la città europea è ora minacciata da fuori — da un'orda orientale (in *Nienasylenie*¹⁷, 1930) — ora da dentro (in *Pożegnanie jesieni*¹⁸ 1930), attraverso una rivoluzione di sinistra, un cataclisma politico-sociale che costituisce l'atto supremo prima dell'ultimo imbarbarimento del mondo. Ricordiamo che Witkacy aveva avuto modo di assistere alla Rivoluzione russa.

La città disumanizza, aliena, rende impossibile all'uomo di incontrare l'uomo. Si tratta in sostanza di quello che dicevano i romantici, soltanto l'artista contemporaneo esprime il suo giudizio morale, mettendosi sullo stesso piano di chi legge, giocando sulla comunità di esperienze e di sensazioni che caratterizza il patto novecentesco fra scrittore e lettore. Mentre il romantico — dall'alto del suo piedistallo — dichiarava la sua avversione alla città utilizzando toni moralisti

17. *Insaziabilità*, Bari, De Donato, 1970, traduzione di G. Brogi, P. Marchesani, G. Pampiglione, V. Petrelli, B. Wojciechowska.

18. *Addio all'autunno*, Milano, Mondadori, 1969 traduzione di P. Ruggeri [pseud. Di C. Verdiani].

e invettive bibliche (la città deprava, avvilisce moralmente, spiritualmente), nei primi decenni del XX secolo — coerentemente con lo spirito dell'epoca — l'antiurbanismo si esprime attraverso metafore medico-scientifiche. Non è più lo spirito ad ammalarsi quanto il corpo. La città è sempre più spesso paragonata ad un "organismo malato", le periferie degradate e sottosviluppate sono pestilenziali e morbosi ricettacoli di germi, i loro stessi abitanti sono descritti facendo ampio ricorso a turpi metafore animali¹⁹. Si tratta di una similitudine, quella mondo sociale — mondo animale, di chiara ascendenza positivista. Già Balzac vedeva nei tanti tipi umani e sociali della città riflettersi la stessa varietà zoologica della natura. Tanti sono i tipi umani che la città produce, quanti i generi zoologici. Gli animali sono sospinti dalla necessità di procacciarsi il cibo e di sopravvivere, gli uomini nella giungla urbana seguono sogni di benessere e riuscita sociale con lo stesso cieco accanimento. Osservando la pubblicistica degli anni Trenta si vede come il materialismo biologico dell'epoca ricorra facilmente al linguaggio della medicina e della patologia per descrivere il corpo sociale, e soprattutto il degrado delle periferie urbane. Com'è noto le grandi dittature europee esprimeranno la loro distorta sociologia proprio in questi termini²⁰.

19. Ne scrive Czesław Miłosz nel bel saggio *Legenda miasta-potwora* (*La leggenda della città-mostro*), in: *Prywatne obowiązki*, Kraków, Wyd. Literackie, 2001).

20. Si ricordino le note metafore di malattia utilizzate dalla propaganda nazista per giustificare la segregazione e il ghetto (gli ebrei paragonati alla sifilide o a insetti pestiferi) o quelle coniate dalla pubblicistica sovietica per isolare persone considerate pericolose (morbo reazionario, contagioso sociale). Ancora oggi il linguaggio della medicina, certo per la sua elevata presa emotiva, viene impiegato per giustificare le azioni di guerra o antiterroristiche (le bombe penetrano "chirurgicamente" nelle città per eliminare e snidare terroristi).

Se da una parte la città subisce — per opera delle avanguardie e dell'espressionismo — trasfigurazioni oniriche o fantastiche, dall'altra abbondano le sue rappresentazioni realiste. La letteratura realista di ispirazione politico-sociale è l'altro grande filone urbano del periodo interbellico e rappresenta un forte elemento di continuità con l'esperienza positivista e la vocazione sociale della letteratura. Benché continui l'interesse già romantico e positivista per le realtà urbane minori²¹, saranno soprattutto le grandi periferie ad attrarre gli scrittori.

E proprio “periferia” (*Przedmieście*) è il titolo di un libro collettivo che l'omonimo gruppo pubblica a Varsavia nel 1934. Si trattava di lavori — per lo più reportage letterari — sulla vita del proletariato urbano. Il libro si divideva in tre parti: *Podróże po Warszawie, Prace i ludzie, Biedy* (*Viaggiando per Varsavia, Persone e lavori, Poverità*). I diversi giovani scrittori che si riconoscevano nell'idea dell'impegno sociale e dell'autenticità del testo letterario (Zofia Nałkowska, Helena Boguszewska, Władysław Kowalski, Jerzy Kornacki e altri) attraverso un approccio di tipo sociologico tentavano l'analisi della vita “ai margini”, lontana dalla cultura ufficiale (e quindi l'interesse per la periferia va inteso anche in senso simbolico). In questa prosa documentaristica, la città non è interessante in se stessa, ma solo in quanto insieme

21. Ma la prosa *małomiasteczkowa* (delle cittadine) rappresenta la vita nella provincia con toni anche oscuramente espressionisti. I romanzi *Zmory* (*Spettri*, 1935) e *Martwe morze* (*Mare morto*, 1939) di Emil Zegadłowicz e *Zazdrość i medycyna* (1933) [trad. it. *Gelosia e medicina*, Milano-Verona, A. Mondadori, 1935. (trad. Giacomo Prampolini)] di Michał Choromański sono espressione della passione dell'epoca per stati psichici alterati, per le zone più oscure dell'essere. *Dwa księżycy* (*Due lune*, 1933) di Maria Kuncewiczowa è invece la descrizione della vita di una piccola cittadina polacca (Kazimierz nad Wisłą) giocata sul contrasto fra due mondi, quello degli autoctoni e l'ambiente bohémien dei pittori che frequentavano quella località.

di spazi sociali dove la periferia — ancora indefinita, non caratterizzata — è terreno privilegiato di osservazione²². Nei romanzi e racconti degli esponenti del gruppo si può leggere, per esempio, delle baracche per i senzateo, del mondo carcerario, della vita dei venditori di giornali di Leopoli, della società degli ebrei ortodossi, e soprattutto delle periferie varsaviane. Ogni luogo dove l'uomo era vilipeso e umiliato — in quanto classe sociale, categoria professionale, minoranza nazionale — poteva trasformarsi in “documento letterario”.

Benché l'interesse per gli ambienti sociali faccia pensare automaticamente al naturalismo, l'approccio di questi autori non era propriamente “scientifico”. Trattandosi spesso di accesi comunisti o socialisti, la maggior parte delle opere oggi appaiono ideologicamente tendenziose, presentando un'immagine santificata o martirizzata dell'operaio. Opere come *Budowali gmach* (*Costruivano l'edificio*, 1938) di Jan Brzoza, *Kwaśniacy* (1934) di Henryk Drzewiecki, *Ślepe tory* (*Binari morti*, 1937) e *Uciezki* (*Fughe*, 1939) di Halina Górska, *Oblicze dnia* (*Il volto del giorno*, 1934) di Wanda Wasilewska, descrivono l'ambiente del proletariato urbano, raccontando la vicenda di un eroe collettivo che cade vittima della disoccupazione. Sono ispirate da umanesimo sociale, dal postulato di una letteratura autenticamente di denuncia²³ (che si manifesta, come si diceva, nel

22. Il realismo sociale non era praticato soltanto dai membri di *Przedmieście*. Negli anni Trenta molti altri scrittori manifestano interesse per ambienti sociali poco noti o esotici, si pensi alle storie di contrabbandieri e agenti segreti nei romanzi di Sergiusz Piasecki e ancora al mondo dei militari descritto da Zbigniew Uniłowski *Dzień rekluta* (*Un giorno di una recluta*, 1934), o quello dei camerieri e del ristorante in *Zakęte rewiry* (*I ristoranti stregati*, 1936) di Henryk Worcell.

23. Il realismo sociale degli anni Trenta sviluppa un filone parallelo che ha per oggetto la campagna e le lotte di classe che vi si svolgono. Si

linguaggio fortemente espressivo e metaforico).

Anche se la maggior parte di queste opere non ha grande rilevanza, meritano di essere ricordate per il loro particolare rapporto con la città. Lo spazio sociale è nettamente diviso da una linea di demarcazione che separa il centro dalla periferia, due zone moralmente e socialmente contrapposte: la depressa periferia operaia rappresenta l'autenticità dei semplici, il centro invece un mondo teatrale ed apparente, una realtà illusoria e fasulla. La ricerca dell'autenticità nelle periferie e la nobilitazione dei semplici è — come abbiamo già visto e avremo modo di ripetere — un elemento ricorrente nella prosa polacca del secolo scorso. Il centro cittadino, invece, è solitamente il luogo dell'intrigo e della falsità.

Nel caso delle rappresentazioni delle periferie nella prosa del passato la prospettiva scelta dagli autori era prevalentemente quella dell'osservatore esterno. Lo si vede nella visione del quartiere varsaviano di Powiśle in *Lalka* di Prus e successivamente in *Ludzie bezdomni* (1899) e in *Przedwiośnie* (*Prima della primavera*, 1924) di Stefan Żeromski o in *Ozimina* di Waław Berent: la periferia appare come una realtà sconosciuta, "esotica", spesso disumana²⁴. Nel periodo interbellico — mantenendo l'atteggiamento distaccato di chi osserva per documentare — molti scrittori optano per il realismo linguistico; riportando scampoli di discorsi, espressioni, modi di dire del "popolo", accogliendo i

ricordano i romanzi *Wierzby nad Sekwana* (*I salici sulla Senna*, 1933) e *Orka na ugorze* (*Il campo arato*, 1935) di Jan Wiktor, *Pieniądz* (*Il soldo*, 1938) di Marian Czuchnowski, *Pawie pióra* (*Piume di pavone*, 1935) di Leon Kruczkowski.

24. L'estraneità, o per lo meno la distanza, dello scrittore rispetto all'ambiente sociale degradato che osserva, andrà riducendosi nella prosa del secondo dopoguerra, fino a giungere nella narrativa post '89 alla totale identificazione dell'intellettuale con certe "particolari" categorie sociali.

vari socioletti nel polacco letterario davano autenticità alla propria denuncia e rendevano certe realtà urbane, per così dire, più “familiari”. Il principio della verosimiglianza doveva garantire la veridicità di quanto raccontato. La stilizzazione della lingua letteraria sulle diverse parlate cittadine — iniziata già alla fine dell’Ottocento con i primi dialoghi basati sulla lingua quotidiana (in *Ziemia obiecana* per esempio) — viene così approfondita nella prosa sociale del gruppo “Przedmieście”²⁵.

Ma anche il centro città e il mondo piccolo e medio borghese era oggetto d’interesse ed analisi da parte degli scrittori realisti dell’epoca. Abbondano — soprattutto in romanzi e racconti di prosa ambientale e psicologica — le descrizioni dell’intelligenza (in *Sidla*, Tranelli (1937) di Leon Kruczkowski, *Anielcia i życie* (*Anielcia e la vita*, 1938) di Helena Boguszewska, *Dni powszechne państwa Kowalskich* (*I giorni quotidiani dei signori Kowalski*, 1938) di Maria Kuncewiczowa (romanzi che ebbero anche un certo successo radiofonico nella Polonia interbellica). L’analisi della classe politica e delle nuove élite del paese si sviluppa piuttosto negli anni Venti: *Dom w śródmieściu* (*La casa in centro*, 1924) di Piotr Choynowski registra gli umori dei varsaviani

25. Ma già lo scrittore e pedagogo Janusz Korczak in *Dziecko salonu* (*Il bambino del salone*, 1906, 1927 II ediz. corretta) riesce a superare questo limite di estraneità, a identificarsi parzialmente, grazie al linguaggio (vivo e colloquiale), con l’ambiente sociale rappresentato (la società povera e degradata del quartiere varsaviano di Solec). Secondo Rybicka, *op. cit.*, 271–272, questo romanzo meglio di altri rende l’eteroglossia di Varsavia nei primi decenni del secolo, riflettendo attraverso i vari socioletti (le conversazioni dei saloni, le chiacchiere colte al volo in una caffetteria, il linguaggio dei poveri) un’immagine assolutamente verosimile della popolazione della città, autentico personaggio collettivo dell’opera. Le osservazioni sociali dell’illustre pedagogo polacco si erano già riversate precedentemente nel romanzo *Dzieci ulicy* (*Bambini di strada*, 1901). In quel caso la prospettiva privilegiata era quella dei bambini poveri dei quartieri di Varsavia.

in merito alla recuperata indipendenza e alla campagna di guerra del 1919–1920, *Romans Teresy Hennert* (*La relazione di Teresa Hennert*, 1924) di Zofia Nałkowska, analizza criticamente i membri del mondo militare e delle finanze, in *Przedwiośnie* (1924) di Żeromski conosciamo i conflitti ideologici e sociali che attraversavano la società e l'inefficienza della nuova classe dirigente. Nel romanzo–fiume *Noce i dnje* (*Notti e giorni*, 1932) Maria Dąbrowska racconta la storia di una famiglia polacca attraverso varie generazioni, l'abbandono della condizione di proprietari terrieri e il declassamento a borghesia cittadina.

Ma lo spettro sociale oggetto dell'interesse degli scrittori è certo molto più ampio. In *Dziwczęta z Nowolipiek*²⁶ (1935) Pola Gojawiczyńska si concentra sulle donne di via Nowolipki a Varsavia, in un quartiere di piccoli commercianti, artigiani e proletariato urbano. Il romanzo, pur non essendo espressione dell'impegno sociale della letteratura, racconta la condizione e il destino della donna nella Varsavia del tempo. Specchio della società, o di altre microsocietà, sono i romanzi *Dwa księżycy* (*Due lune*, 1933) di Maria Kuncewiczowa, *Wspólny pokój* (*Una stanza in comune*, 1932) di Zbigniew Uniłowski, rappresentazione poco lusinghiera della vita bohémien dei giovani scrittori ed artisti varsaviani.

Da questa sommaria descrizione della letteratura del periodo interbellico, si denota l'interesse degli scrittori del tempo per la città vista come espressione delle sue manifestazioni sociali. È riconoscibile un approccio ambivalente alle problematiche, alle tensioni che attraversavano la società polacca in un'epoca caratterizzata da una situazione

26. Gojawiczyńska P., *Le ragazze della Nowolipki*, Roma, Ed. La Rondine, 1947 (Trad. di Evelina Bocca–Radomska).

internazionale dalla stabilità estremamente relativa. Da una parte si riconosce l'atteggiamento di chi cerca nella storia, nell'analisi dei comportamenti sociali e individuali (nella variante psicologica del realismo) di dare una precisa e oggettiva rappresentazione della società urbana (o di una parte di essa). Dall'altra anche la letteratura polacca registra il malessere dell'artista perduto nella folla (o come Schulz lontano dalla folla), gli oscuri presagi di un'ineluttabile catastrofe che proprio attraverso la moltitudine si sarebbe espressa. Da una parte la ricerca dell'ordine e della verità, nel mondo così come nella scrittura, dall'altra il disordine, o l'ordine teso e provvisorio che nasce dal caos.

L'occupazione nazista e sovietica, la Seconda guerra mondiale lasceranno un segno molto profondo sull'immagine letteraria della città. L'esperienza quotidiana di quegli anni, la trasformazione dello spazio urbano in zone riservate ai padroni ed agli schiavi del Reich — primo passo verso l'applicazione del modello del campo di concentramento ad un'intera città (non quindi una città creata ad hoc per uccidere come Auschwitz–Birchenau, ma Varsavia che lentamente si trasforma in una trappola mortifera)²⁷

27. La città di Varsavia fu fin dall'inizio oggetto delle attenzioni degli zelanti urbanisti del Reich. Già nel 1940 il piano urbanistico di Pabst *Die neue deutsche Stadt Warschau*, prevedeva la drastica riduzione della città e della sua popolazione, la creazione di un gigantesco parco sulle rovine del ghetto e la ridefinizione della sua identità spaziale ed architettonica su modelli germanici. Varsavia doveva essere una città–tappa sulla strada orientale del Reich. (Pare che ben più ambiziosi fossero i progetti per Auschwitz. Secondo il progetto dell'architetto berlinese Hans Strosberg, scoperto recentemente, dopo la vittoriosa conclusione della guerra, la cittadina slesiana sarebbe stata trasformata in una città–modello nazista, bastione orientale del Reich). In realtà la “riorganizzazione urbanistica” di Varsavia seguì ben altre strade. Il decreto del 1940 per la divisione della città in tre quartieri: ebraico, polacco e tedesco, procederà speditamente soltanto nella definizione dello spazio ebraico (le porte del ghetto si chiudono il 15 novembre 1940). I tedeschi

— e ancora l'Insurrezione del ghetto nel 1943 e quella di Varsavia l'anno successivo sono tematiche affrontate dalla letteratura postbellica. Negli anni difficili dell'occupazione la fruizione di letteratura era minima, gli autori di prosa scrivevano principalmente “per il cassetto”, registravano le loro esperienze con l'intenzione di ritornarvi in un secondo momento. L'elaborazione letteraria di quella realtà — con poche eccezioni (i racconti sulla Varsavia occupata di Jarosław Iwaszkiewicz per esempio) — si manifestava soprattutto in poesia, più adatta a raccogliere e registrare le sensazioni e le esperienze di una realtà angosciante e caotica, più pratica in una situazione dove non si aveva tempo per pensare o scrivere²⁸. È proprio in poesia — prima in quella catastrofista di Baczyński, Gajcy, Trzebiński e degli altri *Kolumbowie*²⁹ poi in quella dei poeti insurrezionali — che il topos letterario di Varsavia eroica ed indomita, mo-

iniziano ad isolarsi in un quartiere separato soltanto verso la fine delle guerra, nel maggio del 1943 (il processo si conclude alla vigilia dell'insurrezione, quando si circonderanno di filo spinato). Il resto è storia nota: l'insurrezione del ghetto (19 aprile–16 maggio 1943) e quella della città (1 agosto — 5 ottobre 1944) porteranno alla pressochè totale distruzione della capitale polacca. Per la creazione del quartiere tedesco nella città occupata si veda Szarota T., *Dzielnica niemiecka*, in: *Okupowanej Warszawy dzień powszedni. Studium historyczne*, Warszawa, Czytelnik, 1988, pp. 442–446. Sull'immagine letteraria dello spazio nella Varsavia occupata, e soprattutto sull'immagine del ghetto, si veda: Leociak J., *Warszawa okupacyjna — topografia i egzystencja*, in “Teksty drugie”, 1999, n.4, pp.23–40.

28. Ma occorre almeno menzionare l'elaborazione fantastica del paesaggio varsaviano distrutto nella lirica in prosa *Ranny róża* (*Ferito da una rosa*, di Waław Bojarski, giovane redattore di *Sztuka i Naród* (1942–1944) assassinato dai nazisti nel 1943.

29. Dal titolo del famoso romanzo di Roman Bratny *Kolumbowie, rocznik 20* (1957), assunto dalla pubblicistica a simbolo di una generazione che visse la prima giovinezza negli anni della Seconda guerra mondiale, prendendo parte alla cospirazione e alla lotta contro l'occupante. Di questo romanzo si parlerà nel capitolo successivo.

dello già romantico e ottocentesco, assume aspetti nuovi e specifici. Varsavia insurrezionale, patria di tutti i polacchi, Varsavia araba fenice: sono gli elementi di un mito che ispirerà molte delle successive rappresentazioni della capitale polacca³⁰.

30. Per questo mito si veda Baranowska M., *Miasto w polskiej literaturze współczesnej — Warszawa 1939–1944*, in: *Literaturoznawstwo, folklorystyka, problematyka historyczna. Prace na X Międzynarodowy Kongres Słowistów w Sofii 1988, Z polskich studiów slawistycznych* serie VII, Warszawa, 1988, pp. 5–13.

La città nella seconda metà del Novecento

L'epoca comunista

4.1. La Polonia rinata: architetti e urbanisti al lavoro

All'indomani della Seconda guerra mondiale la Polonia era un paese distrutto, materialmente e spiritualmente. Nei campi di concentramento o su quelli di battaglia, nei gulag sovietici e a Katyń, era scomparso il fiore della sua intelligenza, i suoi confini nella mappa geopolitica dell'Europa centro orientale erano totalmente stravolti. Spostata ad ovest di circa duecento chilometri, ridotta notevolmente nella sua estensione territoriale (perdendo circa il 47% dei suoi territori ad est, e guadagnandone altri (circa il 33% della sua estensione totale) a nord e ovest), la Polonia era — per la prima volta nella sua storia millenaria — uno stato etnicamente e confessionalmente omogeneo. Le tante minoranze nazionali¹, soprattutto in seguito alle operazioni di

1. Oggigiorno le minoranze polacche più importanti (quella ebraica, ucraina, tedesca, non sono più in grado di esercitare un peso politico rilevante. Nella Polonia del periodo interbellico non era così. I polacchi rappresentavano appena il 68,9% della sua popolazione totale. Le minoranze più consistenti, quella ucraina (13,9%), ebraica (8,6%), bielorusca (3,1 %) e tedesca (2,3 %), seppur in modo e misura diversi, erano molto presenti nella

“rimpatrio” dell’immediato dopoguerra, si erano ridotte a poche decine di migliaia di individui (ebrei, tedeschi e ucraini in particolare); i polacchi erano, sostanzialmente, un popolo di contadini e di operai: il terreno ideale per mettere in atto un gigantesco piano ideologico.

Le suddette operazioni — che coinvolsero nell’ordine polacchi (si parla di 4 milioni di sfollati), ucraini (e lemki), tedeschi, bielorusi e lituani, consistevano nello strappare letteralmente intere popolazioni dai luoghi della loro cultura organica, mandandole a colonizzare terre sconosciute e lontane oppure scacciandole oltrefrontiera. Qualcosa di analogo, ma in scala decisamente minore ebbe luogo dopo il conflitto mondiale e negli anni successivi in Istria (ma lì a “espatriare” furono solo gli italiani). Questi fatti che pur essendo noti a tutti durante il comunismo erano paventosamente taciuti, trovavano una certa eco in occidente attraverso le pagine degli scrittori dell’emigrazione. Scriveva Miłosz in *Szukanie ojczyzny* (*La ricerca della patria*):

Quasi mezzo secolo fa, come conseguenza della Seconda guerra mondiale, ebbe luogo un grande *exodus* di persone da est a ovest. Questo gigantesco avvenimento non ha trovato nella parola scritta un’espressione proporzionata alla sua portata. In Polonia esso apparteneva a quegli aspetti della vita che la stampa ufficiale, costruendo laboriosamente il proprio mondo fittizio, s’impegnava a mantenere sotto silenzio. Eppure per

vita pubblica dello stato. Il restante 3,2 % dei cittadini era costituito da lituani, russi, cechi e zingari e da altre esigue e poco significative rappresentanze (slovacchi, caraimi, tartari, armeni, cascubi e lemki). I dati statistici sono quelli del censimento del 1931, e sono citati da: Tomaszewski J., *Statystyka i polityka*, in: *Repubblica di molti narodów*, Warszawa, Czytelnik, 1985. Tale censimento, il primo che riguardò il territorio nazionale nella sua interezza, fu condotto sulla base del criterio linguistico e, a detta di alcuni storici polacchi (fra cui lo stesso Tomaszewski), i suoi dati vanno considerati con una certa riserva.

centinaia di migliaia di famiglie si trattava della più tangibile e quotidiana delle realtà: il nuovo “qui” e quel “là” lasciato dietro di sé, il continuo ricordare e le nuove generazioni allevate nella sensazione che da qualche parte laggiù, lontano, ci sono i fiumi, le colline, i boschi, le strade, i villaggi del paese dei loro nonni e dei genitori. A tutto questo va aggiunta la necessità di chiudere la bocca per diversi motivi, la paura, che costrinse molti a nascondere il proprio vero cognome e a volte anche la propria nazionalità; otteniamo così situazioni drammatiche che hanno segnato molte vite².

Questo generale stravolgimento della geografia etnico-sociale dell'Europa centro-orientale toccò tanto le città come le campagne. Ricordiamo sommariamente come si presentava la mappa delle città polacche in seguito agli accordi di Yalta. Dai nuovi confini territoriali dello stato erano esclusi centri storicamente polacchi come Leopoli o Vilna, i cui abitanti erano stati trasferiti in massa per popolare i “nuovi” territori occidentali che la propaganda postbellica (ma già quella prebellica), in pieno spirito revanscista, ribattezzò con l'aggettivo “recuperati” (*Ziemie odzyskane*, appunto terre recuperate). Centri come Breslavia e Stettino, svuotati della popolazione tedesca, andarono ripopolandosi di polacchi dell'est. Analogamente la città libera di Danzica, duramente provata dai bombardamenti, entrava a fare parte della Polonia popolandosi di famiglie per lo più galiziane o di Leopoli. Molto duro era stato anche il destino di Łódź. “Tedeschizzata” e annessa al Reich, vide scomparire nei lager la sua fiorente comunità ebraica. Interamente polacca dal 1946, si avviava verso un'inesorabile e progressiva decadenza che dura ancora oggi. Varsavia, invece, spianata dai nazisti, iniziava

2. Miłosz Czesław, *Szukanie ojczyzny*, Kraków, Znak, 1992, p. 210.

lentamente a ripopolarsi delle poche migliaia dei sopravvissuti che coraggiosamente erano decisi a ricominciare. Cracovia pur avendo pagato il suo prezzo in termini di vite umane (la popolazione ebraica sterminata, l'intelligenza scomparsa nei lager o a Katyń) era materialmente illesa (ma era andata molto vicina alla distruzione totale).

Le trasformazioni sociali indotte da questi anni turbolenti modificarono notevolmente i rapporti fra città e campagna. Il fenomeno sicuramente più macroscopico è l'appiattimento sociale dei centri urbani, ripopolati prevalentemente da operai e da immigrati dalle campagne. Questo fenomeno si fece sentire soprattutto a Varsavia — oggetto di una forte immigrazione spontanea — popolata in pochi anni dai contadini che fuggivano dalle campagne affamate decisi a fruttare le possibilità di lavoro offerte dalla ricostruzione.

Questa “ruralizzazione” delle città si accompagnava ad una meticolosa opera di distruzione, materiale e spirituale, che le autorità comuniste, attraverso i loro urbanisti, operavano nelle città polacche. Mentre a Varsavia si abbattevano decine di edifici superstiti del centro per fare spazio a grandi e grigi condomini e alle gigantesche arterie di collegamento (una eco letteraria di questo scempio ulteriore si conserva nel romanzo *Zły* (1956) di Leopold Tyrmand), a Cracovia lo scempio del centro cittadino veniva eseguito attraverso la limitazione dei metri abitabili e il sezionamento (e quindi lo snaturamento) di case e appartamenti signorili. I proprietari, quando non erano costretti a cedere le loro proprietà, erano obbligati a pretendere affitti irrisori precludendosi così la possibilità di provvedere alla

3. Trad. it. *L'uomo dagli occhi bianchi*, Milano, Garzanti, 1959 (trad. di F. Wars e C. Rossi Fantonetti).

manutenzione degli edifici storici. La politica abitativa del regime ebbe come risultato la rovina materiale dei centri storici, ma anche — per effetto del caotico mescolamento di classi sociali — la scomparsa di intere microcomunità locali costituite nel corso di intere generazioni. Al motto “*lud wejdzie do śródmieścia*” (il popolo entra nel centro cittadino) — titolo di un verso del poeta Adam Ważyk — si consumava l’attacco ideologico del regime nei confronti del nemico borghese e lo sconvolgimento sociale della città polacca⁴. All’ombra di questo scempio è passata inosservata la mancata ricostruzione di piccole cittadine appartenenti precedentemente alla Germania, come *Löwenberg in Schlesien* (Lwówek Śląski) il cui centro storico, in parte risparmiato dalla guerra, venne smembrato per offrire materiale edilizio alla ricostruzione di Varsavia.

Mentre si metteva in atto questo tipo di devastazione, le fanfare delle autorità comuniste celebravano la gigantesca opera di ricostruzione del Paese. La ricerca di spazi vuoti dove scrivere la pagina socialista della storia delle città polacche non era difficile. A partire dal 1948 gli ingegnosi ed intraprendenti architetti, urbanisti e ingegneri del regime avviano a Varsavia un grande esperimento architettonico che li impegnerà per tutto il decennio successivo⁵. Nella grande “orgia ricostruttiva” degli anni Cinquanta la capitale polacca assumeva il suo attuale sinistro aspetto, come scrive il critico letterario Jerzy Jarzębski, quello di “un ibrido stravagante nel quale la tradizione cozzava con la

4. Per un’interessante analisi degli echi letterari della politica urbanistica del regime si veda Jarzębski J., *Zniszczenie centrum*, “Teksty Drugie”, 1999, n. 4, pp. 61–73.

5. Se ne può prendere conoscenza attraverso il libro Bierut B., *Sześcioletny plan odbudowy Warszawy*, Jankowski S., (a cura di), Warszawa, Książka i Wiedza, 1950.

contemporaneità, e nel centro incutevano paura (e lo fanno tutt'oggi) i frammenti di grandi, incompiuti progetti architettonici che suscitano l'ineluttabile impressione di un'architettonica cacofonia⁶”.

Ma nel fervore rivoluzionario e ricostruttivo si concepivano e portavano alla realizzazione autentici progetti urbanistici di stampo totalitario. Se da una parte le città si “ruralizzano” attraverso l'arrivo di forza lavoro dalle campagne, queste ultime si “urbanizzano”. Non mi riferisco soltanto all'estensione dalla città attraverso l'espansione delle periferie, ma alla costruzione di vere e proprie città modello destinate alle generazioni di “uomini nuovi”. Nel 1949 in una vasta e rurale pianura alla periferia di Cracovia, si iniziò ad edificare dal nulla la città di Nowa Huta, alla quale poco tempo dopo fece eco Nowe Tychy, in Slesia. Si trattava di vere e proprie città ideali, costruite nel più puro stile socialista. Nowa Huta in particolare è da alcuni considerata il più alto modello di città socialista dell'intero blocco sovietico.

In questo modo, cancellando il passato o, paradossalmente affermandolo con decisione — si pensi all'ammirevole (addirittura eroica) premura con cui si operò la ricostruzione dei centri storici di Varsavia e di Danzica — si portò avanti una ricostruzione che contribuì ad imprimere alle città polacche il loro carattere attuale.

4.2. La città tra utopia e testimonianza

Quale testimonianza di questi anni di fervida ricostruzione ci giunge dalla letteratura? Con l'eccezione forse del

6. Jarzebski J., *Zniszczenie centrum*, op. cit., p. 65.

solo romanzo-reportage *Stolica* (*La capitale*, 1946) di Pola Gojawiczyńska — opera dedicata alla distruzione di Varsavia ed al suo lento risollevarsi dalle rovine⁷ — i primi anni del comunismo (almeno fino al disgelo del 1956) non offrono interessanti rappresentazioni della realtà urbana della Polonia postbellica. Scarso o nullo il valore documentaristico ed estetico degli ingenui “romanzi di produzione” (*powieści produkcyjne*), opere apologetiche e celebrative della classe operaia scritte secondo i dettami del realismo socialista (in Polonia funzionò, o meglio fu in vigore, dal 1949 al 1955) ed oggi rilevanti solo in quanto documenti di un'epoca. In questa narrativa propagandistica si decantava trionfalmente l'urbanismo dell'imminente futuro socialista. Incentrato sulla vita della fabbrica o del cantiere (o della fattoria collettiva, se trattava del mondo rurale), attraverso storie schematiche e scontate, il romanzo di produzione esaltava l'eroismo della classe operaia (o contadina) e la forza della collettività. Nowa Huta è stato sicuramente uno dei luoghi prediletti da questo “genere”⁸. Anche un grande prosatore come Tadeusz Konwicki in *Przy budowie* (*Nel cantiere*, 1950), romanzo ispirato ai dettami del realismo socialista, celebrò la gloriosa costruzione della linea ferroviaria che collegava Nowa Huta a Cracovia. Ma l'edificazione di Nowa Huta e della Polonia comunista si espresse in particolare in poesia, più adatta per forza ed immediatezza, a tradurre i contenuti ideologici socialisti.

7. Su questo romanzo si veda l'articolo di Pryszczewska-Kozołub A., *Dokument o wznoszącej się z ruin Warszawie. „Stolica” Poli Gojawiczyńskiej* in: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, Gleń A., Gutorow J., Jokiel I. (a cura di), Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, 2005, pp. 269–274.

8. Sugli echi nel cinema e nella letteratura della costruzione di Nowa Huta si veda Tomasik W., “*Mściwe narodziny*”. *Esej o Nowej Hucie*, in: *Teksty Drugie*, 1999, n. 4, pp. 37–49.

Neppure Wysława Szymborska seppe rinunciare alla tentazione di scrivere una poesia per la nuova città. *Na powitanie budowy socjalistycznego miasta*⁹ (*Salutando la costruzione della città socialista*) è un condensato di stucchevole utopismo comunista:

D'asfalto e volontà d'acciaio
sarà la larghezza delle strade.
Di mattoni e fiero coraggio
sarà l'altezza dei palazzi.
Di ferro e di coscienza
saranno le arcate dei ponti.
Di speranza il verde degli alberi.
Di gioia il bianco fresco dell'intonaco.

Città socialista,
città dal ridente destino.
Senza periferie, senza vicoli.
Nell'amicizia verso ogni uomo.
La più giovane delle nostre città.
La più vecchia di quelle che saranno.
La più giovane per il domani vicino.
La più vecchia per il domani lontano.

Inutile dire che il quadro sociale emergente da questo tipo di letteratura (si pensi anche all'abbondanza di reportage che gli autori erano tenuti a scrivere in seguito a *akcje terenowe*, i sopralluoghi nei posti di lavoro) era ben lontano dal riflettere la realtà. I conflitti di classe, riconducibili in fondo alla semplice e puerile opposizione buono (l'eroico operaio) — cattivo (il sabotatore borghese), erano suscitati artificialmente al fine di fornire edificanti esempi di una nuova etica. Fra i diversi romanzi di produzione scritti in quegli anni, *Nr 16 produkuje* (*Il numero 16 produce*, 1949)

9. Dalla raccolta *Dlatego żyjemy* (*Per questo viviamo*, 1952).

di Jan Wilczek, *Wegiel* (*Carbone*, 1950) di Aleksander Ścibor-Rylski, *Miasto nowych ludzi* (*La città della nuova gente*, 1953) di Janina Dziarnowska, si stacca felicemente il romanzo *Obywatele* (*Cittadini*, 1954) di Kazimierz Brandys, dove — nonostante il carattere propagandistico ed ideologico che l'opera sottende — i cambiamenti della città polacca sono raccontati in modo piuttosto approfondito, anche tenendo conto dei vari tipi umani e degli ambienti urbani dell'epoca.

In questo tipo di produzione letteraria la dialettica fra campagna e città, era tutta risolta a favore di quest'ultima. I valori del mondo rurale, il suo folklore e le tradizioni contadine, erano considerate segni disprezzabili del suo ritardo rispetto alla civiltà urbana, nonché espressione dell'egoistica e individualista mentalità del kulako.

Con il cosiddetto *przełom październikowy* (spartiacque di ottobre¹⁰) insieme al rifluire della tematica bellica e dell'esperienza degli anni dell'occupazione, si verificano le prime interessanti rappresentazioni urbane. Se da una parte continua la già copiosa produzione narrativa legata ai campi di concentramento (dei gulag ovviamente non si parlava), solo ora trovano uno spazio letterario la tragica esperienza del ghetto e quella delle insurrezioni di Varsavia (del 1943 nel ghetto e del 1944 dell'intera città). Lo scarto di più di dieci anni tra questi avvenimenti e la loro eco letteraria, va rapportato in parte alla rigida censura dell'era staliniana (in sostanza gli anni del realismo socialista) — poco incline a far trapelare scomode verità su quanto accadde a Varsavia — ma anche al lento

10. Con questo termine, oppure con "odwilż gomulowska" (disgelo golumkiano), gli storici polacchi indicano la destalinizzazione e la relativa liberalizzazione sociale e politica successiva al XX Congresso del PCUS ed al celebre rapporto di Nikita Chruščëv.

processo di elaborazione che queste tragiche esperienze richiedevano.

Alla prima di queste ragioni va ascritta la postuma pubblicazione dell'incompiuto *Przygody człowieka myślącego* (*Le avventure di un uomo pensante*) di Maria Dąbrowska. L'opera — concepita come il proseguimento di *Noce i dnie* (1932–1934), vasta epopea di una nobile famiglia polacca — nacque agli inizi degli anni Cinquanta senza speranza di essere pubblicata (cosa che avverrà solo nel 1970). I capitoli sull'eroica lotta della capitale vista dalla prospettiva della popolazione civile, oltre ad essere la prima cosa del genere ad essere scritta, hanno un grande valore documentaristico.

Accettabile era invece l'immagine che dell'insurrezione e della capitale occupata offriva Roman Bratny, ex soldato dell'Armia Krajowa e combattente nella lotta disperata della città. Il suo *Kolumbowie rocznik 20^{II}*, fu pubblicato immediatamente, nel 1957. Nell'opera — sostanzialmente un buon romanzo d'avventura — l'autore racconta i destini dei giovani intellettuali militanti nell'Armia Krajowa (Esercito nazionale) e nel movimento di resistenza, l'eroismo e il patriottismo della gioventù polacca falciata dalla guerra¹².

Molte altre sono le opere che offrono una rappresentazione letteraria dell'insurrezione di Varsavia, *Kamienne niebo* (*Cielo di pietra*, 1957) di Jerzy Krzystoń, *W rozwalonym domu* (*Nella casa distrutta*, 1946) di Jan Dobraczyński, alcune uscite interi decenni dopo la loro stesura — è il caso di *Pierścionek z końskiego włosa* (*Un anello di crine di*

11. Trad. it. *Soldati senza divisa*, Milano, Mondadori, 1964 (trad. di Lucina Luhn).

12. Ben più famoso del romanzo è stato *Kolumbowie*, il popolare adattamento televisivo del 1970 di Janusz Morgenstern.

cavallo 1991) di Aleksander Ścibor-Rylski e *Powstanie na Żoliborzu* (*Insurrezione nel quartiere Żoliborz* 2004) di Leopold Buczkowski. Tra questi libri svetta il *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* (*Diario dell'Insurrezione di Varsavia*, 1970) di Miron Białoszewski, la più alta rappresentazione artistica della distruzione di Varsavia. In questo caso il “ritardo” della pubblicazione dell’opera rispetto ai fatti narrati è ascrivibile al fatto che un’esperienza del genere richiedeva un laboratorio linguistico adeguato e l’autore, secondo quanto da lui stesso dichiarato, all’indomani della guerra non lo possedeva. L’esperienza dell’insurrezione è resa appunto attraverso un efficace espressionismo linguistico, caratterizzato da lirismo, libertà sintattica e grammaticale e dal libero oscillare fra registro letterario e colloquiale.

All'improvviso — dei bombardieri. E subito si accoccolano sui tetti, lanciano bombe. Subito scompaiono. Subito ritornano. Più lontani. Più vicini. Subito entrano in via Barokowa. Anche noi. Quelli alla cieca. Anche noi. Noi significa io. Con un altro. Come me. Noi. In due. Qui. Da soli. Senza preavviso. [...] E qui tanti: bang! bang! Noi coi colletti rialzati. Che stupido istinto è? Saltiamo. Bang–bang! Basta non lasciarsi abbattere. Dal caso. Tutto è importante. Perché vola. Di sbieco. Di rincorsa. Tra i muri. Sciuuu — bzuum. Detriti. Calcinacci. Qualcosa. Crolli. Aspettare? No. Basta non stare fermi. Sciuuu¹³.

Il risultato è una prosa veloce ed efficace, sorprendentemente adatta — attraverso ellissi, onomatopée, giustapposizione di frasi–parola e una punteggiatura fitta e spezzante — a rendere la vita quotidiana nei lunghi giorni dell’insurrezione e il frenetico succedersi degli avvenimenti nella

13. Białoszewski M., *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009, p. 62. Le traduzioni sono di Lucia Pascale.

città sconvolta. La prospettiva è ravvicinata (Białoszewski visse l'insurrezione di Varsavia in prima persona), ma l'eroe del racconto è la popolazione intera della città. L'opera nasce con la volontà di evitare idealizzazioni, di rifuggire alla retorica martirologica e celebrativa di tanta letteratura insurrezionale, e di restituire l'immagine cruda della capitale distrutta, inerme nella sua essenza materica, spogliata dei suoi miti.

Palazzi spaccati. Soprelevazioni. A più piani. Spaccati in verticale. Di sbieco. In trucioli. Penzoloni. Di calce, canne, tavole, mattoni. Spaventosamente assai. Di questo era tutta Varsavia. Anche i palazzi a cinque piani: canna, calce, mattone, tetti. Cioè macerie. Sparpagliate. Secche. Crepitanti. Schizzavano al primo colpo. Casa dopo casa. Dai buchi dei balconi o dal nulla pendevano cornici di supporto, mensole di lamiera. Dondolavano. Tintinnavano. Sbattevano. Sottili, vuote dentro, quelle che si pensava fossero cornici, muro-marmo. In generale — Varsavia si tradiva di tutti i suoi segreti. Si era già tradita — niente da nascondere. Era già caduta a pezzi. Si interrava. E interrava quei cento anni. E quei duecento. E quei trecento. E oltre. Tutto veniva alla luce. Dall'alto in basso. Dai principi di Masovia. A noi. E al contrario. Staś, Sobieski, i Sassoni, i Waza. I Waza, i Sassoni, Sobieski, Staś, Fukier. I Sobieski, Masysieńka, i Sacramenti¹⁴.

Altrettanto profondo è stato il segno lasciato dall'esperienza del ghetto¹⁵, la cui insurrezione nel 1943 altro non fu che il preludio di quella varsaviana del 1944. Le testimonianze di questo tragico capitolo della storia di Varsavia possono essere sommariamente divise in voci "dall'inter-

14. *Ivi*, p.88.

15. La più esauriente monografia sul ghetto di Varsavia è Engelking B., Leociak J., *Getto Warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa, IFiS PAN, 2001. Recentemente è stato tradotto in lingua inglese.

no” e “dall'esterno”. I testi scritti dai “liberi” della parte ariana, risalgono già ai tempi dell'occupazione e si tratta di diari, lettere, annotazioni, poesie. Nei diari di Zofia Nałkowska e di Maria Dąbrowska, nel romanzo di Kazimierz Brandys, *Miasto niepokonane* (*La città indomita*, 1946), l'esperienza della separazione, oltre ad essere raccontata realisticamente, assume risonanze esistenziali e filosofiche. Gli autori riflettono sulle assurdità della città occupata, sul paradosso della vicinanza e della lontananza nel momento della tragedia, sulle colpe e l'egoismo dei liberi, la solitudine dei rinchiusi. Il ghetto brucia e la città continua a vivere, quasi come se nulla fosse, proprio come nella poesia *Campo di fiori* (1943¹⁶) di Czesław Miłosz.

Rammentai Campo de Fiori
 A Varsavia presso la giostra,
 Una chiara sera d'aprile,
 Al suono d'una gaia orchestra.
 La musica soffocava
 Gli spari dal ghetto,
 Volavano le coppie
 Alte nel cielo terso.

A tratti il vento alle fiamme
 Strappava neri aquiloni,
 E la gente ridendo
 La fuliggine afferrava.
 Gonfiava le gonne alle ragazze
 Quel vento dalle case in fiamme,
 Scherzavano liete le folle
 Nella domenica festosa.

Il ghetto è la destinazione finale di chi ha perso la casa e la protezione degli abitanti della parte ariana (come

16. Dalla raccolta *Ocalenie* (*Salvezza*, 1945). La traduzione è di Paolo Statuti.

nella novella del 1945 *Wielki Tydzień* (*La settimana santa*) di Jerzy Andrzejewski). Di tutt'altro tipo sono invece le testimonianze dirette di chi si trovava all'interno del ghetto. Essendo la sua popolazione per lo più perita nei campi di concentramento o nell'insurrezione, si tratta soprattutto del materiale dell'archivio segreto di Emanuel Ringelblum¹⁷. Tra le carte dell'archivio sono custodite alcune delle poesie di Władysław Szlengel, ebreo polacco che prima di morire fucilato durante la liquidazione del ghetto ha lasciato una tragica testimonianza della distruzione della minoranza ebraica al suo interno. Come in questa toccante *Okno na tamtą stronę* (*Una finestra sull'altra parte*):

Ho una finestra sull'altra parte
 un'impudente finestra ebrea
 affacciata su Parco Krasieński,
 dove marciscono foglie autunnali. . .
 Nel tramonto grigio lillà
 piegano il capo al ramo
 e guardano la mia finestra ebrea
 le piante ariane. . .
 E io non posso stare alla finestra
 (davvero un giusto divieto)
 i vermi ebrei. . . le talpe. . .
 dovrebbero essere ciechi.
 [. . .]
 E io. . . quando scende la notte. . .
 che tutto eguaglia e cancella,

17. In Polonia noto come *Archiwum Ringelbluma*, dal nome dello storico ebreo che fondò all'interno del ghetto la *Oneg szabat* (ebr. Gioia del sabato), un'organizzazione che dal 1940 al 1943 si impegnò a documentare la vita quotidiana del ghetto raccogliendone le testimonianze scritte. L'archivio comprende materiali in yiddish e in polacco, si tratta di diari, testi letterari, ma anche di testi scolastici di bambini, locandine, manifesti, giornali ufficiali e cospirativi, bollettini, inchieste. L'archivio fu seppellito prima dell'insurrezione del ghetto e in parte dissotterrato nel 1946 e nel 1950. È iscritto nel *Memory of the World International Register* dell'UNESCO.

mi avvicino alla finestra nel buio
 e guardo. . . guardo avidamente. . .
 e rubo la spenta Varsavia,
 i fischi lontani, i fruscii,
 i profili di case e di strade
 i monconi di storpie torrette. . .

[. . .]

E gli occhi avidi affondano
 come lame nel cuor della notte
 nella sera silenziosa di Varsavia
 nella mia oscurata città. . .

E quando ne ho fatto la scorta
 per domani e forse di più
 saluto la città silenziosa
 sollevo magicamente le mani. . .

chiudo gli occhi e bisbiglio:

– Varsavia. . . fatti sentire. . . ti aspetto. . .

Dei documenti giunti sino a noi occorre ricordare in questa occasione il diario¹⁸ di Adam Czerniakow, capo della comunità ebraica, e il diario¹⁹ di Janusz Korczak, scrittore per l'infanzia e pedagogo. Nelle loro testimonianze, così come in quelle in lingua yiddish²⁰, il ghetto viene descritto nel suo lento trasformarsi da gabbia, prigione a cielo aperto, in un gigantesco e agonizzante immondezzaio, in un cimitero o una "città morta". Władysław

18. *Dziennik*. Trad. it. *Diario. 1939–1942. Il dramma del ghetto di Varsavia*, Roma, Città Nuova Editrice, 1989 (trad. di Laura Quercioli Mincer).

19. *Pamiętnik*. Trad. it. *Diario dal ghetto*, Roma, Carucci, 1986 (trad. di Elisabetta Cywiak e Lea Bassan Di Nola) e *Diario del ghetto*, Milano, Luni, 1997 (Trad. di Margherita Bacigalupo).

20. Tra i diversi diari esistenti, quello di Rachela Auerbach, Abraham Lewin, Henryk Makower, il più noto e importante per il suo valore di testimonianza è il diario della quindicenne Mary Berg (Mirian Wattenberg) *Warsaw Ghetto: a Diary by Mary Berg (1944)* (trad. it. *Il ghetto di Varsavia. Diario (1939–1944)*, Einaudi, 1991 (trad. dall'ing. di M. Martone).

Szpilman nel suo *Śmierć miasta* (*La morte della città*, 1946)²¹ riflette sul paradosso del ghetto che conservava le apparenze della vita libera e normale (lo possibilità di andare a lavorare, di svagarsi, di vivere con i propri cari) con lo stato di prigionia, con la realtà del muro che circondava quelle esistenze, con la morte che circolava invisibile nelle strade.

I risultati migliori nella produzione letteraria sul ghetto nascono dall'incontro di questi due punti di vista, quello dall'interno e dall'esterno. Si tratta spesso di testimonianze — in prima persona o meno — raccolte da autori polacchi, quindi di esperienze filtrate, riportate. In *Zdażyć przed Panem Bogiem*²² (1977) Hanna Krall intervista Marek Edelman (recentemente scomparso), l'unico capo del ŻOR²³ a sopravvivere all'insurrezione del ghetto; in *Rozmowy z katem*²⁴ (1975), Kazimierz Moczarski trascrive fedelmente gli sconvolgenti contenuti delle lunghe conversazioni che tenne con il generale delle SS Jürgen Stroop, con il

21. Il racconto di Szpilman ha ispirato il film *Il pianista* di Roman Polański. Sull'onda del successo del film l'opera è stata ripubblicata in lingua inglese (trad. it. *Il pianista: Varsavia 1939–1945: la straordinaria storia di un sopravvissuto*, Milano, Mondolibri, 1999 (trad. dall'ingl. di Lidia Lax) diventando bestseller in molti paesi occidentali. Nel 1946 *Śmierć miasta* fu censurato e pubblicato in numero ridotto. Non piacevano certe verità contenute nella testimonianza del musicista: la partecipazione di unità ucraine e lituane alla liquidazione del ghetto, l'atroce realtà nella Polonia occupata dei delatori e dei ricattatori polacchi, e soprattutto l'immagine del buon nemico (ricordiamo che il capitano delle SS Wilm Hosenfeld nascose e nutrì Szpilman durante gli ultimi giorni prima della ritirata dei tedeschi da Varsavia).

22. *Arrivare prima del Signore Dio. Conversazione con Marek Edelman*, Firenze, Giuntina, 2010, Trad. it. di Ludmila Ryba, Janina Pastrello.

23. Żydowska Organizacja Bojowa (Organizzazione Ebraica di Combattimento).

24. Moczarski K., *Conversazioni con il boia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008. Trad. di Vera Verdiani.

quale divise per un certo periodo una cella nel carcere varsaviano di Mokotów. In *Chleb rzucony umarłym* (*Il pane gettato ai morti*, 1971) — forse la rappresentazione artistica migliore della vita del ghetto — Bogdan Wojdowski basa la sua narrazione sulle testimonianze di un bambino fortunatamente scampato al genocidio nella parte ariana della città.

La forza di queste opere risiede proprio nel connubio fra autenticità — la partecipazione reale del testimone al racconto — con il filtro letterario posto dall'auto-re-cronista.

4.3. Raccontare le periferie

Le rappresentazioni contemporanee della città in seguito allo spartiacque del 1956 nascevano in un clima culturale dove la volontà di revisionismo dell'epoca staliniana dissimula il profondo disincanto che tale nefasto periodo lasciò in eredità²⁵. L'allentarsi della morsa della censura, l'atmosfera di relativa libertà in cui finalmente si muoveva lo scrittore, favoriscono il nascere di opere crudamente realiste. Conformemente al carattere e al clima dell'epoca si offre un'immagine distruttiva, oscura e degradata della realtà urbana contemporanea, e quindi diametralmente opposta a quella proposta nei romanzi di produzione. A partire dalla metà degli anni Cinquanta, nei romanzi varsaviani di Konwicki, in *Zły* (1956) e *Życie towarzyskie i uczuciowe* (*Vita sociale e affettiva*, 1967) di Leopold Tyrmand,

25. Per questo tipo di produzione si è coniata la denominazione *powieść rozrachunkowa*, che traduco con una certa libertà con "romanzo di rivendicazione".

nei primi romanzi e racconti di Marek Hłasko²⁶, la città polacca è ancora una volta “anticità”, come nella migliore tradizione polacca.

L’opera più significativa per il suo valore di “rottura” è stato sicuramente il romanzo giallo *Zły*²⁷ di Leopold Tyrmand, la più suggestiva rappresentazione della Varsavia dei primi anni Cinquanta (il romanzo uscì nel 1956). L’autore, con ostentato disinteresse per le grandiose opere architettoniche comuniste, mantenendo provocatoriamente la denominazione delle vie della Varsavia prebellica, conduce il suo personaggio nei mercatini e nei cortili varsaviani, nei palazzi d’anteguerra miracolosamente salvatisi, registrando con precisione maniacale il pulsare della città. Grande è anche il valore sociologico dell’opera: l’autore rappresenta vari tipi sociali dell’epoca, dagli ambienti della piccola criminalità, ai commercianti, bagarini, piccoli imprenditori. La grande precisione toponomastica, la cura per il dettaglio architettonico (Tyrmand aveva studiato architettura a Parigi), fanno di questo libro una sorta di guida letteraria nella Varsavia dell’epoca²⁸. Con questo romanzo, censurato nel 1967 in seguito all’espatrio di Tyrmand, inizia l’“emigrazione” verso le periferie o verso i luoghi della gente semplice (o degli emarginati) da parte dello scrittore polacco del secondo dopoguerra.

26. Hłasko M., *L’ottavo giorno della settimana*, Torino, Einaudi, 1959. Trad. di Franco Lucentini.

27. Tyrmand L., *L’uomo dagli occhi bianchi*, Milano, Garzanti, 1959. Trad. di Franca Wars, Carlo Rossi Fantonetti.

28. L’opera sta conoscendo in questi anni un vigoroso successo tra gli appassionati della storia varsaviana. Lo dimostra anche una pagina Internet intitolata *Warszawa śladami Złego (Varsavia sulle tracce di Zły)* dove, partendo da una piantina topografica, si possono leggere le citazioni dal romanzo e osservare le foto di luoghi e scorci urbani. Si veda: <http://zly.ownlog.com/>

Oh, periferie di Varsavia! Come amo la vostra bruttezza piena di grazia minacciosa! Quanto inquietante e amaro senso dell'umorismo nasconde la vostra ributtante trascuratezza. [...] Le periferie varsaviane si mostrano a primavera in tutta la loro beltà²⁹.

Questo tipo di interesse per la periferia non ha alcun valore programmatico, non nasce dalla volontà di descrivere o testimoniare (come accadeva nel periodo interbellico nell'urbanismo sociale del gruppo *Przedmieście*), quanto piuttosto dall'istitativa ricerca da parte dello scrittore di spazi liberi dall'opprimente cappa ideologica del regime o al limite da un generico atteggiamento di contestazione. Il bisogno di trovare uno spazio di autenticità in una realtà corrotta e falsata dalla propaganda del regime, spinge molti autori ora verso un deciso avvicinamento (anche linguistico) con gli abitanti delle periferie, ora verso un'intimistica affezione per gli oggetti e gli spazi privati della quotidianità. Il confluire nel polacco letterario dei vari socioletti urbani, iniziato come abbiamo visto già all'inizio del secolo, continua nell'opera di Marek Nowakowski, Janusz Anderman, Ryszard Schubert, e soprattutto nell'opera di Miron Białoszewski, forse l'autore più aperto all'eteroglossia della città. Dalla sua produzione in versi fino alle sue brevi prose assurge al massimo cantore della Varsavia dell'epoca³⁰.

Celebrò la magia dei piccoli mercatini pasquali nel quartiere Praga in *Rozprawa o stolikowych baranach* (*Dissertazio-*

29. Leopold Tyrmand, *Zły*, Warszawa, Czytelnik, 1956.

30. Per l'immagine e la rappresentazione della città nell'opera di Białoszewski si veda Gleń A., *Sam w mieście innych. O później twórczości Mirona Białoszewskiego*, in: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, Gleń A., Gutowski J., Jokił I. (a cura di), Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, 2005, pp. 31-47.

ne sui montoni delle bancarelle)³¹:

Fantasia della Praga varsaviana
 Hai corna assire
 ed una gamba
 rosso
 laccata.
 Oh, mercatini, mercatini, mercatini!

Si spinse fino a levare un inno labirinto, il *locus horridus* per eccellenza, attraverso il ribaltamento di un *cliché* infinitamente ripetuto in letteratura dal romanticismo in poi:

Il labirinto sotterraneo è un labirinto. Una fonte eterna di gioia. Una fonte al quadrato. Inondato di persone. Oltre viale Jerozolimskie stanno seduti dove capita, vicino alla sede della banca PKO, davanti al bar, sui terrazzini, sulle panchine, sui vasi, chi all'ombra, chi al sole. [...] E oltre ancora persone e persone, di dietro e davanti. Persone nei vetri, nelle vetrine, entrano, nei centri commerciali, con tutte le trasparenze. Altri entrano, escono da destra, piazzette, Via Chmielna, spazi, angoli, viuzze, negozi, negozi, cinema, macchine, bancarelle, camicie, maglie da uomo, da donna, capelli, fiori, borse, pantaloni; cinture, colori, sottane [...] camminano, stanno distesi, splendono, siedono, passano³².

Le sue *małe narracje* (“piccole narrazioni” come le definisce il critico letterario Michał Głowiński) sono asciutte annotazioni minimaliste sulla vita della capitale, condotte in stile giornalistico (*Donosy rzeczywistości*, (*Delazioni della realtà*, 1973), *Szumy, zlepy, ciagi* (*Fruscii, miscugli, flussi*, 1976) *Zawał* (*Infarto*, 1977) *czy Rozkurz* (1980)). Ma quella

31. La poesia proviene dalla raccolta *Obroty rzeczy* (*La rivoluzione delle cose*, 1956).

32. *Raj* (*Paradiso*) in *Szumy, zlepy, ciagi* (*Fruscii, miscugli, flussi*, 1976).

di Białoszewski non è soltanto cronaca cittadina, reportage poetico: è una rivolta lirica contro la retorica ottimistica del regime, un atto di adesione totale alla realtà, un tentativo estremo di sublimarla e di superarla attraverso la poesia.

A partire dalla metà degli anni Cinquanta, gli scrittori, per così dire, snobbano i centri del potere, e qualsiasi luogo dove si avverta la presenza dello Stato, e cercano una verità — intima e personale — “dal basso”, nel mondo dei semplici, addentrandosi spesso nei territori dei piccoli malavitosi, dei truffatori e dei lavori più infami. È questo il mondo della prosa degli scrittori di *Pokolenie 56* (*Generazione 56*)³³, di Marek Hłasko e Marek Nowakowski in particolare, ma anche di Stanisław Stanuch (*Portret z pamięci, Ritratto dalla memoria*, 1961), Stanisław Czycz (*And*, 1967) e dei primi romanzi di Władysław Terlecki. L'atteggiamento ribelle e contestatario di questa generazione non aveva natura politica, ma nasceva da impulsi giovanili, dall'incapacità di immedesimarsi nei sistema di valori della generazione precedente e nell'ordine sancito dal regime comunista. Il loro sentimentalismo ed esistenzialismo, il ricorso a gesti grandiosi ed estremi per testimoniare un fondamentale bisogno di autenticità, fanno di questi scrittori una sorta di corrispondente polacco della *beat generation* d'oltreoceano.

La realtà descritta nei loro romanzi e racconti è cinica e aggressiva, sporca e caotica, fondamentalemente priva di bellezza e dalla struttura sociale quasi inesistente. Si tratta dello stesso mondo che veniva celebrato dalla propaganda degli anni precedenti come il crogiuolo della rivoluzione, il calderone dove si stava forgiando l'uomo nuovo. Lo sfondo di questa narrativa sono le soffocanti e sporche periferie

33. Sono così definiti perché debuttarono dopo il 1955. Analogamente si parla di *Generazione 1989*.

delle grandi città, le piccole e triviali cittadine di provincia dove emerge tutta la mediocrità, il grigiore e l'aggressività della classe operaria. La descrizione di microrealtà sociali o di quartiere, mondi chiusi e retti da proprie leggi e principi morali (sostanzialmente quelli maschili vigenti nel mondo militare o della piccola criminalità), fa di questi autori gli epigoni di molti scrittori della generazione che scriverà dopo il 1989. La differenza, rispetto a questi ultimi è che Hłasko o Nowakowski riuscivano ancora a trovare alcunché di positivo in queste categorie sociali, vedendovi un'autenticità che altrove veniva sostituita da ideali e ambizioni sempre più mediocri. Nella prosa degli scrittori della Polonia di oggi il pessimismo e la critica della società sono, come vedremo in seguito, più radicali.

La letteratura dagli anni Cinquanta, quindi, abbandonando il centro per le periferie, inizia a registrare la "malattia delle città polacche" che, come dice Jerzy Jarzębski si manifesta "nella cancellazione di una chiara struttura spaziale, nella perdita da parte del centro delle sue funzioni e caratteristiche specifiche, fatto che si lega con il tipico disorientamento degli abitanti, con un senso di smarrimento e di irrealtà³⁴". Il centro urbano assume caratteristiche che lo avvicinano alle aree degradate delle periferie, l'osservazione e la descrizione dei centri del potere sono invece piuttosto rare e si accompagnano all'impossibilità di parlare in modo libero e spontaneo. Non per niente questi luoghi, non potendo essere rappresentati direttamente, venivano "traslati" in altre epoche, attraverso giochi di rimandi metaforici e allusivi che permettevano, per esempio, di operare una critica degli anni dello stalinismo aggirando il problema della censura (si prendano romanzi di am-

34. Jarzębski J., *op. cit.*, p. 65.

bientazione storica come *Ciemności kryją ziemię*³⁵ (1957) di Jerzy Andrzejewski o *Msza za miasto Arras*³⁶ (1971) di Andrzej Szczypiorski). Soltanto con la nascita dell'editoria clandestina (*drugi obieg*) alla metà degli anni Settanta, si avrà il coraggio di strappare la maschera al regime e di mostrarne tutte le tare e le falsità.

Nella letteratura del periodo successivo — in *Gra na zwłokę* (*L'indugio*, 1977) e *Kraj świata* (*Il paese del mondo*, 1988) di Janusz Anderman, in *Miazga* (*Poltiglia*, 1979) di Jerzy Andrzejewski — in concomitanza con l'irrigidirsi della dittatura, la narrativa testimonia il senso di impotenza e di immobilità che attanaglia la società polacca nella rappresentazione di spazi urbani sempre più labirintici e opprimenti. Nel romanzo *Oblęd* (*Follia*, 1979) di Jerzy Krzysztoń, Varsavia è un luoco di fuga senza reque, una trappola dove si viene perseguiti e dove si è irrimediabilmente soli.

Il paesaggio di Mokotów era irriconoscibile fin dalla soglia. La via era quella e non era quella, le persone erano quelle e non erano quelle, ovunque quello e non quello... Soprattutto si percepiva un'atmosfera di tensione, gravità e minaccia. La maggioranza dei passanti non erano semplici passanti: erano compartecipi di quello che stava accadendo intorno a me, mie guide segrete e compagni. [...] Mi aveva lasciato da solo, non si può mai fare affidamento sugli amici nel bisogno, meglio contare sugli estranei. Superai la farmacia dove una volta un amico mi mandò e poi lui morì prima che arrivasse l'autoambulanza. [...] Quanti fili mi legavano a questa città. No, i fili è facile romperli, erano radici. Nodi. Tutto questo è banale. Non so come dirlo... Quando cade un albero e rileva le radici si strappano più dolorosamente dalla terra quelle piccole, quelle più sottili, grazie alle quali l'albero raccoglie i suoi umori. Sarà

35. Trad. It. *Buio sulla terra*, Milano, Silva, 1962, (Trad. di P. Poli).

36. Trad. it. *Messa per la città di Arras*, Roma, e/o, 1983 (Trad. di C. Madonia).

così anche per me quando cadrò... Accadà oggi... Non vedrò l'alba su Mokotów. Non mi sarà dato. Non so dove fuggire perché mi raggiungeranno ovunque³⁷.

Questo senso di minaccia, di pericolo e di morte, la sensazione continua di essere spiati caratterizzano anche altri romanzi come *Apelacja* (*L'appello*, 1968) di Jerzy Andrzejewski e *Gra na zwłokę* (1977) di Janusz Anderman, e sono l'atmosfera costante della letteratura dissidente.

4.4. Nella città assediata

Tra le opere della letteratura dissidente, nate per essere lette e fruite nel circuito editoriale "sotterraneo" la più significativa è certamente il romanzo *Mała apokalipsa*³⁸ (1979) di Tadeusz Konwicki. Il lettore accompagna il protagonista nelle sue peregrinazioni durante le celebrazioni per il quarantesimo anniversario della Polonia popolare in una Varsavia grigia e anonima, vile e menzognera. Anche in altri romanzi di Konwicki — *Wniebowstąpienie* (*Salita al cielo*, 1967) e in altre opere scritte e pubblicate in clandestinità: *Kompleks polski* (*Compesso polacco*, 1977), *Wschody i zachody księżycyca* (*Il sorgere e il tramontare della luna*, 1982), *Rzeka podziemna, podziemne ptaki* (*Fiume ed uccelli sotterranei*, 1985) — la capitale polacca è rappresentata negativamente. Eppure *Piccola apocalisse* offre una delle rappresentazioni più nefaste di Varsavia in tutta la letteratura polacca del secondo dopoguerra; la città è vista come una realtà dai contorni confusi del sogno (o dell'incubo), non ha consistenza, do-

37. Krzysztoń J., *Obleđ*, Warszawa, Bertelsmann Media, 2005, pp. 45–74.

38. Konwicki T., *Piccola apocalisse*, Milano, Feltrinelli, 1981 (trad. di Pietro Marchesani).

mina un senso di assurdo e grottesco, di paura e tensione, di disordine morale e materiale. Questa atmosfera, unita al senso di catastrofe e di minaccia che pervade l'opera, possono ricordare i romanzi apocalittici di Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Per più di metà della mia vita ho abitato in questa città invalida, inferma fin dalle origini, violentata dagli occupanti, smembrata dalle potenze che si erano spartite il paese, strangolata dal laccio delle orde asiatiche. Un tempo sono entrato strisciando nel suo cadavere. La città si rianimava a fatica ed io lentamente tornavo in vita per la prima volta nella mia vita. Siamo coetanei. Ci ha uniti il caso. Per la morte e per la vita. [...] La mia città ricorda la famosa Irkuck, che un tempo era una storpiata città europea, oggi è un villaggio asiatico. Sono schiavo di questa città, o piuttosto mi sono scelto in questo posto la casa della schiavitù³⁹.

La perdita completa della percezione del tempo, si accompagna a una precisa localizzazione topografica dell'azione: anche quando non sono denominati è facile riconoscere luoghi, vie, piazze del centro di Varsavia. Nondimeno lo spazio urbano ha un carattere fortemente labirintico (motivo ricorrente nella prosa di Konwicki). Il personaggio (nel quale non è difficile riconoscere l'autore) attraversa gli spazi della città come le tappe di un nefasto viaggio kafkiano incontrando personaggi grotteschi, cercando di ritardare il momento finale del proprio autosacrificio (per protesta deve immolarsi come torcia umana davanti all'edificio del Comitato Centrale del Partito). Il romanzo offre l'immagine di una società disgregata e ormai diventata una "grande massa di trogloditi⁴⁰", sprofondata in una confu-

39. Konwicki T., *ivi*, pp. 168–169.

40. Konwicki T., *ivi*, p. 112.

sione muta e senza speranza (tanto i gesti dei membri del partito come quelli degli opposizionisti sono assurdi, inutili e caricaturali), ma soprattutto rappresenta la malattia di Varsavia, la sua povertà spirituale, la mancanza di identificazione spaziale dei suoi abitanti, la sua inquietudine schizofrenica, la sua essenza animalesca.

Fuori della finestra sotto la nuvola la mia città, come una vecchia tappezzeria annerita. [...] Questa città è la capitale di un popolo che evapora nel nulla. [...] La città si è messa a frusciare, come una cinghia di trasmissione. Si è mossa dal letargo notturno⁴¹.

La Varsavia di Konwicki è uno spazio caratterizzato in negativo, via Nowy Świat assomiglia a uno “stretto canyon” o un “basso fosso”, le case sono “larve di mattone permanentemente sguscianti dai bozzoli d’intonaco”, la Vistola è una “piena venefica”, l’edificio del partito è “un vecchio animale stanco con gli occhi ciechi⁴²”. Konwicki riesce a rendere il senso di paura instillato dalla dittatura, l’impossibilità di raccogliere le idee, di pensare, di muoversi liberamente: in sostanza lo stato di paralisi che di fatto si sarebbe verificato realmente nei mesi dello stato di guerra (per questo molto si è parlato di valore profetico dell’opera). Il lento, inesorabile crollo della dittatura comunista (rappresentato dalla pigra pinguedine dei membri dei servizi segreti), ma anche quello morale del popolo, la disgregazione dei valori polacchi, sono simboleggiati dall’ennesima rovina materiale della città (si sgretolano edifici, crolla il ponte Poniatowski, la centrale Plac Defilad si riempie di orticelli, pezzi d’intonaco si staccano dal

41. Konwicki T., *ivi*, p. 11.

42. Konwicki T., *ivi*, pp. 25–94.

Palazzo della Cultura, simbolo imponente della schiavitù e della dittatura, ridotto oramai a un “vecchio vespasiano dimenticato nel crocevia dell’Europa centrale⁴³”.

Negli anni Ottanta la letteratura polacca scende definitivamente nel sottosuolo, la lotta con il regime si fa più aspra, così la cospirazione. Nella città, le case, gli appartamenti, le cantine diventano — proprio come ai tempi dell’occupazione nazista — gli spazi della resistenza della popolazione, della cospirazione, rifugi dove nascondersi dal pericolo che incombe per le strade. Nei romanzi scritti in questi anni assistiamo spesso alla discesa dei personaggi nel sottosuolo: accade in *Piccola apocalisse*, dove Tadeusz K., attraverso un viaggio ctonio nei meandri della città, svela le falsità e la corruzione del regime. Anche i personaggi di Marek Nowakowski finiscono spesso e volentieri a bazzicare nelle regioni sotterranee della città, nella zona dell’illegalità, lontana dal mondo ufficiale e gerarchizzato del comunismo e quindi simbolicamente nello spazio dell’opposizione. Nello stato totalitario il sottosuolo è una zona in cui ci si può muovere e cospirare in relativa libertà, in cui si può trovare quella dimensione dell’autenticità nei rapporti interpersonali che manca in superficie.

Nella narrativa che racconta lo stato di guerra e gli anni precedenti la caduta del regime, si offre sostanzialmente la descrizione dello “stato di accerchiamento⁴⁴” del popolo polacco. L’idea della città circondata o sotto assedio, riferita alla situazione sociale polacca, ritorna più volte nella let-

43. Konwicki T., *Piccola apocalisse*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 8. Traduzione di Pietro Marchesani.

44. Faccio riferimento all’articolo di Aleksander Fiut *Stan osaczenia. O prozie polskiej lat osiemdziesiątych*, in: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*. Vol. 1, Nycz R., Jarzębski J. (a cura di), Kraków, Universitas, 1997, pp. 425–446.

teratura della seconda metà del secolo scorso. Gli esempi più noti sono *Raport z oblężonego miasta* (*Rapporto dalla città assediata*) una famosa poesia di Zbigniew Herbert, ma anche il romanzo di Konwicki *Z oblężonego miasta* (*Dalla città assediata*, 1956). Ma lo stato di accerchiamento cui si fa riferimento, non è solo quello dei cittadini immobilizzati in uno stato repressivo: si tratta anche, metaforicamente, dell'assedio, della pressione di tutto un bagaglio di simboli, gesti, fatti, valori della tradizione patriottica e insurrezionale. Si tratta in definitiva della necessità di doversi ancora una volta schierare, dell'impossibilità di scrollarsi di dosso un ruolo (quello del cospiratore, dell'insorto) che la storia ha chiesto troppe volte di recitare.

Le opere di Nowakowski, Anderman, Bocheński, Szczypiorski e di altri scrittori ormai all'opposizione, costituiscono degli esempi di questa discesa della letteratura sul campo di battaglia. La stessa rappresentazione dello spazio urbano segue spesso una logica dicotomica di lotta: la linea di demarcazione politica fra "noi" e "loro", "amici" e "nemici" è tracciata con nettezza, senza sfumature. Lo spazio pubblico assume caratteristiche infauste, appare dominato dal pericolo e dalla paura, è luogo di scontro e di violenza (molte storie si svolgono negli ospedali, nelle prigioni, nei campi per internati); gli appartamenti privati diventano invece fortezze, bastioni contro il regime, luoghi dove difendere una residua libertà.

Ma gli spazi pubblici sono anche gli unici dove si può tentare l'osservazione della società. Durante le file per il pane o per la carne, nelle conversazioni casuali alla fermata dell'autobus, prendono la parola rappresentanti di diversi gruppi lavorativi e sociali. Persone di sesso e generazioni diverse parlano, raccontano le proprie esperienze, riallacciano i fili dei destini personali agli avvenimenti della storia

nazionale, fino a quel momento forzatamente taciuti in letteratura. Al di là della tendenziosità di cui spesso pecca questa letteratura è importante sottolineare come — in un paesaggio urbano sempre più grottesco e frammentario — la popolazione polacca continui a figurare come una folla senza volontà e ideali, una collettività isolata e paralizzata dalla paura e da una vera e propria sindrome dell'occupazione (si risvegliano i ricordi dei tempi dell'occupazione tedesca, lo stesso gergo occupazionale viene riattivato). Romanzi come *Nierzeczywistość (Irrealtà, 1975)* di Kazimierz Brandys o *Miazga* di Jerzy Andrzejewicz, mostrano come iniziata la sua parabola discendente il totalitarismo faccia emergere la disgregazione dell'identità nazionale, mentre in una realtà patologica e grottesca il disordine morale prenda il sopravvento. Come leggiamo in *Miazga* di Jerzy Andrzejewicz: “La mancanza del senso di indipendenza degrada sia l'individuo che la società, poiché soltanto in una condizione di cosciente sovranità può esistere ed agire la responsabilità umana; con la disgregazione e la scomparsa di quest'ultima viene meno ogni ordine morale⁴⁵”.

4.5. La città dell'oro

A partire dalla Seconda guerra mondiale la letteratura va disseminandosi di rappresentazioni dell'inferno polacco (e non solo), di spazi chiusi al mondo esteriore, luoghi dove si viene imprigionati e umiliati, campi di concentramento, gulag, prigionieri. La città-prigione occupa a pieno diritto il primo posto in questa tipologia “infernale” dello spazio. Eppure, a partire dagli anni Sessanta, la città conosce

45. Andrzejewicz J., *Miazga*, Warszawa, PIW, 1982, p. 513.

anche un opposto processo di valorizzazione positiva, in alcuni casi di vera e propria idealizzazione. In particolare nell'ambito della letteratura dell'emigrazione (ma non necessariamente), fanno la loro comparsa le città perdute, come Leopoli o Vilna, luoghi recuperati attraverso la sfera del mito (soprattutto quello dei *Kresy*), idillici spazi di convivenza etnica destinati ad essere sommersi dal montare dell'ondata nazionalista e dalla follia della guerra. Come in questo frammento del romanzo *Zwierzoczekoupiór* (*Animale-uomo-vampiro*) di Konwicki, tanto incline ad attribuire a Varsavia i tratti del labirinto infernale, quanto a rendere la Vilno perduta dell'infanzia nei toni tenui dell'idillio:

Per non perderci proseguimmo lungo una stretta via tra palazzi secolari. Finché arrivammo in una piazzetta irregolare, o meglio alla convergenza di alcune viuzze, dove correvano carrozze e i vetturini facevano schioccare alte le fruste, dove passeggiavano passanti vestiti a festa abbordati dai venditori con le loro bancarelle sotto i muri. [...] I giornalai strillavano i titoli dei giornali in lingue diverse, e da qualche parte in alto si accendeva e spegnava la scritta fatta di lampadine, la scritta che reclamava la novità del momento: il cinema sonoro. E anche qui tutti si sorridevano, spesso si scusavano a vicenda, e nessuno nutriva rancore per chicchessia. Lo so che sembra un po' inverosimile e che qualche sapatello brontolerà che è simbolico. Ma veramente così appariva quella città e qualcosa di simile dopotutto può sempre accadere. Mio padre parla spesso della sua infanzia e la sua città era quasi del tutto identica⁴⁶.

46. Konwicki T., *Zwierzoczekoupiór*, Warszawa, Czytelnik, 1982, pp. 249–250.

Attraverso autentiche fughe nel passato, il recupero dell'infanzia e della giovinezza nelle "piccole patrie private"⁴⁷ assolveva, sul piano personale, a una funzione consolatoria e autoanalitica, permettendo, allo stesso tempo, di consegnare alla memoria collettiva frammenti della Polonia storica, di vegliare sulla geografia spirituale della nazione⁴⁸. Nella letteratura della memoria ritornano a vivere le vie e le strade di città come Vilno (Czesław Miłosz, Tadeusz Konwicki, Józef Mackiewicz), Leopoli (Adam Zagajewski, Stanisław Lem, Józef Wittlin), Drohobycz (Andrzej Chciuk). Si tratta di opere spesso intimiste e sofferte, il più delle volte nostalgiche celebrazioni della propria età dell'oro, la cui fine viene a coincidere con il tramonto di un'epoca della storia europea, secondo alcuni con la fine della stessa civiltà. Caratterizzata da forti accenti politici, dal tentativo di dare una precisa valutazione dell'ingerenza della storia (la guerra, l'occupazione) nella vita privata, la narrativa della memoria parla del nefasto manifestarsi de-

47. Piccola patria (mała ojczyzna) o patria privata (prywatna ojczyzna) prende origine da patria casalinga (domowa ojczyzna) concetto creato attraverso calco dalla parola tedesca „heimat” e reso famoso dall'articolo di Konrad Górski *Jak Mickiewicz nazywał swą domową ojczyznę*, in: *Mickiewicz, artyzm i język*, Warszawa, PWN, 1977. Con questa fortunata espressione Górski designava *Soplicowo*, il podere della famiglia di Tadeusz, dove si svolgono le vicende del *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz.

48. Il critico Jan Błoński in *Bezradne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisatby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*, in "Teksty Drugie", 1990, n.1, p.16, sottolinea l'importanza di questo tipo di produzione narrativa, sottolineandone l'aspetto salvifico di fuga da una realtà opprimente e falsata: "Negli anni Sessanta iniziò un processo già annunciato da *Na wysokiej połoninie* di Vincenz, *Leśnik* della Kuncewiczowa e *Dolina Issy* [di Miłosz]. [...] Penso a quel fenomeno che si potrebbe definire emigrazione della fantasia. Emigrazione nel passato, o meglio, nell'invenzione. La letteratura si costruisce una propria patria assolutamente non ufficiale (ma non necessariamente d'opposizione) costituita di province e d'ambienti che fino ad allora avevano interessato poco agli scrittori)".

gli “altri” nelle proprie città, della “scoperta” dell’alterità subdolamente mescolata alla “nostra” normalità. L’iddilio è infatti circoscritto, il *locus amoenus* sta per essere travolto, l’odio attraverserà le strade, scenderà negli occhi un tempo amichevoli e gioviali dei vicini, entrerà nell’intimo delle case spezzando famiglie, amicizie, legami. La città, dall’oggi al domani, da una pagina all’altra, da paradisiaca diventa un infernale luogo di annientamento. Il manifestarsi del male in realtà multiethniche dove l’estraneità era da sempre qualcosa di comune, la distruzione fisica e spirituale di alcuni luoghi—simbolo legati all’essere nazionale (chiese, sinagoghe, cimiteri), la fine delle “nostre meravigliose città”, sono aspetti ricorrenti di questa narrativa. In queste opere lo spazio urbano è spesso sdoppiato: l’autore — il più delle volte esiliato e emigrato — incapace di rassegnarsi alla perdita di un luogo e di mettere radici in un altro, cerca le corrispondenze fra il “là—allora” dove sono le radici (sublimato dalla nostalgia assume spesso i tratti dell’arcadia urbana perduta per sempre) e il “qui—adesso”: una città straniera o comunque estranea (che può avere tratti diametralmente opposti). In ogni caso si tratta di due spazi che in qualche modo entrano in relazione: attraverso giochi di rimandi e contrasti, nell’analisi della cultura e delle differenze, fremono le domande che attagliano questi autori: “quanto di me è rimasto laggiù?” “quanto appartengo già a questo luogo?” — i caratteristici dubbi dell’emigrato — ma anche altre ben più gravi, sulla civiltà occidentale, sull’uomo, sulla storia: “come è stato possibile?” “potrebbe accedere anche qui, di nuovo?”. Nascono così le doppie città che contraddistinguono l’opera di Miłosz (Vilna — Berkeley), Konwicki (Vilno—Varsavia), Zagajewski (Leopoli—Cracovia) e di altri ancora. Quando trovare le corrispondenze fra due città troppo diverse si ri-

duce alla constatazione di una distanza insuperabile, di una sofferta disarmonia, proprio come nella tradizione romantica, si cerca la consolazione, l'unica possibile armonia, nella natura (gli alberi, le colline ricordano, sostituiscono, consolano la perdita di quelle lontane, irraggiungibili) oppure nel ricordo potenziato dalla scrittura, che dona l'ingannevole brivido del dominio sui sogni. Come nella poesia *Andare a Leopoli*, di Adam Zagajewski:

Andare a Leopoli. Da quale stazione andare
a Leopoli, se non in sogno, all'alba,
quando la rugiada ricopre le valigie e proprio allora
nascono i rapidi e gli espressi. D'un tratto partire
per Leopoli, nel cuore della notte, di giorno, a settembre
oppure a marzo.
[...] perché ogni città
Deve farsi Gerusalemme e ogni
uomo un ebreo? E ora, ma in fretta,
fare i bagagli, sempre, ogni giorno,
e andare senza fiato, andare a Leopoli,
eppure esiste, quieta e pura come
una pesca. Leopoli è ovunque⁴⁹.

Ma le città non devono essere necessariamente due, la città lontana e perduta dell'infanzia, può essere quella in cui viviamo oggi, uomini e donne adulti. Quella, sì, ma non proprio la stessa: la guerra ha portato distruzione e oblio, là non c'è più la sinagoga, questa via si chiamava così e adesso porta un altro nome, qui dove si leva questo grigio palazzo, un tempo erano strade brulicanti di vita. Il nuovo si confonde con il vecchio, la topografia delle

49. Dalla raccolta *Jechać do Lwowa i inne wiersze (Andare a Leopoli ed altre poesie, 1985)*. Citata da: Zagajewski A., *Dalla vita degli oggetti. Poesie 1983–2005*, Milano, Adelphi, 2012, a cura di Krystyna Jaworska. La traduzione è di Krystyna Jaworska.

città distrutte si confonde, sfuma, in quella delle città ricostruite. Molti scrittori ritornati a Varsavia dopo la guerra (Białoszewski, Tyrmand) hanno conosciuto la schizofrenia del cambiamento, il lavoro meticoloso di urbanisti e architetti deliranti, veloci a operare lifting brutali e ossessivi, per trasformare la città nel volto del regime, in una sorta di narcisistico ed impaurito ritratto della sua potenza. Si pensi a Plac Konstytucji e soprattutto al Palazzo della Cultura e delle Scienze a Varsavia, cresciuto a dismisura rispetto al progetto iniziale per essere (per poco tempo poi) il grattacielo più alto d'Europa. Certo, in questa città non c'è stato molto da abbattere, i nazisti avevano già provveduto, ma che dire di altre capitali europee, come San Pietroburgo o Roma o Berlino? Le grandi dittature operano tutte nello stesso modo. Dice Wojciech Ligeza:

L'attività dell'ideologia non si limita al cambio dei nomi. La sfera dell'ingerenza è molto più ampia, sistematica e multiforme. Si getta sui simboli, raggiunge la preziosa eredità architettonico-urbanistica, lascito di secoli e abitanti passati. Le distruzioni possono essere paragonate alle correzioni del censore, e le nuove costruzioni — a pericolosi trapianti effettuati nel tessuto della città da un incapace chirurgo fiducioso delle proprie ragioni⁵⁰.

Di fronte a tanta barbarie, la memoria individuale è una culla per il riaffiorare dei ricordi delle strade e delle persone scomparse, la parola è la forza per trattenerne, imprigionare un passato che qualcuno vuole cancellare, riscrivere, falsare. Quasi tutti i grandi scrittori nati e cresciuti nelle città multiniche dell'Europa centro orientale (Czesław Miłosz, Günter Grass, Tomasz Venclova), animati

50. Ligeza W., *Sankt Petersburg, Leningrad, Piter oraz inne miasta*, in: "Tytuł", n. 4, 1999, p. 101.

da spirito pacifista e da ecumenismo culturale, hanno sottolineato nella seconda metà del Novecento l'importanza del dialogo, perché quelle città erano anche questo, nascevano e vivevano nello scambio, nel mescolarsi di culture e tradizioni. Scoprire che la mia immagine della città ha bisogno della tua per esistere, che la città non è altro che il nostro sogno comune sovrapposto a quello di chi ci ha preceduti, consolava Czesław Miłosz e Tomasz Venclova nei duri anni dell'esilio (per il primo) e della dittatura (per il secondo). Scrive Miłosz nel *Dialog o Wilnie (Dialogo su Vilno)*:

In realtà la città che io conoscevo apparteneva alla Polonia, si chiamava Vilno [...], la tua città era capitale della Lituania sovietica e si chiamava Vilna [...]. Ma non di meno è la stessa città, la sua architettura, i paesaggi delle sue vie, il suo cielo ci hanno formati entrambi. [...] Inoltre ho l'impressione che le città abbiano un proprio spirito, o un'aura, e a volte, camminando per le vie di Vilna mi sembrava di avvertire quest'aura in modo quasi sensuale⁵¹.

La città nella letteratura polacca è anche questo: la ricerca dell'ordine, la trasmissione di valori comuni, la conservazione di una identità. Dopo il 1989 i giovani scrittori battono soprattutto questa strada, facendo tesoro della lezione appresa dagli autori del secolo scorso.

51. Citato da Ligeza W., *op. cit.*, pp. 104–105.

La città dal 1989 ad oggi

5.1. Inferni urbani

Il “mito antiurbano”, esploso con forza in epoca romantica nelle tirate dei poeti–vate contro la città Babilonia moderna, sede del vizio e della corruzione del più puro spirito nazionale (che albergava ovviamente in campagna), attraversa tutto il Novecento, assumendo aspetti peculiari ai vari momenti storico–sociali, per riproporsi anche nella narrativa post ’89. Messi da parte i tradizionali miti urbani, utili nei momenti di aspro confronto con il regime, il mito di Varsavia insurrezionale simbolo della lotta per la sopravvivenza della cultura polacca, e Cracovia culla e baluardo di quella cultura (che pure conservano ancora una funzione retorico–celebrativa), la narrativa odierna propone una ricca messe di opere incentrate sul disagio dello scrittore nella realtà urbana. Si tratta però di un disagio che ha il suo contrappeso nel mito autobiografico degli scrittori e nel mito storico della città. La generazione dei nati negli anni Sessanta in particolare cede alla tentazione di raccontare la svolta epocale, la curiosa coincidenza tra Storia, quella generale e collettiva, e autobiografia, muovendosi su un raggio temporale che abbraccia anche quarant’anni. La storia di questi scrittori è scritta nei luoghi dove sono cresciuti, quegli stessi luoghi che — segnati dal passare del

tempo — raccontano anche la storia della città, le sue trasformazioni, il passaggio, brusco e violento, dalla nuova alla vecchia epoca. Per molti di questi autori la città è una forza maligna e cacciatrice, una gigantesca trappola pronta a scattare, l'uomo è la preda e non ha altre armi che la fuga, nello spazio — cieca e senza speranza — nel tempo, attraverso la nostalgia¹.

I romanzi e i racconti degli scrittori più giovani raccontano invece esclusivamente la realtà post comunista. Si tratta spesso di tentativi di scrittura di romanzi “generazionali” e sono opera di scrittori giovani o anche giovanissimi. Si tratta di opere che raccontano la crisi dei valori familiari, dell'amore o dell'amicizia, ma anche e soprattutto la condizione giovanile, il senso di smarrimento dopo “l'uscita dal gruppo” e l'entrata nella spazio anonimo e soffocante della metropoli.

In via Krakowskie Przedmieście respiro profondamente. Sono soltanto polvere in una città di milioni di abitanti, sento come un'invisibile laccio stringe la mia gola, a stento mi tengo in superficie e sono soltanto polvere².

Ora, molti scrittori esordienti dopo il 1989, soprattutto tra coloro che hanno conosciuto l'epoca comunista, si pongono di fronte alla realtà da rappresentare in veste di moralisti esprimendo una condanna senza se e senza ma del nuovo ordine: il ritorno alla demorazia e al libero mercato si è accompagnato, e in larga misura ha favorito, una nuova forma di demoralizzazione. In romanzi come

1. A questo proposito è fondamentale lo studio di Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2001.

2. Drotkiewicz A., *Paris London Dachau*, Warszawa, Lampa i Iskra Boża, 2004, p. 21.

*Dziewięć*³(1998) di Andrzej Stasiuk, *Finimondo* (2004) di Piotr Siemion, *Karolina* (*Carolina* 2002) di Krzysztof Varga o *Eroina* (2002) di Tomasz Piątek, la città è luogo infernale dove l'omologazione dei gusti e della cultura si accompagna a un feroce istinto di sopravvivenza, alla corsa disperata dietro ai disvalori travestiti nei miti propugnati della società di massa e diffusi dai media. Si tratta di opere dove trionfa l'estetica del turpe e del grottesco, la sistematica esaltazione del male, la negazione radicale di qualsiasi valore positivo.

Il traslato simbolico di questa denuncia morale è, proprio come nella narrativa degli anni Trenta e poi in quella degli anni Sessanta e Settanta, il labirinto: lo spazio della perdizione fisica ed esistenziale. Un esempio preso da un racconto di Zbigniew Kruszyński:

Nei nuovi quartieri girovagavamo fra le vie dai nomi silenziosi ed insignificanti, più volte spezzate dai condomini sparsi come mattoncini, vie che non riuscivano a mantenere né la continuità della numerazione né l'asfalto, sparivano da qualche parte nei cortili, fra i cassonetti e le sabbie, sotto l'arco di trionfo storto dell'asse per sbattere i panni circondato dai bambini. [...] Proseguii oltre, se questo è possibile in un labirinto⁴.

Il labirinto, di per sé uno dei *topoi* letterari più inflazionati in assoluto, è il simbolo che viene associato alla crisi dell'uomo contemporaneo nella civiltà urbana, è l'espressione più adeguata del dubbio, dell'angoscia e della solitudine che lo hanno investito dopo il suo sradicamento dagli spazi fortemente identitari del passato. La sua presenza, insieme ad immagini a lui riconducibili (vortici, gorghi,

3. Stasiuk A., *Il cielo sopra Varsavia*, Bompiani, Milano 2003. Traduzione di Laura Quercioli Mincer.

4. Kruszyński Z., *Powrót*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006, pp. 28–29.

spirali), aumenta quando in letteratura prendono piede valori e prerogative di denuncia morale e nelle epoche cosiddette di transizione⁵. Quanto più la realtà appare oscura e incomprensibile o sembra dominata da forze distruttive e demoralizzanti, tanto più la letteratura nega la sua funzione mimetica e realistica per assumere prerogative simboliche. Non è la città in quanto tale a essere un labirinto, ma “essere” nella città è un condizione labirintica, in senso morale ed esistenziale.

Vediamo come nel seguente frammento tratto dal romanzo *Il cielo sopra Varsavia* di Stasiuk il vortice assuma invece valori piuttosto morali simboleggiando la ripetitività ottusa e soffocante di un'esistenza alienante, senza vie d'uscita, ossessiva.

La gente scendeva, cambiava tram, si intrecciava in un nodo vivo, dissennato. Una sorta di enorme muscolo sotto la nera pelle del cielo. Sanguigno, flessibile, monotono. Strisciava, si strascinava, si attorcigliava intorno al nucleo vuoto e quando ebbe oltrepassato la scala che conduceva alla piazza, cominciò a chiedersi che cosa ci fosse oltre la parete di sinistra, cosa celasse quel cilindro piatto di cemento, sulla cui superficie si incollavano tutti quei negozietti, i chioschi, le botteguzze, gli acquari, pieni di lustrini, di richiami, di pattume, di portenti di una favola da robivecchi delle mille e una minutaglia. Perché qualcosa doveva ben esserci. O del vuoto, o un meccanismo gigantesco, da cui originava ogni movimento. [...] Oltrepassò l'uscita accanto al Metropol e sentì la gravitazione, sentì che lo spazio è una spirale che gli uomini tendono con l'aiuto di una volontà forte e delle cose che debbono sbrigare, ma che non possono strapparla, e tornano qui, come falene alla luce, come palline da fiera appese a un filo di gomma. E quando ebbe

5. Come osserva Michał Głowiński nel bel saggio *Labirynt, przestrzeń obcości*, in: Głowiński M., *Mity przebrane Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Malchołt. Labirint*, Wyd. Literackie, Kraków 1994, p. 150.

nuovamente oltrepassato il cesso e l'uscita accanto al Forum, capì che la sua vita non era nient'altro, che fin dall'inizio aveva desiderato trovarsi nel centro della città, nel suo ombelico, nella sua pupilla, nel suo buco del sedere⁶.

Non stupisce che la maggior parte dei romanzi antiurbani siano ambientati a Varsavia, città che — come si è visto precedentemente — fin dall'epoca romantica viene accusata di svilire i costumi, proporre modelli culturali estranei e occidentalisti e offrire, insieme all'ingannevole sensazione di vivere al centro degli avvenimenti “veramente” importanti (come quelli economici e politici), il vuoto e l'incertezza esistenziale e materiale⁷. Benché non manchino nella narrativa post'89 rappresentazioni nefaste di altre città polacche — come Olsztyn nel racconto di Włodzimierz Kowalewski *Rude włosy noca* (*Fulvi capelli di notte*, 1998) o Breslavia in *Niskie Łąki* (*Basse praterie*, 2000) di Piotr Siemion, oppure straniere: Roma in *Uczty i głody* (*Banchetti e fami* 1995) di Zyta Rudzka e Amburgo nel ciclo di racconti *Mój Wehrmacht* (*La mia Wehrmacht* 2004) di Janusz Rudnicki — la “città dolente” della narrativa in questione è senza dubbio Varsavia. Questo anche per la sua intima suscettibilità alla catastrofe e ai cataclismi, per l'essenziale fragilità materiale di quella che, Marta Zielińska, definisce nel “strana città” e “città eterna sulle sabbie mobili⁸”. La sensazione che il suo tragico passato adombri il presente contaminandolo di sé è molto forte: nel romanzo di Stasiuk Varsavia “puzza di cadavere” e i mattoni hanno il colore “del sangue rappreso⁹”, mentre la protagonista

6. Stasiuk A., *op.cit.*, p. 145.

7. Jarzębski J., *Zniszczenie centrum*, *op.cit.*, p. 61.

8. Zielińska M., *Warszawa — dziwne miasto*, IBL, Warszawa, 1995, p. 30.

9. Stasiuk A., *op. cit.*, p. 10 e p. 85.

del romanzo *Finimondo* di Siemion non riesce a dormire nella sua casa in via Karmelicka (sul terreno dell'ex ghetto) perché "avverte la presenza dei morti, bruciati nei bunker o rannicciati nelle cantine¹⁰".

Benchè l'antimito varsaviano proposto da questi autori ricordi, per gli aspetti distruttivi e per il profondo degrado della realtà urbana, i romanzi postbellici di Leopold Tyrmand, Marek Hłasko o Marek Nowakowski, le grottesche rappresentazioni urbane di Tadeusz Konwicki o Janusz Anderman, nei romanzi post '89 non c'è nessun barlume di speranza o alcuna zona franca nell'infernale labirinto urbano (mentre gli autori della Generazione '56 riuscivano ancora a vedere nelle periferie e nei loro abitanti una sorta di baluardo di autenticità da contrapporre alla menzogna e alla corruzione subdolamente propuginate dai centri del potere). La città è un luogo abietto ed avvilito, e questo si evidenzia soprattutto nel suo centro. Ecco come si offre Varsavia al personaggio del racconto *Rude włosy noca*, di Włodzimierz Kowalewski, appena approdato alla stazione centrale:

Scese alla stazione centrale, attraversò di corsa i corridoi sotterranei, guardando nervosamente nel formicolio di gente per paura dei banditi e dei borseggiatori, dei quali così tanto si parlava alla televisione. [...] Sbagliò l'uscita e le scale, sgucciò fra i venditori, i giocatori d'azzardo, i mendicanti malati di AIDS che ingombravano il sottopassaggio, emerse con il fiatone alla fermata dei tram, piena di persone fino a scoppiare nonostante l'ora mattutina, infine — assolutamente per caso — riuscì ad uscire in viale Aleje Jerozolimskie¹¹.

10. Siemion P., *Finimondo. Komedia romantyczna*, W.A.B., Warszawa 2004, p. 138.

11. Kowalewski W., *Powrót do Breitenheide*, Warszawa, W.A.B., 1998, pp. 46-47.

Nelle rappresentazioni della Varsavia contemporanea assistiamo alla logora associazione decadente della città con la sfera notturna e con l'illecito: il demone urbano demoralizza, abbrutisce l'uomo, lo disumanizza. Oltre alla tradizionale attribuzione di caratteristiche bestiali agli abitanti o la loro identificazione con specie "inferiori" della tassonomia animale (ne *Il cielo sopra Varsavia* di Stasiuk sono associati alle falene attratte dalla luce o ai vermi nella terra, in *Karolina* di Varga alle cornacchie, in *Eroina* di Piątek ai pipistrelli) assistiamo in questi romanzi a interessanti contrappunti e rimandi metaforico-mimetici fra il corpo umano e quello "urbano". Nel romanzo di Stasiuk, per esempio, abbondano le descrizioni "somatiche" del paesaggio ("le interiora della stazione [...] la gola enorme del ponte Poniatowski [...] la pelle d'asfalto della città¹²"), ma in alcune occasioni è il corpo del protagonista a "somatizzare" o a incarnare la città.

Aveva il corpo asciutto e fresco, ma sentiva che un sudore gelido lo stava inondando. Gli scivolava dentro le budella come il vento, come se lui dentro fosse vuoto, riempito solo di frammenti strappati di spazi cittadini, di pezzetti di paesaggio, come se attraverso di lui si proiettasse un film muto a gran velocità¹³.

Nella letteratura recente il rapporto fra corpo e città presenta aspetti piuttosto tradizionali che vanno dal turpismo al grottesco nella rappresentazione, il primato dello sguardo nella percezione del *sensorium* cittadino, in un gioco continuo di rimandi mimetici e metaforici fra lo spazio urbano e spazio corporeo: "ci attraversavamo a vicenda,

12. Stasiuk A., *op. cit.*, pp. 33, 39, 133.

13. Stasiuk A., *ivi*, pp. 38.

io attraverso quella città, lei attraverso di me, pur essendo in lei assente¹⁴.”

5.2. Spazi–relitto, non–luoghi, iperspazi

In questi romanzi non c'è alcuna traccia del tradizionale *flâneur*, il distaccato passeggiatore, l'occhio partecipante, capace di leggere lo spazio urbano come un testo. Il *flâneur* è piuttosto l'enciclopedista di Kruszyński “privo di forma ed esistenza”, incapace di catalogare la folla dove “ognuno è vestito da qualcun altro¹⁵”, il vagabondo di Stasiuk perduto in “un acquario svuotato e freddo come il ghiaccio¹⁶”, il pendolare alienato dagli spostamenti automatizzati (in *Karolina* di Varga). I personaggi, il più delle volte intellettuali nascosti dietro una moltitudine di maschere sociali, sono naturalmente attratti dagli spazi “estremi” della società. In questa prosa abbonda la rappresentazione degli “spazi–relitto” della Polonia comunista, gli sporchi e untuosi *bar mleczny*, gli opprimenti appartamenti nei condomini popolari, le periferie degradate. Il protagonista di *Domofon* (*Citofono*, 2005), di Zygmunt Miłoszewski, ama il caffè Amatorska “mitico locale di falliti esauriti e solitari¹⁷”.

Per quale motivo mi piace il caffè Amatorska, si chiese Wiktor. Questo piccolo, soffocante locale dell'epoca comunista, dove tutto è come negli anni Ottanta. I tavolini da bar foderati in finta pelle rossa, il frigorifero vetrinato con i dolci al cioccolato, la barista ossigenata, i tavolini neri ognuno con il tovagliolo

14. Filipiak I., *Niebieska menażeria*, Warszawa, Sic!, 1997, pp. 6–7.

15. Kruszyński Z., *Powrót Aleksandra*, Wyd. Literackie, Kraków, 2006, pp. 53–54.

16. Stasiuk A., *ivi*, p. 61.

17. Miłoszewski Z., *Domofon*, Warszawa, W.A.B, 2005, p. 32.

coperto dal vetro, con il fiore di plastica nel vaso bianco della cooperativa “Społem”. Per quale motivo mi piace questo fottuto museo^{18?}”.

E naturalmente non mancano gli spazi della modernità (i pub alla moda, gli affollati fast food, i centri commerciali, i quartieri–bunker nei nuovi suburbi). Il degrado reale della città cozza in modo grottesco e brutale con l’edificazione feroce di nuovi spazi postmoderni: i *nonluoghi* di Augè dove la circolazione delle persone e delle merci è finalizzata unicamente al consumo e dove la realtà è di fatto negata. Nel romanzo *Finimondo* Piotr Siemion ne offre un discreto campionario:

Il raso rosa dei sofà, tavolini quadrati, dietro al bar, moltiplicata dagli specchi, una legione di alcolici nelle bottiglie ornate. [...] Alcune liceali in piedi sul cubo con la mini più o meno fino alla fighetta e gli stivali neri. Nessuna faccia mediatica. [...] Anche qui pochi consumatori. [...] Il seguente nell’ordine era un bar orientale in un interno da socialismo reale dove una volta si vendevano lavatrici a buoni d’acquisto. [...] Dopo c’era una pizzeria [...] poi via Krucza, un salto attraverso viale Jerozolimskie e un controllo veloce in un locale a forma di anfiteatro [...] un branco di mocciosi ammassati sotto un palco sul quale alcuni dj a torso nudo mettevano su un gorgoglio elettronico in stile tecno. [...] In via Chmielna Aurelio spinse la porta di un locale alla moda e quasi franò lungo le scale che portavano — come suggeriva un cartello — verso il “Livello di caduta”. Un altro cartello con la scritta “Per Varsavia” indicava la cima delle scale. [...] Tutti questi nuovi trucchi, tranelli, stupidaggini costituivano il massimo esempio della scemenza e dell’*ennui* postmoderno. L’apoteosi della neocafonaggine¹⁹.

18. Miłoszewski Z., *ibidem*, pp. 31–32.

19. Siemion P., *op.cit.*, pp. 83–84.

Attraverso la rappresentazione parodistica di questi spazi estremi e contrapposti e di personaggi ad essi legati, gli autori mostrano come le trasformazioni incorse nel Paese dopo il 1989 abbiano aperto una paurosa voragine sociale fra una nuova “macroclasse” sempre più orientata ad un destino di benessere, e le fila di persone che avendo perso il treno dei tempi nuovi ne sono stati esclusi. Questa visione in fondo radicale e schematica della realtà porta conseguentemente alla rappresentazione di situazioni e personaggi “estremi” e di microrealtà “particolari”: l’ambiente della mafia o della piccola criminalità (nei romanzi e racconti di Andrzej Stasiuk), i saloni delle élites politiche e del potere (in *Dolina nicości, La valle del nulla* (2008) di Bronisław Wildstein), il mondo sommerso della comunità omosessuale breslaviana (descritta in *Lubiewo* (2005) da Michał Witkowski), l’universo (soprattutto linguistico) della subcultura giovanile (in *Warszawskie wersety, Versetti varsaviani* (2006) di Michał Sufin e in *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwona*²⁰ (2002) di Dorota Masłowska) o la Varsavia trendy e godereccia dei giovani single (in *Paris London Dachau* (2004) di Agnieszka Drotkiewicz).

Se nella maggior parte delle opere gli autori optano per la descrizione di un “frammento” della realtà cittadina, in alcuni romanzi si assiste alla negazione *in toto* della realtà urbana in favore della rappresentazione letteraria del suo simulacro: in *Karolina* (2002) di Krzysztof Varga, *Miasto utrapiena (La città dolente)*, 2004) di Jerzy Pilch e *Zona prezydenta (La moglie del presidente)*, 2005) di Stefan Chwin, Varsavia è una città senza passato, senza ombre, la mera e plastica rappresentazione delle sue immagini

20. Masłowska D., *Prendi tutto*, Frassinelli, Milano 2004. Traduzione di Corrado Borsani Ucci.

mediatiche, uno spazio non reale dove la vita è una messa in scena di sogni e suggestioni ispirate dalla televisione e dai giornali. In questo senso questi tre romanzi offrono di Varsavia una rappresentazione “iperreale”: la città non è che il surrogato postmoderno di un luogo reale, è un spazio dove l’immaginazione è in simbiosi con la realtà, dove autentico è solo quello che è stato prima immaginato. Questi autori, in modo diverso, mostrano l’estrema evoluzione dell’*homo urbanus*, non solo smarrito e alienato nel labirinto, ma anche incapace di attribuire senso a una realtà che può essere conosciuta solo nella misura in cui è “mediata” dalla finzione.

L’alternativa alla solitudine nella massa atomizzata è la passeggiata nella città virtuale, un mondo “più reale del reale”, dove si può guardare senza essere visti e tutte le distanze si abbattono nello spazio di un clic (come accade nel racconto *Chat* di Zbigniew Kruszyński). È là che il *cyberflâneur*, rintanato in una caffetteria-internet dove “l’unico piatto che servono è la scimmia²¹” (*at* in polacco è *małpa* ‘scimmia’), s’illude di potere esercitare ancora una forma di controllo su una realtà che si fa sempre più una posticcia imitazione, ed è sempre più simile al mondo virtuale. In Internet il navigatore conosce la voluttà del movimento senza limiti e del controllo totale della situazione, oltre che la confortevole sensazione di isolamento e di sicurezza. Il navigatore-internauta del racconto *Chat* inganna il tempo e la solitudine propria e di altri suoi simili, spingendoli verso appuntamenti fittizi. Inventa dei personaggi e li fa interagire con le persone, coltiva conoscenze calandosi in un ruolo, in un “tipo”, fino al giorno del fatidico incontro. Presto allarga il raggio della sua sterile creazione

21. Kruszyński Z., *Powrót*, op. cit. p.7.

di amicizie ed amori abortiti dalla sua ad altre città, ad altri stati europei poiché “gli elettroni sono più veloci degli spermatozoi e più dissoluti degli ormoni²²”.

Ogni tanto, però, mi reco al punto di osservazione e controllo. Li vedo da lontano, come misurano lo spazio avanti e indietro, attenti, a turno. Questo rincuora e tranquillizza, soprattutto a distanza, per questo motivo non mi avvicino mai, per una buona composizione serve la distanza e il bello nasce nell’occhio. [...] Ultimamente mi ritiro dalle metropoli, piazza Navona, Trafalgar, Châtelet e Las Ramblas, che farci, rimarranno senza cura. [...] Spesso, quando stanco dopo una giornata di lavoro vado in città e vedo la gente alle fermate, nei portoni, presso i bancomat, non so più, se sono stato io a metterceli. Ma questo, in fin dei conti non ha nessuna importanza: quello che conta è essere pronti ad incontrare gli altri²³.

Il personaggio di Kruszyński, è uno sleale *flâneur* post-moderno che non accetta di essere “alla pari” con il suo simile, ma vuole esercitare su di lui una forma di controllo. Gode a smascherare le identità altrui, ma non rinuncia nemmeno per un attimo alle sue maschere. Potrebbe essere chiunque, ma è invisibile nella folla anonima. Nella creazione di questo personaggio che guarda senza essere visto, operando una forma di potere perverso su individui ignavi, Kruszyński ha dato espressione ad alcune delle ossessioni (e certo dei reali pericoli) della città del nostro tempo: la paura dell’altro, del vicino, del Sig. Hide che si può celare dietro il più innocente Dr. Jekyll. Non solo, l’autore sembra alludere ad un’altro tipo di pericolo: la perdita della nostra libertà per opera di un subdolo potere orwelliano, ma prima di esso — condizione imprescindibi-

22. Kruszyński Z., *ivi*, p. 8.

23. Kruszyński Z., *ivi*, pp. 16–19.

le per il suo avvento — la perdita del senso della realtà e dell'identità.

Rispetto al tradizionale “vagabondo”, naufrago ai margini di una realtà nella quale si sente sradicato e disadattato, il passeggiatore virtuale vive la sua perdita del senso della realtà come un nuovo radicamento: ciò che è iperreale diventa la condizione autentica dell'esistenza, una condizione che è già in fase di realizzazione nelle grandi metropoli postmoderne. Come scrive Ewa Rewers: “Anche l'iperrealtà sfuma la distinzione fra reale ed irreale, visto che il prefisso ‘iper’ significa un ‘più reale del reale’ che permette di produrre un reale conforme al modello. [...] Ciò che è reale non è più semplicemente dato (come per esempio un paesaggio o delle montagne), ma (ri)prodotto artificialmente all'infinito come ‘reale’ (per es. un ambiente simulato). [...] Le simulazioni si costituiscono come la realtà in se stessa²⁴”.

La perdita d'identità dell'individuo si accompagna al febbrile *work in progress* nella città reale, dove lo spazio è sottoposto a una continua trasformazione e ibridazione, seguite dalla progressiva perdita della funzione organizzativa e strutturante del centro.

Adesso devo percorrere un sentiero nero fino alla scarpata. Il sentiero è nero, perché è sempre molle, acquitrinoso. Questa parte di Varsavia in cui mi trovo si chiama Paludi di Wilanów. Fra due quartieri normali, Wilanów e Ursynów, è rimasto un pezzo di una realtà completamente diversa. Una campagna selvatica, con vegetazione, in diversi punti non si riesce a passare. [...] Ma quando già sei arrivato a Ursynów, viali asfaltati blu e vie ti portano ovunque ti aspettino i tuoi bambini²⁵”.

24. Rewers E., *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza, 1996, p. 92.

25. Piątek, T., *Eroina*, Wołowiec, Czarne, 2004, p. 67.

Questi grandi vuoti nello spazio urbano di Varsavia, sembra dirci l'autore, rappresentano il tempo di questa città, sono le cerniere che uniscono il prima e il dopo, spazi dove si accumulano i rifiuti e gli scarti dell'epoca precedente e di quella attuale.

Se è vero che il futuro della città va cercato, come sostiene Adrian Gleń, nella "policentricità, mobilità dei confini [...], espansione e autonomizzazione delle periferie intorno a diversi microcentri²⁶" la città letteraria della narrativa post '89 non mostra ancora la città postmoderna, bensì il "caos" che forse prelude al suo prossimo avvento. Le previsioni degli autori non sono comunque favorevoli, dal momento che anche romanzi antiutopici come *Bóg zapłacz!* (*Dio pianga!*, 2000) di Włodzimierz Kowalewski e *Ostatnia wieczerza* (*L'ultima cena*, 2007) di Paweł Huelle, descrivono la città del futuro (che in Huelle è Danzica, mentre la città di Kowalewski non è denominata) come il teatro di sconvolgimenti sociali e civili: il sovraffollamento, la saturazione degli spazi, il terrorismo, il sovvertimento di ogni ordine e valore. Tuttavia, come fa notare Andrzej Stasiuk, in occidente il futuro è adesso:

C'è qualcosa di malato nelle vecchie città europee che durano ininterrottamente da settecento, ottocento anni: fra i solenni edifici, nello spazio riempito di passato condensato, sotto il solenne sguardo del trascorso fermenta la folla ossessionata dall'attimo corrente, dall'attimo sfuggente. Le persone ricordano insetti legati unicamente dalla sopravvivenza. Non hanno passato, poiché non possono trarne nessun insegnamento, non hanno futuro poiché il futuro si trasforma incessantemente in presente²⁷.

26. Gleń A., *Objazd granic, czyli wstęp do miasta* in: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, op. cit., p. 9.

27. Stasiuk A., *Fado*, Czarne, Wołowiec, 2006, p. 76.

Mentre gli scrittori della generazione di mezzo, quelli che possono permetterselo, abbandonano le città per la campagna, scelgono il volontario isolamento (la partecipazione assente, un modo per stare e non stare nel “centro” che la scrittura può garantire) i giovani scrittori accettano di viverla come una condanna. La sua forza di attrazione è troppo grande per opporre una valida resistenza. La metropoli con le sue luci e il suo fremito aspetta paziente le giovani generazioni. Stasiuk in *Fado* racconta come i ragazzi di Stróże, paesino dell’estrema Polonia orientale, si fermavano nella strada fra la casa e la scuola a giocare ad un biliardo elettronico piazzato nel bar della stazione (ora non c’è più e i ragazzi non sanno che fare): “Dentro la macchina brillavano e lampeggiavano luci colorate. Era un po’ come la vista di una grande metropoli nel cuore della notte²⁸.” Il loro destino è tutto lì. Crescono nelle grigie e depresse campagne polacche, fra le rovine dei PGR, ma “nessuno di loro crede di esistere davvero, perché nessuno crede che verrà mai mostrato in televisione²⁹”. Passano i sabati sera nelle discoteche locali “che sembrano frammenti perduti di una qualche Las Vegas, frammenti di un cosmopolita tempio della voluttà, come una Roma di Caligola con l’elettricità³⁰” Placano così il loro bisogno di mondanità, lo tengono cheto fino al giorno in cui, finalmente liberati dal grigiore di una vita senza prospettive, potranno salpare per le vere Las Vegas, per le grandi metropoli, dove come le biglie di un biliardo seguiranno le inesorabili rotte che imporrà loro il destino.

28. Stasiuk A., *ivi*, p. 87.

29. Stasiuk A., *ivi*, p. 92.

30. Stasiuk A., *ivi*, p. 91.

5.3. Stranieri nella città

All'inizio degli anni Novanta, con l'apertura delle frontiere, molti giovani scrittori scelgono la strada dell'emigrazione³¹. Rispetto ai "pellegrini polacchi" del passato, costretti per diverse ragioni (soprattutto politiche) a fare i conti con una nuova realtà, questi scrittori partono volontariamente e per questa ragione, dice Jerzy Jarzębski, non sono più emigranti nel senso che la tradizione polacca attribuisce a questa parola, la loro opera oltre frontiera "non era più recepita in queste categorie³²". Detto altrimenti il codice romantico è stato sostituito da quello esistenziale, l'emigrazione stessa è vista come un fatto interiore.³³ Mentre i loro predecessori, consapevoli di essere ascoltati con viva attenzione nella lontana Polonia, erano autorevolmente presenti nel "centro" del dibattito culturale, i giovani conducono un'esistenza appartata, certamente spogliata di quei valori di "sacralità" e di "missione" che l'essere emigrato, esule, fuoriuscito, implicava in passato (a partire dal romanticismo fino alla "generazione 68", quella di Barańczak e Zagajewski). Come viene rappresentata la città dagli scrittori polacchi che hanno scelto l'emigrazione?

Rispetto ai loro predecessori, che vivevano con la terra straniera un rapporto di estraneità (restando strettamente ancorati all'ambiente dell'emigrazione, ai centri di cultu-

31. Alcuni aspetti della nuova giovane emigrazione in letteratura, sono ben analizzati da Monika Kłosińska-Duszczyk, *Codziennosc "innego" — przestrzeni emigracyjnej powszedniości w prozie polskiej po roku 1989*, pp. 124–132, in: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, AAVV, Hanna Gosk [a cura di], Świat Literacki, Izabelin, 2002.

32. Jarzębski J., *Pożegnanie z emigracją*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1998, p. 242.

33. Kłosińska-Duszczyk M., *op. cit.*, p. 125.

ra, alle istituzioni, alle riviste), i giovani scrittori vincono presto o tardi l'estraneità per il luogo di arrivo. Mentre gli quelli celebravano il mito delle proprie origini, lo spazio della "piccola patria" da cui provenivano ed al quale, idealmente, tentavano di ritornare, gli esordienti dopo il 1989 si appropriano di uno spazio della città straniera (una casa, un parco, le quattro vie del loro quartiere) e "problematizzano" il proprio rapporto con esso. Il risultato del loro "disimpegno", lo sbarazzarsi del "fardello della polonità" (che assume nella prosa di Janusz Rudnicki o in *Schwedenkräuter* (1995) di Zbigniew Kruszyński i tratti ironico-grotteschi della miglior tradizione gombrowiciana) è un nuovo senso di radicamento e di alienazione nel quale riconosciamo i caratteri dell'universalità. Il loro essere *przybysze* (forestieri) è espressione della crisi esistenziale dell'uomo contemporaneo nelle grandi metropoli occidentali, la *strategia obcości* (strategia dell'estraneità) che mettono in atto — dando l'impressione di decidere finalmente della propria identità — si rivela ingannevole.

I personaggi nevrotici di Janusz Rudnicki non controllano più la loro vita, il loro "disimpegno" si è trasformato in lotta quotidiana per penetrare nella nuova realtà e ritagliarsi una nicchia; l'eroina di Manuela Gretkowska, che aveva dichiarato in *My zdies'emigranty* (*Noi, qui emigranti*, 1991) di poter abitare ovunque fuorché in Polonia, decide di farvi ritorno in *Polka* (*Polacca*, 2004) per sfuggire alla monotona quotidianità ed all'isolamento della realtà svedese; Dianka, in *Lubiewo* (2005) di Michał Witkowski, scopre che a Vienna non potrà mai superare e vincere la sua diversità, che non sarà mai come gli altri. In alcuni casi la sconfitta, prima di essere "esistenziale", è "materiale": gli emigrati polacchi in *Niskie Łąki* (*Basse praterie*, 1999) di Piotr Siemion vivono in una realtà degradata, dormono

in sudice cantine o in magazzini, sono braccati, ingannati, sfruttati, e appena possono ritornano in patria per ritentare la fortuna avvalendosi delle esperienze conseguite all'estero. In *Uczty i głody (Banchetti e fami, 1995)* di Zyta Rudzka Roma è una città sporca, decadente e labirintica dove i monumenti storici sono lo sfondo di un'umanità affamata e copulante, decisa animalescamente a procacciarsi una porzione di benessere. Si tratta di un'immagine negativa dell'emigrazione che ritroviamo anche in *Szczóropolacy (Rattopolacchi, 1994)* di Edward Redliński, ma che già si rifletteva nella prosa degli anni Settanta ed Ottanta (si pensi a *Emigranci*³⁴ (1974) di Sławomir Mrożek).

Nella prosa di Janusz Rudnicki i movimenti all'interno dello spazio cittadino, sono convulsioni, gesti spasmodici per liberarsi da un senso di oppressione continuo (porte girevoli dove si rimane incastrati, autobus superaffollati). Domina un costante senso di nervosismo e di panico, l'impossibilità di libero movimento, talvolta l'immobilità forzata. Rudnicki, come testimone dell'esistenza quotidiana di un immigrato in una grande città occidentale contemporanea (Amburgo), racconta l'impossibilità di opporre una valida resistenza agli automatismi, anche quelli sociali, della città moderna, di sottrarsi alla narcotizzante routine del binomio casa-lavoro.

Domenica mattina, pioggia, singole persone per le vie [...] Salgo sul tram, ma nella direzione opposta, lungo il tragitto casa-lavoro. Perché è mattina. Freno coi pensieri, ma il corpo viaggia. Scendo alla fermata successiva, cambio binario, aspetto. Bevo una birra per stordirmi, mi dirigo alla stazione. Arriva il treno locale, salgo, torno alla stazione di snodo, scen-

34. Mrożek S., *Emigranti*, Torino, Einaudi, 1987. Traduzione di Gerardo Guerrieri.

do, aspetto, salgo. E riparto. Di nuovo verso il lavoro. Inizio a piangere. Lacrime, singoli singhiozzi. Parlo da solo, pronuncio il mio nome, sono sul fondo di me stesso³⁵.

I racconti dal volume *Mój Wehrmacht* (*La mia Wehrmacht*, 2004) offrono momenti di sottile analisi del rapporto spazio-tempo in un grande centro urbano dove gli uomini vivono ormai quasi esclusivamente in una dimensione verticale e angustiante, in un'opprimente simbiosi con mezzi pubblici, automobili e ascensori. Nell'Amburgo di Rudnicki il tempo del mondo e del lavoro programmato, saldamente allacciato agli ingranaggi economico-sociali, ha una sua rappresentazione spaziale nella verticalità dei grattacieli, mentre i fine settimana, quando si è momentaneamente liberi dalla sua schiavitù, ci si muove soprattutto sul piano orizzontale, senza uno scopo.

La vita durante la settimana, in verticale, ha senso nella misura in cui — gioco forza — mi muovo sempre verso un punto determinato; vivendo in orizzontale invece, nei weekend, mi sento come una pallottola di plastica dal filo spezzato sparato da una pistola di plastica da un tiratore cieco³⁶.

Nei racconti di Rudnicki Amburgo non è caratterizzata come labirinto, ma come un meccanismo moderno e sofisticato, logico e tecnicizzato, al quale non si può opporre alcuna valida resistenza. L'emigrato non può permettersi di lasciarsi andare, deve accettare, di più, "conquistare" il luogo che lo ospita, capirne le leggi e i meccanismi a cui soggiace. Per lui entrare nell'ingranaggio è necessario per garantire la propria sopravvivenza, esattamente

35. Rudnicki J., *Mój Wehrmacht*, Warszawa, W.A.B, 2004, p. 102.

36. Rudnicki J., *ivi*, p. 113.

come bisogna appropriarsi di una lingua straniera per evitare di incappare nei vicoli ciechi dell'incomprensione e dell'isolamento.

Nel già citato romanzo *Lubiewo* di Michał Witkowski, Dianka, uno squattrinato travestito in cerca di fortuna, sbarca in una Vienna fervente per i preparativi del Natale imminente.

Poi, mentre scendeva a Vienna, si disse che lì era il Paradiso e che non sarebbe più tornata [...] E così per cinque giorni e cinque notti girò tutta quella fottuta Vienna. [...] Si sporgeva dai ponti e guardava il Danubio sul quale navigavano grandi blocchi di ghiaccio. Scrutava i marciapiedi, certa di quella certezza dei mendicanti che da un momento all'altro semplicemente troveranno qualche moneta, che è staticamente impossibile non trovarla. Perché alla stazione del metrò c'era un distributore, e in esso, dietro al vetro, barrette e calde alette di pollo. Tutto. Bisognava soltanto trovare una moneta. [...] Quella notte Dianka capì, che tutto l'Occidente è come un'allegra cittadina elettrica collegata alla corrente. Sempre lampeggiante di lucine, indifferentemente dal fatto che tu sia allegro o stia crepando nel metrò. [...] Idealmente indifferente. Sempre allegro. Fino a quando non si stacca la spina. E Dianka quella notte per un pelo non divenne comunista³⁷.

Cosciente della propria miserabile condizione umana, gode dell'unica consolazione possibile, la presunta scoperta dell'essenza della città occidentale, la comprensione del vuoto che alimenta il grande carosello del primo mondo, del suo cinismo e delle sue durissime leggi. Questa "rivelazione" dà autenticità alla sua esperienza, le permette una maggiore coscienza di sé e della sua vita. Dianka si scopre diversa dai viennesi, estranea rispetto ad una città dove

37. Witkowski M., *Lubiewo*, Kraków, Korporacja ha!art, 2005, pp. 133–138.

il consumismo è già, rispetto alla Polonia, un modello di vita “normale”.

Se nelle città polacche della letteratura post 1989 lo spazio, anche quello domestico, è minaccioso e opprimente, nella prosa della nuova emigrazione, invece, l’abitazione assume addirittura caratteristiche positive, diventa uno spazio intimo, un rifugio a cui si finisce con l’affezionarsi. Anche quando, come nel caso di Rudnicki, si abita in un condominio dove, pur essendo “alienato come un uccello”, si ha l’innegabile vantaggio di essere ben protetti dagli odiati rapporti interpersonali.

Io amo i condomini. Gli sono grato di assicurarmi l’anonimato, di proteggermi dai contatti umani. Nutro rispetto per questi muri enormi, per le loro piccole finestre e ringrazio Dio che nessuno li si conosce. Gli rendo omaggio per il fatto che nessuno si interessa di me, che tutti, proprio tutti, letteralmente se ne fregano di me. [...] amo questi condomini che sono volati giù dal cielo proprio nel nostro secolo. Loro ci hanno salvato dal bene con cui ci saremmo tutti soffocati³⁸.

Il processo di ambientazione nello spazio di una realtà ignota parte dalla casa e dagli oggetti privati per poi riverberarsi ed estendersi al quartiere o a luoghi dello spazio pubblico che l’autore finisce per sentire come “suoi”, per identificare con se stesso. Il questo senso il mondo sembra diviso fra luoghi–casa: spazi di intima appartenenza (e in questo senso “privati”), dove l’autore svolge la propria vita e cerca rifugio in un mare di estraneità, e in luoghi–ignoti, dove lo spazio rappresenta essenzialmente gli altri: gli autoctoni. In questo modo lo spazio “polarizza” l’opposizione antropologica “io–altri”. Il sentimento di

38. Rudnicki J., *Tam i z powrotem po tęczy: listy z Hamburga — ciag dalszy*, Warszawa, PIW, 1997, pp. 29–32.

affetto, il legame quasi sacro che questi autori nutrono per questi luoghi–casa è uno dei pochi elementi di positività rinvenibili in questa prosa, in un certo senso è la negazione della “labirinticità” che caratterizza le rappresentazioni delle città polacche contemporanee. La casa infatti, anche quando non è letteralmente una casa, è la negazione del labirinto: il suo essere uno spazio chiuso racchiude un’idea di sicurezza, simboleggia il dominio dell’uomo sullo spazio. Vediamo un frammento da *Niebieska menażeria* (Serraglio azzurro, 1997) di Izabela Filipiak:

Ogni cosa che ho portato con me mi ricorda il Park Slope. Non pensavo che un quartiere di Brooklin potesse diventarmi così caro. [...] Ho nostalgia delle ombre che gettano i freddi veroni pietrosi, del loro colore scuro. Non si tratta che di qualche via, qualche incrocio, nulla di più. [...] Non era così vecchia come le altre case qui, ma aveva un bisogno immediato di una ristrutturazione, si staccavano pezzi in continuazione, era faticosa, per quasi sette anni non ho saputo traslocare da un’altra parte, non volevo lasciarla, era la mia casa³⁹.

Il personaggio, una volta ritornato in Polonia, si rende conto di avere lasciato un pezzo di sé oltre l’Atlantico: la casa, insieme a quelle piccole cose che costituivano il mosaico della quotidianità, avevano un’importanza capitale: erano i tasselli della sua identità.

Cammino per la mia via, guardo nelle vetrine dei negozi accanto ai quali passo tutti i giorni. Per me tutto questo è finito. Tutto ciò sarà per sempre mio. [...] Ogni particolare, i bicchieri di ottone, i leggii ornati con iscrizioni ebraiche, il vaso dorato e i fiori secchi, la lampada ornamentale vecchio

39. Filipiak I., *op. cit.*, p. 6.

stile mi ricordano la vita che ho lasciato. Penso che ormai sarà sempre così⁴⁰.

La casa custodisce e simboleggia l'io dello straniero, ma soprattutto gli consente di prendere parte alla vita in modo quasi "normale". Il bisogno di normalità è particolarmente sentito dall'emigrato, che per vincere il senso di vuoto e di estraneità suscitatogli dal luogo e dalla cultura di arrivo, per sostituire i legami intimi e organici che aveva con la patria, deve costruire la propria quotidianità e l'intimità domestica in modo quasi "sacrale", attraverso piccoli rituali quotidiani (andare al lavoro, fare la spesa, leggere un giornale in un bar).

Nonostante le difficoltà che essa inevitabilmente comporta, l'emigrazione è un scelta alla quale vanno incontro molti intellettuali polacchi, soprattutto tra gli scrittori più giovani. Per i nati negli anni Sessanta, nonostante l'insofferenza per le città polacche, l'emigrazione non rappresenta una valida alternativa. Per Włodzimierz Kowalewski, il modello ideale resta la Londra, ma non quella odierna: quella degli fine degli anni Sessanta, scomparsa per sempre.

Londra era di nuovo la capitale del mondo. Che cosa importa se adesso ci si può andare, dal momento che non si respira più quel clima. [...] Le civiltà scomparse lasciano tracce che conducono all'infinito⁴¹.

Chi sceglie invece di partire lo fa per ragioni molteplici e in parte ovvie; una di esse, fondamentale, come scrive Jerzy Jarzębski, è quella che nasce dal bisogno di

40. Filipiak I., *op.cit.*, p. 7.

41. Kowalewski W., *Powrót do Breitenheide*, *op.cit.*, p. 74.

“ricostruire uno spazio” esterno alla Polonia rigettando “il fatalismo che finora imponeva al personaggio letterario polacco di identificarsi con il paesaggio nativo⁴²”. Si tratta di uno spazio diverso e può diventare occasione di ricerca esistenziale e di scrittura artistica: molte di queste opere nascono infatti da un costante gioco letterario con la realtà quotidiana o, in altre parole, dall’estetizzazione della propria esperienza di emigrati. La città straniera — che per gli scrittori del passato era spazio imposto nel quale si tentava un problematico radicamento — permette agli scrittori una condizione privilegiata di osservatori: rispetto alla città-labirinto, si lascia guardare nel suo insieme, dal un punto di vista esterno:

Ciò che è importante è che Brooklin non è in realtà una sola città... [...] Ha molte [...] personalità. È un oceano fra le cui onde spuntano isole elitarie: ebrei, italiani, latino-americani; nella parte orientale si estendono le lagune delle baraccopoli [...] a nord il quartiere russo dei blin [...] la fiera polacca della scialbatura e della paccottiglia confina con Williamsburg dove domina la confusione etnica e ambientale⁴³.

Si tratta quindi di un vero ribaltamento delle prerogative della scrittura e della condizione dell’emigrato del passato: essere “straniero” ci dice Izabela Filipiak, dopo tutto, è oggi giorno qualcosa di piacevole, addirittura di desiderabile.

La legalizzata istituzione dello straniero. [...] In questo c’è una qualche invidiabile libertà, in questa esistenza oltre il luogo in

42. Jarzębski J., *Leczenie przestrzeni*, in: “Tygodnik Powszechny”, n. 4/5, 17.05.1998, supplemento “Kontrapunkt”.

43. Filipiak I., *op.cit.*, p. 168.

cui si è cresciuti, nella scoperta di un sempre nuovo ignoto, nella freschezza di sempre nuove impressioni⁴⁴.

Ma l'apertura nei confronti dell'alterità e la sua valorizzazione, approda fundamentalmente ad uno stato di sradicamento. Il vuoto, la solitudine, l'estraneità sono il prezzo che si paga per avere la possibilità di "riscrivere la propria identità" liberi (in parte) dai vincoli della cultura di origine: "ho smesso di esistere e ciò è perfetto. [...] sono diventata un'ombra, [...] che scrive, sente, ama⁴⁵".

5.4. Abitare nel mito

La negazione più significativa del nuovo antiurbanismo è rintracciabile nelle opere di quegli autori che attraverso la scrittura tentano di ritrovare l'unità del mondo e l'ordine che la realtà e la società odierne non sembrano più assicurare. È possibile circoscrivere due tendenze fondamentali, riconducibili a due tipologie di città: da una parte attraverso l'elaborazione letteraria di ricordi personali e familiari, alcuni autori cercano di ritrovare la mitica "città delle radici", lo spazio primo delle origini (proprie e altrui); dall'altra parte si assiste invece al tentativo di recupero di una realtà urbana, attraverso l'accurata ricostruzione delle "radici della città" (con una particolare attenzione per aspetti architettonici, urbanistici, sociali e culturali in senso lato). Nel primo caso lo "spazio narrativo" è mitico. Il più delle volte organizzato attorno all'io, il suo valore dipende dalla misura in cui fa riferimento alle persone: si

44. Filipiak I., *ivi*, p. 225.

45. Filipiak I., *ivi*, p. 226.

tratta di uno spazio “privato”, quindi intimo e personale. Anche la città del mito autobiografico e familiare può essere fatta rientrare nell’ambito della cosiddetta *literatura korzenna*⁴⁶ (letteratura delle radici). Nel secondo caso lo spazio narrativo ha significato autonomo e, anche quando è il mero sfondo su cui si muovono i personaggi, ha una forte esposizione storica e realistica. La ricerca delle radici della città è messa in atto con filologica obiettività (in ogni caso si tratta di luoghi dell’immaginario collettivo) e per questo genere di narrativa i critici polacchi parlano di *proza urbanistyczna*⁴⁷ (prosa urbanistica); in questa sede si utilizzerà la più comoda etichetta di “città ricostruita”.

La suddetta partizione, per quanto applicabile a una messe di opere diverse per forma e contenuti, non va considerata troppo rigidamente. Esistono infatti opere che sono riconducibili a entrambe le categorie: nel romanzo *Krótką historia pewnego żartu* (*Breve storia di uno scherzo*, 1991) di Stefan Chwin la narrazione dell’infanzia e della crescita a Danzica è accompagnata da dettagliate e documentate descrizioni urbanistiche. La città baltica è spazio delle radici anche nei racconti di Paweł Huelle (*Opowiadania na czas przeprowadzki*⁴⁸ (1991) e *Pierwsza miłość i inne opowiadania* (*Primo amore ed altri racconti*, 1996)) mentre in *Diabeł na dzwonnicy* (*Il diavolo sul campanile*, 1998) di Marek Ławrynowicz la città mitica dell’infanzia è Varsavia (a cui fa da contrappunto la Vilno dei padri). Olsztyń è invece spazio mitico in alcuni racconti della raccolta *Światło i lęk* (*La*

46. Komendant T., *Czym była, czym mogła być literatura korzenna*, in „Tytuł”, n. 1, 1997, pp. 93–98.

47. Gleńsk U., *Proza wyzwolonej generacji. 1989–1999*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

48. Huelle P., *Lumache, pozzanghere, pioggia: racconti per il periodo del trasloco* (traduzione di Vera Verdiani), Feltrinelli, Milano 1995.

luce e la paura, 2003) di Włodzimierz Kowalewski, mentre per Andrzej Stasiuk — in *Jak zostałem pisarzem* (Come sono diventato scrittore, 1998) e nei primi tre racconti della raccolta *Przez rzekę* (Attraverso il fiume, 1996) — è sicuramente Varsavia.

Per trovare esempi significativi di “città ricostruite” si può fare invece riferimento alle seguenti opere: *Sny i kamienie* (I sogni e le pietre, 1995) di Magdalena Tulli (saggio poetico ispirato da Italo Calvino sulla ricostruzione post-bellica di una “città invisibile” identificabile con Varsavia), *Hanemann*⁴⁹ (1995) di Stefan Chwin (romanzo ambientato a Danzica prima e subito dopo la Seconda guerra mondiale), *Castorp* (2004) di Paweł Huelle (la Danzica di *fin de siècle*), *E.E.* (1995) di Olga Tokarczuk (la Breslavia tedesca della seconda metà dell’Ottocento) e ancora i romanzi polizieschi della tetralogia di Marek Krajewski (dove l’azione si sviluppa a Breslavia in diverse epoche⁵⁰) e il romanzo *Cukiernica pani Kirsch* (La zuccheriera della signora Kirsch, 1998) di Artur Daniel Liskowacki (dove la storia di svolge a Stettino). Un posto particolare è occupato da due opere non strettamente narrative, esempi di *passage* testuale autobiografico⁵¹: *Dukla*⁵² (1997) di Andrzej Stasiuk, che offre una narrazione poetica su una cittadina galiziana, e *Miasto-ja-miasto* (Città-io-città, 1998) di Inga Iwasiów, la cui città di riferimento è la Stettino contemporanea.

49. Chwin S., *Hanemann*, Argo, Lecce 2000. Traduzione di Anna Danko.

50. Krajewski M., *Morte a Breslavia*, Einaudi, Torino, 2007 e *La fine del mondo a Breslavia*, Einaudi, Torino, 2008, *Fortezza Breslavia*, Einaudi, Torino, 2009. Traduzioni di Valentina Parisi.

51. I *passage* testuali sono descrizioni letterarie di passeggiate per la città e possono avere diverso carattere: documentaristico, saggistico, autobiografico, poetico. Per approfondimenti si veda Rybicka E., *op. cit.*

52. *Il mondo dietro Dukla*, Milano, Bompiani, 2010. Traduzione di Alessandro Amenta.

Costituisce motivo di grande interesse il fatto che queste città mitiche siano prevalentemente centri urbani entrati nei confini della Polonia di Yalta in seguito all'accorpamento delle terre che la propaganda comunista postbellica definiva "recuperate". Benchè queste città comparissero, anche se sporadicamente, nella narrativa della seconda metà del Novecento, nella Polonia comunista tentare una lettura non tendenziosa del loro passato avrebbe significato toccare questioni molto scabrose e invise al regime (per esempio, quella degli spostamenti di centinaia di migliaia di abitanti dell'Europa centro-orientale dal 1945 in poi). Nel contesto dell'editoria clandestina ci si occupava di altre spinose questioni (anche se il romanzo *Il tamburo di latta* di Günter Grass veniva letto in Polonia nel 1979 proprio in versione clandestina). La presenza di queste città, "recuperate" finalmente anche come spazi letterari, si è fatta dal 1989 talmente significativa che si può parlare di un avvenuto cambiamento della geografia letteraria della Polonia, e addirittura di un vero e proprio allargamento dei suoi confini, per così dire, "spirituali".

Per quanto riguarda la "città delle radici", il recupero avviene nella sfera del mito e queste narrazioni vanno considerate come il proseguimento ideale di quella scrittura della memoria e della nostalgia che si era espressa nel secolo precedente nella cosiddetta poetica delle "Piccole patrie". L'archetipo fondamentale, il modello, di questa tradizione narrativa è stato il *Pan Tadeusz*⁵³ nella misura in cui il poema di Mickiewicz offriva un esempio ideale dello spazio inteso come *locus amoenus* dell'infanzia perduta e della scrittura come unico "ritorno" possibile alla

53. Mickiewicz A., *Pan Tadeusz*, Torino, Einaudi, 1955. Traduzione di Clotilde Garosci.

casa natale (che era casa soprattutto nel senso di patria). Ma se nell'opera di Mickiewicz lo spazio delle origini era tradizionalmente bucolico (come sarà poi in *Dolina Issy* (*La valle di Issa*, 1955) di Miłośc o in *Sennik Współczesny* (*Libro dei sogni contemporaneo*, 1963) di Konwicky), i suddetti autori optano invece per l'idillio urbano. Non si tratta di una novità dal momento che già nella seconda metà del Novecento molti autori ricostruivano nostalgicamente gli spazi dell'infanzia cittadina. La differenza fondamentale è che la Drohobycz di Andrzej Chciuk, la Leopoli di Józef Wittlin o di Stanisław Lem in *Wysoki zamek* (*Il castello in alto*, 1966) erano ridenti città dove nulla lasciava presagire l'imminenza della catastrofe, dove la serenità dell'infanzia si rifletteva nel tranquillo dialogare fra i popoli; la Storia irrompeva dal di fuori, sconvolgendo brutalmente i luoghi ameni dell'età dell'oro. Nella città dell'infanzia di Huelle o Chwin la storia è invece lo spazio disseminato delle rovine della catastrofe già avvenuta, e riemerge nei mille racconti ascoltati sulle gesta di amici o parenti che vengono da laggiù (dai *Kresy*).

Gli scrittori della "città delle radici" sono per così dire il punto di convergenza o i vettori di due culture, di due popoli: rendere giustizia ad entrambi, riconciliandoli nella scrittura, è il compito difficile e problematico che sentono di dovere affrontare. Perché il dramma dei padri, scacciati via dalle loro città, ha colpito indirettamente i figli trasformandosi in dubbio, in gravi domande sul senso del destino e della storia. L'io narrante di Ławrynowicz considera il peso che la paura ha avuto sulle scelte di vita della madre, spingendola ad abbandonare Breslavia per correre a Varsavia "nella speranza che da un luogo così centrale nessuno l'avrebbe rimpatriata e si sarebbe senti-

ta finalmente a casa⁵⁴”. Il bambino protagonista di *Krótką historia pewnego żartu* di Stefan Chwin considera con angoscia la decisione di Hitler di bruciare Varsavia e la casa della nonna nel quartiere di Mokotów determinando il trasferimento della madre a Danzica e di conseguenza la scelta del “luogo dell’Incontro in virtù del quale doveva apparire sulla terra un nuovo essere pensante⁵⁵”.

Ma la città dell’infanzia è il luogo delle radici anche perché in lei si riflette qualcosa della città di provenienza dei “padri”, forse solo la sua ombra benigna, il ricordo di idilli ormai lontani. La sua eco è sempre presente, benchè si cristallizzi per lo più in immagini piuttosto stereotipate. Come questa Vilno in Huelle, troppo poco personale, troppo distante e idillica per essere reale:

Ma lui non era riuscito a decidersi, essendosi lasciato dietro la più bella città del mondo, una città di chiese e sinagoghe dai sobborghi circondati di pinete e di dolci colline, la città della sua infanzia, della gioventù e della guerra, la città che ora si trovava sotto il potere bolscevico⁵⁶.

L’autore la rievoca per conto di qualcuno, ha “preso a prestito” una nostalgia altrui. In altri casi invece le due città arrivano a fondersi, come in *Krótką historia pewnego żartu*, dove nella fantasia del bambino si realizza la sintesi fra un luogo reale (il quartiere di Wrzeszcz–Langfuhr a Danzica) e uno mitico (la Lituania). La decisione di alcuni “rimpatriatri” di cambiare la denominazione delle vie ribattezzandole con i nomi espunti dalla tradizione

54. Ławrynowicz M., *Diabeł na dzwonnicy*, W.A.B., Warszawa 1998, p. 136.

55. Chwin S., *Krótką historia pewnego żartu*, Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 1999, p.155.

56. Huelle P., *Lumache, pozzanghere, pioggia*, op. cit., p.42.

lituano–polacca (Via Vajdelota, via Grażyna, via Konrad Wallenrod, via Aldona), permette la trasferibilità del mito lituano nel cuore stesso della città.

Camminavi sul marciapiede, alla sinistra della carreggiata, e qui — fra le case — si levò il fruscio dei boschi lituani [...] e adesso loro, il padre e lo zio, avanzavano insieme a me condotti dal Vajdelota inghirlandato di foglie di quercia, superando gli stucchi, le insegne, le sacre querce, i giardini di Kaunas che fiorivano nei cortili in affitto, e le case si levavano su entrambi i lati della strada come le scoscese sponde del Niemen, l'acciottolato colorato mandava bagliori dopo la pioggia come un fiume ghiacciato, e noi passavamo per luoghi estranei e lituani, proprio come se qualcuno ci avesse preparato quello spazio di nomi che doveva sostituire le cose perdute⁵⁷.

Ma quale sia la forza che ha mosso i destini degli abitanti, la città delle radici è per questi autori un luogo dato da sempre, e non uno spazio perduto. Per questa ragione, rispetto alla tradizione delle Piccole patrie, essa è più affine alla casa che non alla patria (che Miłosz, Konwicki e gli altri rappresentanti di quella generazione intendevano ovviamente in senso ecumenico). Se nel presente, come abbiamo visto, la città è prigione, nel passato assume invece le prerogative del nido protettivo e sicuro (perché difeso dalla memoria). Ha le caratteristiche della casa natale teorizzata da Bachelard⁵⁸: è sede del sogno, della *rêverie*, è l'archetipo e la misura di tutti gli spazi della vita. Il suo centro è là dove si è cresciuti, il punto dal quale si dipanavano

57. Chwin S., *op. cit.*, pp. 168–169.

58. Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1999, pp. 115–128. Per un'idea di casa come spazio primigenio dell'infanzia nella narrativa polacca del secondo Novecento si veda Czermińska M., *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie* in *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000, pp. 295–329.

come onde le prime esplorazioni del bambino; d'altra parte in questa narrativa si pone molta attenzione ai momenti di passaggio e ai luoghi di tutte le "iniziazioni" della giovinezza. Si tratta per lo più di spazi urbani molto localizzati, generalmente periferici, e fanno capo a una toponomastica personale. La periferia è importante nella misura in cui offre alla città dei bambini l'elemento naturale, bucolico, senza il quale lo spazio non potrebbe avere caratteristiche idilliche. Il centro cittadino rappresenta infatti il tempo storico condensato, l'autorità e il controllo degli adulti: in esso non c'è spazio per i miti e le gesta infantili. Il quartiere di Praga nei racconti di Stasiuk è "un paesaggio rurale contaminato di nostalgie urbanistiche", l'infanzia di Huelle ha il sapore della periferia proletaria e dei boschi e delle spiagge di Danzica, la Wrzeszcz di Chwin assume gli attributi bucolici dell'arcadia lituana. Ma la città è comunque presente, anche e soprattutto nella sua essenza materiale, e la rievocazione dei suoi spazi, ricostruiti anche con estrema precisione topografica e attenzione per i particolari, ha tutto il sapore della cartografia. In questo senso queste opere offrono anche un'interessante testimonianza letteraria delle trasformazioni urbanistiche e sociali avvenute negli anni del socialismo reale, dall'espansione delle periferie, alla costruzione dei grandi quartieri-dormitorio, all'industrializzazione, all'urbanizzazione.

Se la mnemotecnica messa in atto per recuperare la città dell'infanzia è la stesura della "mappa mentale" dei suoi luoghi, il passato della città è invece scritto nello spazio e nella materia come in un libro. Parallela alla riscoperta del proprio "io" operata attraverso l'esplorazione dei ricordi, è quella che lo studioso Arkadiusz Bagłajewski definisce la

“psicoanalisi del luogo⁵⁹” ovvero il riaffiorare del “vissuto” della città attraverso gli oggetti che la terra custodisce e che i bambini portano alla luce. Si può parlare per queste opere di una vera e propria “archeologia della memoria”: la memoria personale riaffiora parallelamente a quella dello spazio, la diagnosi della crescita e della coscienza accompagna la lettura e l’interpretazione dei segni del passato. Nella prosa di Chwin e Huelle Danzig è come un’ombra che si rivela in ogni cosa, le sue tracce sono ovunque, dentro le case, sui tombini, negli stipiti delle porte e nelle scritte tedesche che riemergono sotto l’intonaco dei muri. Come echi di un incubo riaffiorano dall’inconscio della città i segni della guerra: buchi dei proiettili sulle pareti delle case, rottami di macchine belliche nella macchia boschiva, fucili automatici tedeschi, bossoli di proiettili dissotterrati. La città è un “testo” disseminato di segni da interpretare, di oggetti che racchiudono significati profondi, storici e culturali. La coscienza di camminare su una sorta di palinsesto, l’idea che la storia della città sia scritta “a strati” ritorna frequentemente in queste narrazioni.

Gli scavi quello sì era il vero sapore dell’avventura. [...] D’improvviso si potevano trovare brandelli carbonizzati di libri stampati in gotico, un cucchiaino rotto, un rocchetto con un anello di fili imputriditi, i tappi di porcellana delle bottiglie con i resti di filo e la scritta „Waldschlösschen”, il nome di una birreria che non c’è più. [...] In quei tempi eravamo sicuri che il passato si trova proprio sotto i piedi, che basta avvicinare l’occhio a un buco scavato nella terra per vederla nel buio o

59. Bałajewski A., *Miasto — palimpsest* in: Kitowska-Lysiak M., Wolicka E. [a cura di], *Miejsca rzeczywiste, miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, TN KUL, Lublin 1999, pp. 317–338. Si veda anche Czaplinski P., *Mapa, córka nostalgii...* in: Czaplinski P., *Wzniosłe tęsknoty, op. cit.*, pp. 113–127.

soltanto per cogliere il suo odore — l'odore della sabbia umida, dei mattoni frantumati, dei succhi delle radici tagliate⁶⁰.

Il *medium* attraverso cui ricostruire la storia della città e dei suoi antichi abitanti è dato proprio dagli oggetti, dei quali questi autori costruiscono significative poetiche⁶¹. Essi permettono la scoperta dell'alterità che si nasconde dietro ogni apparenza, il recupero delle epoche passate. Analogamente, gli oggetti appartenuti ai propri familiari raccontano storie e rievocano luoghi diventando veicoli fantastici per il viaggio immaginario nel mito della città lontana: nel romanzo *Lida* (1990) di Aleksander Jurewicz, ad esempio, la valigia del padre "rimpatriato" è il punto di partenza per dipanare il racconto sulla piccola patria perduta. Ereditando la memoria contenuta negli oggetti è possibile fare propria quella degli spazi mitici da cui essi ci giungono, trasferire nel proprio presente qualcosa di quelle perdute patrie lontane. Ma la patria non ha legittimi possessori: la sua identità nasce proprio dalla condivisione, dall'abbattimento delle barriere.

L'oggetto che più di altri simboleggia quest'idea di trasferibilità della memoria, di palinsesto, di connubio identitario intergenerazionale ed interculturale è — come si è già accennato — la fotografia⁶². Nei romanzi scritti dopo

60. Kowalewski W., *Kamienica Denglera* in: *Światło i lęk*, W.A.B., Warszawa 2003, pp. 202–203.

61. Per la poetica degli oggetti nella narrativa post '89 si vedano due studi fondamentali: Jarzębski J., *Pamięć rzeczy* in: Cosentino A. [a cura di], *Cinque letterature oggi*, Forum, Udine 2002, pp. 201–213 e Czaplifski P. *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.

62. Si veda anche quanto scritto nel capitolo terzo su *Via dei Coccodrilli* di Bruno Schulz.

il 1989 abbondando le descrizioni di vecchi scatti e vedute della città, spesso vi campeggiano vere e proprie fotografie, magari sottratte all'album di famiglia dello scrittore. Nel romanzo *Krótką historia pewnego żartu* di Stefan Chwin il protagonista racconta come, cambiando con il padre la carta da parati della casa della nonna a Danzica, scopre che la sala è interamente tappezzata di quotidiani tedeschi dell'epoca. La pacchiana carta da parati con disegni turco-cinesi-assiri ("motivi orientali" di Königsberg), lasciato di "quegli altri", permette al bambino di strappare il velo del tempo che lo separa da quei lontani avvenimenti, dal passato della sua città.

[La stanza] sembrava una grossa colonna delle inserzioni. Su tutte le pareti, accuratamente coperti dal pavimento al soffitto con i teloni dei giornali, si stendevano i neri titoli, le pubblicità, le fotografie. Le conoscevo dai film, ma adesso potevo vedere tutto da vicino. La chiesa di S.ta Maria? L'Isola Spichrzów? Nelle foto riconoscevo con difficoltà luoghi che conoscevo bene: via Mariacka, Ogarna, Okopowa, ma queste vie si chiamavano diversamente: "Frauengasse", „Hundegasse", „Karenwall", ed erano tutte addobbate con bandiere con la croce uncinata. La Porta d'oro? Una limousine nera? Hitler che attraversa via Długa? Si ferma davanti al Palazzo di Artus? Scende? La folla lo saluta con la mano tesa? Non potevo distogliere lo sguardo⁶³.

Attraverso le fotografie dei giornali si sviluppano una serie di parallelismi: quello fra dentro e fuori, naturalmente, fra la dimensione pubblica e privata, ma soprattutto fra la Danzica nazista e quella comunista dove vive il bambino (e quindi fra presente e passato), fra la storia mediata dalla

63. Chwin S., *op. cit.*, p. II.

propaganda (i filmati a cui allude) e quella che si commenta da sola, arrivando direttamente alle persone.

Mentre nella “città dell’infanzia”, e soprattutto nella prosa degli autori legati a Danzica, si assiste alla narrazione del processo gnoseologico di costituzione dell’identità personale (e si è detto dell’importanza che in essa assume la psicoanalisi del luogo), la “città ricostruita” vuole restituire allo spazio la sua originaria identità, recuperando il valore storico e culturale di tutti gli elementi che lo compongono. Da un’analisi dello spazio narrativo dei romanzi esso risulta affatto simile, o verosimile, rispetto a quello storico–reale. Se nel presente appare destrutturato e nella città dell’infanzia piuttosto orientato dall’io, nella città ricostruita il centro è il teatro dell’azione e può esaurire l’intero spazio urbano. Mentre nella città contemporanea la storia si sviluppa in modo incerto e confuso (com’è confuso il vagare dei protagonisti per le strade), qui la fabula si snoda in modo logico e ordinato; l’azione accompagna lo spostamento nello spazio dei personaggi, un movimento che, nascendo dalla logica degli eventi, assicura al lettore la continua “scoperta” di particolari, scorci e prospettive di città. Le descrizioni sono autentiche e precise citazioni di luoghi reali (esistenti o da tempo scomparsi) e non corre dubbio che queste opere nascano con l’abbondante ausilio di fonti e documenti di vario tipo. Gli ampi ragguagli sulla struttura urbana e sociale, sul patrimonio architettonico e culturale della città fanno di questi romanzi delle specie di “guide letterarie”, rendendo in una certa misura il lettore un “turista” alla ricerca del *genius loci*.

Girò in via Schmiedebrücke. Sotto la mano gli scorrevano le vetrine del negozio di confezioni da uomo Proskauer, lo accecava lo scintillare degli orologi d’oro esposti dietro al

vetro del negozio Kühnel, stofinava i muri ruvidi del palazzo occupato dal “Deutsche Seefischhandels–Aktiengesellschaft”, e alla fine attraversò via Nadlerstrasse e si imbattè nella porta vetrata del caffè Heymann⁶⁴.

La caccia all’assassino da parte dell’investigatore Eberhard Mock in *Widma w mieście Breslau* (*Gli spettri nella città di Breslau*, 2005) di Marek Krajewski è il pretesto per una *flânerie* nella Braslavia prebellica, dove il protagonista assume le funzioni di un inconsapevole cicerone. L’azione è concretizzata topograficamente, tutto è denominato: proprio come se l’autore in persona commentasse per noi delle vecchie foto in bianco e nero, o ci mostrasse la città; e del resto l’effetto di verosimiglianza storica è rafforzato dalla riproduzione della piantina del centro di Bleslau nella terza di copertina. In altri autori il “sapore d’epoca” è ottenuto riportando i nomi tedeschi delle vie e delle strade (come in *E.E.* di Tokarczuk), inserendo nel romanzo vecchie fotografie della città (come in *Hanemann* di Chwin) oppure con altri artifici stilistici. Nel racconto *Wieczór autorski* (*Serata d’autore*) dalla raccolta *Światło i lęk* (2003) Kowalewski “rende” l’atmosfera della vecchia Allenstein (Olsztyn) attraverso un saporoso invecchiamento linguistico, riportando non solo i nomi originali della toponomastica, ma perfino la marca di birra più bevuta o i nomi dei giornali letti dai cittadini della città prussiana; anche la lingua polacca si piega a questa esigenza disseminandosi di parole “d’antiquariato” come *trotuar* (marciapiede), *kinematograf* (cinematografo), *pulman* (carrozza del treno), *dalekopis* (telescrivente), *woalka* (veletta), *słomkowa panama* (cappello di panama) e così via.

A prima vista la scelta e la caratterizzazione dei personag-

64. Krajewski M., *Widma w mieście Breslau*, W.A.B., Warszawa, 2005, p. 10.

gi sembrerebbe seguire quest'idea di verosimiglianza: si tratta spesso di tedeschi, espressione coerente dell'epoca e della classe sociale cui appartengono; in realtà soffrono di una opaca ma certo voluta letterarietà (come accade per Hans Castorp e il dottor Hanemann nei romanzi omonimi, o per il già citato detective nei romanzi di Krajewski). Scegliendo di raccontare storie di tedeschi, storie fittizie su sfondi quanto più possibile verosimili, *fingendo* (nel senso etimologico del plasmare) e amplificando *ad hoc* la loro "umanità" (e quindi creando un forte vincolo emotivo e identificativo con il lettore), questi autori tentano il superamento della classica opposizione antropologica fra "noi" e "loro", amici e nemici. Il ruolo dei personaggi nella creazione delle ecumeniche Danzig-Gdańsk o Braslau-Wrocław non va trascurato. Adottando il modello delle Piccole patrie per raccontare le storie degli "altri", si propone il superamento della non troppo "democratica" idea secondo la quale una città, o una patria, possono appartenere a qualcuno in nome di una eredità non strettamente culturale. La città, infatti, appartiene a tutti quelli che nel corso dei secoli l'hanno immaginata, concepita e abitata.

Se la "città dell'infanzia" nega l'antimito urbano attraverso l'idillio, in questi romanzi, quando se ne trovano tracce, l'antiurbanismo è tendenzialmente "di maniera". Non facendo parte del substrato ideologico dell'opera, è piuttosto un clichè con precise funzioni stilistiche (come nel caso degli echi biblici-apocalittici nei racconti di Huelle o le allucinazioni tånato-baudelairiane nel suo *Castorp*), oppure più semplicemente è imposto dal genere. Nei romanzi polizieschi di Krajewski, per esempio, Breslau è descritta con fedeltà urbanistica e meticolosa attenzione ai *realia*, pur essendo decadentemente oscura e viziosa, oltre che il sanguinoso teatro degli omicidi di un folle. La città letteraria

riflette la città storica, Braslau è l'ombra di Wrocław. In *Hanemann* di Chwin assistiamo invece al rinnovato binomio città-guerra, uno dei motivi dominanti nella narrativa polacca della seconda metà del Novecento. Anche in questo caso non si può parlare di antiurbanismo, dal momento che la guerra trasforma "naturalmente" la città in *locus horridus*. Nondimeno, Danzig prima della guerra non è rappresentata come uno spazio di tolleranza e reciproca benevolenza: è piuttosto un luogo dove "odio interetnico si può manifestare insieme ai pregiudizi e alle opinioni della cosiddetta gente per bene (come mostra anche Huelle in *Castorp*). Ha ragione Przemysław Czapliński⁶⁵ quando osserva che Chwin è dalla parte di Danzica come simbolo ed espressione della cultura borghese, ma dimostra sfiducia nell'idea dell'arcadia urbana in senso storico e sociale. Quindi, fermo restando che Danzica resta il paradiso dell'infanzia, in questi romanzi a venire imputata per non essere riuscita a creare un'autentica cultura di tolleranza non è la città, ma la società civile occidentale nel suo complesso e, dal momento che non tutte le colpe sono attribuibili alla borghesia, l'uomo in quanto tale.

Da un'analisi della narrativa a tematica urbana del periodo post'89 resta l'impressione che l'unica strada a disposizione degli autori per una positiva narrazione della città sia il suo "allontanamento" nel territorio rassicurante della memoria, della storia e della finzione letteraria. Allora i labirinti reali si riducono a clichè, lo spazio perde di fatto le prerogative della labirinticità e a dominare è la mappa, la topografia, lo spazio orientato o rievocato. La libertà di disporre e parlare del passato permette la ricostruzione di

65. Czapliński P., *O kruchości istnienia* in: Czapliński P., *Wzniosłe tęsknoty*, op. cit., pp. 207–208.

spazi urbani fortemente identificati, sia architettonicamente sia socialmente, restituendo altresì al tempo l'unità della storia e della biografia. Se il presente è uno spazio difficilmente abitabile, gettare le proprie radici in uno spazio mitico è comunque possibile. Per farlo bisogna però accettare il passato con tutte le sue ferite, tentando di portare alla luce fantasmi che si preferirebbe non rievocare, e cercando di chiamare le cose con il loro nome. In *Hanemann* Danzica significativamente non è mai nominata: è *umarle miasto* ("una città morente"), *miasto, którego nie ma* ("una città che non c'è"): si riduce a un simbolo di distruzione. La riflessione sul proprio passato al di là di ogni schema preconetto, la sua accettazione in nome di un progresso che non significa soltanto velocizzazione e tecnologia, ma anche trasmissione di cultura e comunicazione di valori profondi: è questo il messaggio racchiuso nella narrativa della memoria post '89 e l'unica soluzione che questi autori prospettano per il cittadino di domani. Diversamente l'unica alternativa possibile sembra essere la giungla.

Conclusioni

Non è facile racchiudere duecento anni di storia letteraria in duecento pagine, soprattutto in un libro che ha per oggetto la città letteraria, un tema sconfinato e in costante espansione anche per i continui apporti interdisciplinari. Ma come è già stato segnalato nell'introduzione offrire un'analisi esaustiva non era nelle intenzioni del suo autore. Si è cercato invece di definire gli elementi costitutivo di un mito, nonché le principali forme che esso ha assunto nel corso del tempo, le sue trasformazioni, il suo riflettersi nel presente e nel passato. Un mito, come si è visto, in parte congenito alla cultura specificamente polacca, in parte mutuato dalla cultura classica, rinascimentale, e poi dalle grandi rappresentazioni urbane della letteratura contemporanea. Si è visto come un'opposizione fondante e fondamentale come quella costituita da Varsavia e Cracovia, attraverso tutta la letteratura polacca. Queste due città, per ragioni diverse luoghi della memoria collettiva e della continuità storica della civiltà polacca, si sono cristallizzate nell'immaginario collettivo in miti contrapposti. Cracovia è conservatrice, libera, incline alle muse, Varsavia progressista, cospiratrice e spesso e volentieri prosaica; nella prima si culla lo spirito polacco, nella seconda si pasce il potere e si adora il dio denaro. Si tratta di un'opposizione fondamentale poiché l'opposizione Cracovia-Varsavia, nel corso del Novecento, segue in parte la linea di demarcazione fra urbanismo e antiurbanismo. Come dice Jerzy Jarzębski:

Abitare a Cracovia e abitare a Varsavia ha sempre significato

due cose diverse. Specialmente nel XX secolo queste differenze si sono maggiormente inasprite. Cracovia come “casa” dava in qualche modo un rifugio nella storia, era la sede mitica, vicina ai santuari nazionali, “l’Acropoli polacca”, e quindi “la casa-tempio” dove ogni elemento è profondamente radicato nel tempo e nella tradizione. Varsavia diversamente, dando la sensazione di vivere “vicino alla vita”, nel centro degli avvenimenti politici ed economici, esprimeva piuttosto la fragilità della casa offerta al cittadino, la sua suscettibilità alla catastrofe e ai cataclismi⁶⁶.

Come si è visto Varsavia, dalla Seconda guerra mondiale ad oggi, continua a rappresentare la precarietà, il pericolo per l’individuo: dagli impressionati racconti della guerra e dell’occupazione, quando la gente cercava un precario rifugio nelle cantine o nel sottosuolo, alla narrativa degli anni Settanta e Ottanta, quando gli appartamenti varsaviani erano rifugio, luogo di cospirazione, e la vita “autentica”, si svolgeva lontano dalla sfera pubblica, nelle grigie e povere periferie operaie, oppure, simbolicamente, ancora nel sottosuolo, dove ferveva l’attività degli oppositori del regime. Negli narrativa post 1989 Varsavia appare ancora come una sorta di grande labirinto con un monumentale centro storico, la città vecchia (*Starówka*), non rappresentato perché privo di vita (se non di quella effimera portata dalle greggi di trottanti turisti).

Ma Varsavia significa anche e soprattutto la modernità o meglio “la postmodernità”. Alcune sue qualità testimoniate dalle ultime rappresentazioni artistiche e letterarie rimandano a concetti e aspetti teorizzati da filosofi ed antropologi della postmodernità (come Zygmunt Bauman o, in ambito italiano, Giandomenico Amendola). Si può

66. Jarzębski J., *Zniszczenie centrum*, op. cit., p. 61.

osservare la scomparsa del centro storico come punto di organizzazione e strutturazione dello spazio urbano; la città è *work in progress* caratterizzato dall'incessante trasformazione, ibridazione degli spazi e delle loro funzioni, e dal predominio degli spazi di transito rispetto a quelli del ritrovo e della vita associata; agli ormai tradizionali spazi del consumismo (centri commerciali, Mc Donald's ecc.) si aggiungono gli spazi-simulacro: rappresentazioni iperreali di altre epoche o realtà. Si è visto il caso interessante della "museificazione" dello spazio, ovvero la creazione di spazi-museo dove celebrare il passato. Nel complesso la letteratura racconta non tanto o non solo la trasformazione di Varsavia in senso postmoderno, quanto l'insorgere nella capitale polacca delle qualità considerate deteriori e peggiori della città postmoderna. Nel grande cantiere varsaviano si assiste in particolare al pullulare dei non-luoghi di Augè, spazi non identitari e non relazionali che negano la storia.

È dunque lecito parlare per Varsavia di città postmoderna? Se è vero, come scrive Adrian Gleń, che il futuro della città ha come tratti costitutivi: "policentricità, mobilità dei confini [...], espansione ed autonomizzazione delle periferie delle quali ognuna crea un micro-centro⁶⁷" allora la narrativa post 1989 potrebbe essere espressione non tanto della città postmoderna, quanto del caos che prelude al suo prossimo avvento.

L'antiurbanismo quindi come costante atteggiamento di sfiducia nei confronti della città, a partire dalle tirate dei vati romantici contro la babilonia moderna, fino alla sfaccettata critica della società di massa ai giorni nostri. Una

67. Gleń A., *Objazd granic, czyli wstep do miasta*, in: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, op. cit., p. 9.

sorta di ossessione che — rafforzata da duecento anni di invasioni, insurrezioni, distruzioni — attraversa i secoli, i gusti, le correnti letterarie e alla quale gli scrittori polacchi hanno cercato e cercano un rimedio, una valida alternativa: l'emigrazione, oggi come cinquant'anni fa, verso altre capitali, la fuga dal centro verso le periferie, i viaggi nella memoria alla volta di Leopoli o Vilno perdute per sempre, o mai conosciute se non attraverso il racconto dei padri o dei nonni. Un viaggio nel presente ma soprattutto nel passato, cercando di ritrovare quell'unità e armonia spaziale, temporale e culturale che il secolo scorso ha gravemente compromesso e che il presente non può garantire.

L'emigrazione quindi, in perfetta sintonia con la tradizione che vede i polacchi come popolo di pellegrini, di emigranti, di sradicati. Ma lo sradicamento, occorre ricordarlo, è oramai condizione di tutti, polacchi, italiani, francesi, cinesi, così come la cittadinanza globale resta un'utopia a cui bisognerà fare l'abitudine.

Bibliografia

- ANDRZEJEWICZ J., *Miazga*, PIW, 1982 Warszawa.
- BACHELARD G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, 1999 Bari.
- BACHÓR J., KOWALCZYKOWA A., *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, voce *Miasto*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1993 Wrocław.
- BACHÓRZ J., *Miasto i wieś* in *Realizm bez "chmurnej jazdy"*. *Studia o powieściach Józeka Korzeniowskiego*, « Historia i Teoria Literatura. Studia », tom 39, Instytut Badań Literackich PAN, PIW, 1979 Warszawa, pp. 228–250.
- BACHTIN M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* in *Estetica e romanzo*, Einaudi, 1989 Torino, p. 232.
- BAGŁAJEWSKI A., *Miasto — palimpsest* in KITOWSKA-ŁYSIAK M., WOLICKA E., (a cura di), *Miejsca rzeczywiste, miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, TN KUL, 1999 Lublin, pp. 317–338.
- BŁOŃSKI J., *Bezradne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej*, in « Teksty Drugie », 1990, n.1, pp. 5–24.
- BRODZKA A., (a cura di), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, voci *Urbanizm, antyurbanizm*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992 Wrocław, pp. 1151–1154.
- BUSZEWICZ E., *Cracovia in litteris. Obraz Krakowa w piśmiennictwie doby Odrodzenia*, Universitas, 1998 Kraków.
- CHWIN S., *Krótką historia pewnego żartu*, Słowo/obraz Terytoria, 1999 Gdańsk.

- CZAPLIŃSKI P., *Mapa, córka nostalgii. . .* in *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wyd. Literackie, 2001 Kraków, pp. 113–127.
- *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, 1999 Poznań, pp. 207–237.
- CZERMIŃSKA M., *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, in *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, 2000 Kraków, pp. 295–329.
- DĄBROWSKA M., *Dzienniki*, t. 2, Czytelnik, 1988 Warszawa.
- DE MARIA L., (a cura di), *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, 1994 Milano.
- DROTKIEWICZ A., *Paris London Dachau*, Lampa i Iskra Boża, 2004 Warszawa.
- FILIPIAK I., *Niebieska menażeria*, Sic!, 1997 Warszawa.
- FIUT A., *Stan osaczenia. O prozie polskiej lat osiemdziesiątych* in NYCZ R., JARZĘBSKI J., (a cura di), *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*. Vol. I, Universitas, 1997, pp. 425–446.
- GLEŃSK U., *Proza wyzwolonej generacji. 1989–1999*, Wyd. Literackie, 2002 Kraków.
- GLEŃ A., GUTOROW J., JOKIEL I., (a cura di), *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2005 Opole.
- GŁOWIŃSKI M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, in GŁOWIŃSKI M., *Mity przebrane Mity przebrane. Dionizos. Narcyz. Prometeusz. Malchołt. Labirint*, Wyd. Literackie, 1994 Kraków.
- HUELLE P., *Duch miejsca, duch miasta?*, «Tytuł», 1999, n. 4 (36), pp. 14–25.
- *Lumache, pozzanghere, pioggia: racconti per il periodo del trasloco*, Feltrinelli, 1995 Milano.

- JARZĘBSKI J., *Leczenie przestrzeni*, in «Tygodnik Powszechny», n. 4/5, supplemento «Kontrapunkt», 17.05.1998.
- *Pamięć rzeczy*, in COSENTINO A., (a cura di), *Cinque letterature oggi*, Forum, 2002 Udine, pp. 201–213.
- *Pożegnanie z emigracją*, Wydawnictwo Literackie, 1998 Kraków.
- *Zniszczenie centrum*, «Teksty Drugie», n. 4, 1999, pp. 61–73.
- JEDLIICKI J., *Proces przeciwko miastu*, in «Teksty Drugie», n. 5 (II), 1991, pp. 5–24.
- KŁOSIŃSKA–DUSZCZYK M., *Codziennosc "innego" — przestrzeń emigracyjnej powszedniości w prozie polskiej po roku 1989*, in: AAVV, GOSK H., (a cura di), *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, Świat Literacki, 2002 Izabelin, pp. 124–132.
- KOMENDANT T., *Czym była, czym mogła być literatura korzenna*, in «Tytuł», n.1, 1997, pp. 93–98.
- KONWICKI T., *Piccola apocalisse*, Feltrinelli, 1981 Milano.
- *Zwierzoczekoupiór*, Czytelnik, 1982 Warszawa.
- KOWALEWSKI W., *Powrót do Breitenheide*, W.A.B., 1998 Warszawa.
- *Światło i lęk*, W.A.B., 2003 Warszawa.
- KRAJEWSKI M., *Widma w mieście Breslau*, W.A.B., 2005 Warszawa.
- *Boża czekoladka. Opowiadanie w trzech częściach*, vol. II, M. Glücksberg, 1875 Warszawa.
- KRUSZYŃSKI Z., *Powrót Aleksandra*, Wyd. Literackie, 2006 Kraków.
- KRZYSZTOŃ J., *Obłąd*, Bertelsmann Media, 2005 Warszawa.
- LAM A., *Polska awangarda poetycka: Manifesty i protesty*, Wyd. Literackie, 1969 Warszawa.

- LIGĘZA W., *Sankt Petersburg, Leningrad, Piter oraz inne miasta*, in « Tytuł », n. 4, 1999, pp. 90–110.
- ŁAWRYNOWICZ M., *Diabeł na dzwonnicy*, W.A.B., 1998 Warszawa.
- MACIEJEWSKA I., *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, in JANKOWSKI E., KULCZYCKA–SALONI J., (a cura di), *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, Serie III, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984 Wrocław.
- MIŁOŻ C., *Legenda miasta–potwora*, in MIŁOŻ C., *Prywatne obowiązki*, Wyd. Literackie, 2001 Kraków.
- *Szukanie ojczyzny*, Znak, 1992 Kraków.
- MORETTI F., *Atlante del romanzo europeo*, Einaudi, 1997 Torino.
- PIĄTEK T., *Eroina*, Czarne, 2004 Wołowiec.
- PRUS B., *Lalka*, T.II, PIW, 1957 Warszawa.
- REWERS E., *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Wyd. Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza, 1996 Poznań.
- REYMONT W., *Ziemia obiecana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996 Wrocław.
- RUDNICKI J., *Tam i z powrotem po tęczy: listy z Hamburga — ciąg dalszy*, PIW, 1997 Warszawa.
- RYBICKA E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, 2003 Kraków.
- SCHULZ B., *Le botteghe color cannella*, Einaudi, 1970 Torino.
- SIEMION P., *Finimondo. Komedia romantyczna*, W.A.B., 2004 Warszawa.
- SIWIEC M., *Między piekłem a niebem. Paryż romantyczny*, p. 134 in: “Teksty Drugie”, *Miasto*, n. 4 [57], 1999, pp. 111–136.

- STASIUK A., *Fado*, Czarne, 2006 Wołowiec.
- *Il cielo sopra Varsavia*, Bompiani, 2003 Milano.
- TOMASIK W., “Mściwe narodziny”. *Esej o Nowej Hucie*, in: “Teksty Drugie”, 1999, n. 4, pp. 37–49.
- TOPOROV V., *Miasto i mit*, Słowo / obraz terytoria, 2000 Gdańsk.
- WIECZORKIEWICZ A., *Wędrowcy fikcyjnych światów: pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Słowo / obraz terytoria, 1996 Gdańsk.
- WITKOWSKI M., *Lubiewo*, Korporacja ha!art, 2005 Kraków.
- ZIELIŃSKA M., *Warszawa — dziwne miasto*, IBL, 1995 Warszawa.

Indice dei nomi

- Alberti, Leon Battista, 15, 20
Amendola, Giandomenico, 13, 122
Anderman, Janusz, 13, 78, 81, 82, 85, 94
Andrzejewski, Jerzy, 74, 81, 82
Augé, Marc, 13
Bachelard, Gaston, 113
Bachtin, Michail, 17, 18, 28, 29, 45, 125
Baczyński, Stanisław, 40, 56, 63
Bağajewski, Arkadiusz, 114, 125
Balzac, Honoré de, 22, 57
Baudelaire, Charles, 36, 39, 40
Bauman, Zygmunt, 13, 122
Benjamin, Walter, 39
Berent, Waclaw, 41, 44–46, 51, 55, 60
Berg, Mary, 76
Białoszewski, Miron, 13, 72, 73, 78, 79, 89
Bieńkowski, Tadeusz, 20
Brandys, Kazimierz, 70, 73, 86
Bratny, Roman, 63, 71
Buczkowski, Leopold, 72
Buszewicz, Elwira, 20, 125
Chciuk, Andrzej, 87, 111
Chwin, Stefan, 98, 109–114, 116–119, 125
Czapliński, Przemysław, 91, 114, 115, 119, 125
Czerniakow, Adam, 75
Czyżewski, Tytus, 40, 47
Czycz, Stanisław, 80
Dąbrowska, Maria, 21, 23, 61, 71, 73, 126
Daszyńska, Zofia, 38
Dickens, Charles, 18, 22
Drotkiewicz, Agnieszka, 92, 98, 126
Dygasiński, Adolf, 30
Dziarnowska, Janina, 70
Filipiak, Izabela, 96, 106–108, 126
Gączyński, Konstanty II-defons, 47

- Gleń, Adrian, 69, 79, 100,
122, 123, 126
- Gojawczyńska, Pola, 61,
69
- Gombrowicz, Witold, 42,
55
- Gomulicki, Wiktor, 30
- Grabiński, Stefan, 49
- Grass, Günter, 90, III
- Gretkowska, Manuela, 103
- Hłasko, Marek, 77, 80, 94
- Huelle, Paweł, 16, 100,
109–112, 114, 118, 126
- Hugo, Victor, 18
- Iwasiów, Inga, 110
- Jarzębski, Jerzy, 52, 68, 81,
85, 94, 102, 107, 115,
121, 126
- Jasiński, Bruno, 48–50, 55,
56
- Jedlicki, Jerzy, 20–23, 126
- Joyce, James, 33, 38, 40
- Jurewicz, Aleksander, 115
- Kafka, Franz, 33, 38, 40, 48,
51, 53
- Klaczko, Julian, 29
- Konopnicka, Maria, 30
- Konwicki, Tadeusz, 51, 69,
77, 82–88, 94, III, 113,
127
- Korczak, Janusz, 60, 75
- Korzeniowski, Józef, 28,
29, 125
- Kowalewski, Włodzi-
mierz, 94, 95, 100,
107, 110, 115, 117, 127
- Krall, Hanna, 76
- Kraśiński, Zygmunt, 26
- Kraszewski, Józef Ignacy,
5, 26, 27, 29
- Krzysztoń, Jerzy, 81, 82, 127
- Kudliński, Tadeusz, 55, 56
- Kuncewiczowa, Maria, 58,
60, 61, 87
- Ławrynowicz, Marek, 110,
112, 127
- Lem, Stanisław, 87, III
- Ligeża, Wojciech, 89, 90,
127
- Liskowacki, Artur Daniel,
110
- Mackiewicz, Józef, 87
- Marinetti, Filippo Tomma-
so, 48, 126
- Masłowska, Dorota, 98
- Miłosz, Czesław, 57, 66, 74,
87, 88, 90, 113, 127
- Miłoszewski, Zygmunt, 96
- Mickiewicz, Adam, 12, 26,
87, 100, III, 127
- Miller, Edmund, 55, 56
- Moczarski, Kazimierz, 76
- Moretti, Franco, 17, 127
- Mrożek, Sławomir, 103
- Nałkowska, Zofia, 58, 61,
73

- Norwid, Cyprian Kamil,
12, 26
- Nowakowski, Marek, 13,
78, 80, 84, 85, 94
- Orzeszkowa, Eliza, 28, 30
- Peiper, Tadeusz, 40, 49
- Piątek, Tomasz, 92, 95, 100,
127
- Pilch, Jerzy, 98
- Prus, Bolesław, 20, 28,
30–32, 60, 127
- Przesmycki, Zenon, 40
- Przybyszowski, Stanisław,
46
- Radziejewiczówna, Maria,
42
- Redliński, Edward, 103
- Rewers, Ewa, 100, 127
- Reymont, Władysław, 12,
23, 28, 41–45, 127
- Ringelblum, Emanuel, 74
- Rousseau, Jean-Jacques, 24
- Rudnicki, Adolf, 55
- Rudnicki, Janusz, 94, 102–
106, 127
- Rudzka, Zyta, 94, 103
- Rybicka, Elżbieta, 25, 30,
31, 39, 54, 60, 110, 127
- Słonimski, Antoni, 56
- Słowacki, Juliusz, 12, 25
- Schubert, Ryszard, 78
- Schulz, Bruno, 38, 51–54,
61, 115, 127
- Ścibor-Rylski, Aleksander,
70, 72
- Siemion, Piotr, 92, 94, 97,
103, 128
- Smolarski, Mieczysław, 56
- Stanuch, Stanisław, 80
- Stasiuk, Andrzej, 92–97,
101, 110, 114, 128
- Stern, Anatol, 47, 55, 56
- Strzeмиński, Władysław,
47
- Sue, Eugène, 18
- Sufin, Michał, 98
- Svevo, Italo, 33, 40
- Sygietyński, Antoni, 30
- Szczypiorski, Andrzej, 81,
85
- Szlengel, Władysław, 74
- Szpilman, Władysław, 76
- Szymborska, Wysława, 70
- Terlecki, Władysław, 80
- Tokarczuk, Olga, 110, 117
- Toporov, Vladimir, 15, 17,
18, 128
- Tulli, Magdalena, 110
- Uniłowski, Zbigniew, 58,
61
- Varga, Krzysztof, 92, 95, 96,
98
- Venclova, Tomasz, 90
- Ważyk, Adam, 55, 56, 68
- Wat, Aleksander, 47, 56
- Wiktor, Jan, 55, 56, 59, 96

- Wilczek, Jan, 70
Wildstein, Bronisław, 97
Witkiewicz, Stanisław
 Ignacy, 48, 56, 82
Witkowski, Michał, 97,
 103, 105, 128
Wittlin, Józef, 87, 111
Witwicki, Stefan, 21
Wojdowski, Bogdan, 76
Wyspiański, Stanisław, 42,
 45
Zagajewski, Adam, 87–89,
 102
Żeromski, Stefan, 28, 42,
 55, 60, 61
Zielińska, Marta, 13, 94,
 128
Znaniński, Florian, 37, 48
Zola, Émile, 18, 38, 43
Zumthor, Paul, 17

AREE SCIENTIFICO-DISCIPLINARI

AREA 01 – Scienze matematiche e informatiche

AREA 02 – Scienze fisiche

AREA 03 – Scienze chimiche

AREA 04 – Scienze della terra

AREA 05 – Scienze biologiche

AREA 06 – Scienze mediche

AREA 07 – Scienze agrarie e veterinarie

AREA 08 – Ingegneria civile e architettura

AREA 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

AREA 10 – **Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche**

AREA 11 – Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche

AREA 12 – Scienze giuridiche

AREA 13 – Scienze economiche e statistiche

AREA 14 – Scienze politiche e sociali

Il catalogo delle pubblicazioni di Aracne editrice è su

www.aracneeditrice.it

Finito di stampare nel mese di giugno del 2014
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma