

DARIO PROLA
(UNIWERSYTET WARSZAWSKI, WARSZAWA)IL CENTRO, LA VIA, LA STRADA: TRE CRONOTOPHI NELLA
NARRATIVA POLACCA POST 1989

ABSTRACT

This essay concerns the fiction works of some Polish writers who made their literary debuts after 1989 (A. Stasiuk, P. Siemion, W. Kowalewski, Z. Kruszyński, K. Varga). Analysis of the urban space in their novels and tales based on three chronotopes (Bachtin) – center, street, road – serves to define certain characteristics of the hero and of the literary narrative mode. In the Polish literary city of the post-socialist era, there is now no trace of the *flâneur*: replaced with the figure of a wanderer or fugitive, the hero of Polish literary fiction is lost in urban centers that take on the unique characteristics of the labyrinth. In this can be sought the reason behind the revived popularity of the theme of travel in the new Polish prose.

KEYWORDS: literary space, city, chronotope, labyrinth, travel

STRESZCZENIE

Esej dotyczy belektystycznej twórczości niektórych pisarzy debiutujących po 1989 roku (A. Stasiuk, P. Siemion, W. Kowalewski, Z. Kruszyński, K. Varga). Analiza przestrzeni miejskiej w ich powieściach i opowiadaniach na podstawie trzech chronotopów (Bachtin) – centrum, ulica, droga – pozwala zdefiniować pewne cechy bohatera literackiego oraz sposób narracji. W polskim literackim mieście epoki postsocjalistycznej już nie ma śladu *flâneura*: zastąpiony postacią wędrowca lub uciekiniera, bohater polskich fikcji literackich gubi się w ośrodkach miejskich, które przyjmują specyficzne cechy labiryntu. W tym można doszukiwać się przyczyny ponownego powodzenia i przywrócenia wartości paradygmatu podróży w nowej polskiej prozie.

SŁOWA KLUCZOWE: przestrzeń literacka, miasto, chronotop, labirynt, podróż

Secondo Roland Barthes il centro cittadino nel mondo occidentale ha quasi sempre una connotazione positiva, rappresenta infatti il luogo dove la vita è più autentica, dove si conosce la verità sulla società e si porta avanti il discorso culturale. La struttura concentrica della città occidentale informerebbe dunque, a detta del semiologo francese, un ordine non soltanto spaziale, ma anche filosofico e concettuale (Barthes 1999: 5–9). Da qui il senso di disagio provocato da città come Los Angeles: prive di un autentico centro rendono difficile leggere e dunque concepire lo spazio urbano e le sue funzioni. Nel centro infatti si raccolgono i valori e i capisaldi della nostra civiltà: la religione (le chiese), il potere (gli uffici e le istituzioni), il commercio (le attività commerciali). Andare in centro, scrive

lo studioso, equivale a incontrare la “verità” sociale, partecipare alla realtà nella sua “pienezza” (*ibidem*).

Nella letteratura polacca dopo il 1989 si mette in discussione l’idea secondo cui il centro sarebbe il “luogo della verità”. In romanzi come *Dziewięć* (1998) [*Il cielo sopra Varsavia*] di Andrzej Stasiuk, *Karolina* (2002) di Krzysztof Varga, *Niskie Łąki* (2000) e *Finimondo* (2004) di Piotr Siemion, nei racconti di Włodzimierz Kowalewski o di Zygmunt Kruszyński, il centro urbano è uno spazio corrotto, dove si lotta per la sopravvivenza e il potere, dove i disvalori che vi vengono affermati svisiscono gli ideali di libertà, giustizia e democrazia che avevano animato la gloriosa stagione di Solidarność. Una rappresentazione in negativo del centro urbano che – con tutti i distinguo necessari – potrebbe rievocare il disincanto di altre stagioni della letteratura polacca; quella seguita al 1918, quando nel dibattito culturale tra fautori e detrattori dell’esperienza urbana, questi ultimi sembrano prendere il sopravvento (si pensi alle opere dell’espressionismo in primis e, nel caso specificamente polacco, in quelle del catastrofismo)¹; il periodo successivo al disgelo, quando i romanzi del circuito editoriale clandestino (*drugi obieg*) – a partire da *Mala apokalipsa* (1979)² di Tadeusz Konwicki e *Miazga* (1979) di Jerzy Andrzejewski – rappresentano il centro, con i suoi organi di potere e di partito, come il punto di propagazione delle falsificazioni ideologiche del regime. In entrambi i casi un contrappeso ideale al centro urbano – annichilito e devastato dai mostruosi progetti architettonici di stampo totalitario (ne troviamo eco nel romanzo *Zły*³, del 1956, di Leopold Tyrmand) – era rappresentato dalle periferie, autentiche anche se rozze e brutali, che pur con i loro problemi sociali di miseria e disoccupazione, erano ancora capaci di conservare riserve di umanità e principi etici (si pensi alla narrativa di Marek Hłasko)⁴. Dopo il 1989, dunque, il centro delle città polacche, ormai svuotato dei simboli e delle istituzioni di un regime oppressivo, continua a sviluppare una mitologia negativa che prende di mira, nei suoi presupposti ideologici, il modello culturale della nuova civiltà urbana: consumista, massificata, occidentalista.

¹ 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 (cfr. Proła: 62).

² Trad. it. *Piccola apocalisse* (1981), Feltrinelli, Milano (trad. di Pietro Marchesani).

³ Trad. it. *L’uomo dagli occhi bianchi* (1959), Garzanti, Milano (trad. di tradotto da Franca Wars e Carlo Rossi Fantonetti).

⁴ Sulla devastazione del centro di Varsavia e sugli echi letterari della politica urbanistica del regime comunista si veda Jarzębski (1999). Secondo lo studioso la letteratura inizia a registrare l’abbandono del centro per le periferie e la “malattia delle città polacche” a partire dalla metà degli anni Cinquanta, manifestandosi “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 irrealtà” (*Ivi*: 65).

IL LABIRINTO

Nella narrativa in questione il simbolo o modello ricorrente nella rappresentazione del centro urbano è il labirinto, perfetta negazione dei presupposti di linearità, ordine e verità. Come sottolinea Michał Głowiński nel saggio *Labirynt, przestrzeń obcości* (1994), quando l'uomo ha la sensazione di non esercitare alcuna forma di controllo sulla realtà, quando i codici e i simboli su cui essa si regge cambiano improvvisamente e le regole su cui si basa appaiono spietate, è allora che nelle sue rappresentazioni tende ad assumere prerogative e tratti labirintici. Ciò accade nelle epoche in cui la letteratura nega i presupposti del realismo e il focus si sposta dal mondo all'io. Il labirinto è dunque, per così dire, una categoria mentale, essendo legata allo stato di coscienza del personaggio prima che alla realtà oggettiva: "Sei nel labirinto per il fatto [...] che la tua interiorità è labirintica" (Głowiński 1994: 192). Alcune febbricitanti ambientazioni urbane di Varsavia dopo il 1989 richiamano alla memoria i paesaggi urbani della letteratura dei primi decenni del Novecento, dove l'architettura allucinata era paesaggio bruciato dell'anima, simbolo oscuro delle fosche regioni dello spirito (si pensi alle città-visione nei *Canti orfici* (1914) di Dino Campana nella letteratura italiana, o alla Zakopane demoniaca di Choromański nel romanzo del 1933 *Zazdrość i medycyna*⁵). Osserviamo le caratteristiche di questa rappresentazione della capitale polacca in un racconto della raccolta *Przez rzekę* (1996) di Andrzej Stasiuk:

Si poteva sentire l'odore della città che da settimane non vedeva la pioggia: ammoniac, cestini dell'immondizia infiammati, metallo, catrame e pesci. Il respiro di una bestia morente. [...] La strada era in salita e l'oscurità era tale che l'auto la perforava con difficoltà. Ai margini della carreggiata si percepiva l'abisso sul cui fondo gorgogliavano pena e dannazione. [...] Tutte le torri della città, gli enormi camini, le sconfinite superfici dei grattacieli [...] tutto anneriva e fiammeggiava come carta carbonizzata. [...] e nuvole nere pendevano sulla città come un ombrello. Non c'era fuoco, ma soltanto una luce oscura e soffocante come in certi sogni. [...] poi cadde l'oscurità e la città mutò in un cerchio di fuochi lontani.

(Stasiuk 2000: 72-92)⁶

Stasiuk trasfigura la realtà urbana con l'aggiunta di elementi irrazionali ed irreali. Si osservi il carattere dichiaratamente onirico della rappresentazione, con la presenza di una sinestesia di grande intensità ("luce soffocante") e la deformazione addirittura surrealista dello spazio verso l'abnorme (abissi sprofondano ai lati della strada, grattacieli dalle superfici sconfinite, giganteschi camini); e ancora il buio illuminato da bagliori fiammeggianti ed improvvisi, l'associazione della città con la bestia, apocalittico *topos* biblico rafforzato da quei rumori di "pena e dannazione"

⁵ Trad. it. *Gelosia e medicina* (1935), A. Mondatori, Milano-Verona (trad. Giacomo Prampolini).

⁶ Qualora non diversamente indicato, tutte le traduzioni dal polacco sono opera dell'autore del presente saggio.

che si levano dalle profondità infernali. Chiude la descrizione paesaggistica l'immagine-archetipo del cerchio di fuochi lontani, come a suggerire l'associazione fra la città ed oscure pratiche tribali.

Nel racconto *Rude wlosy nocą* (1998), Kowalewski descrive invece così l'arrivo del suo personaggio nel centro di Varsavia

Proseguì dritto, verso l'ammasso di grattacieli che sembravano giganteschi cassetti estratti dalla terra e messi in verticale. Lasciò la macchina nel parcheggio accidentato nel mezzo del vulcanico paesaggio con gli orifizi di migliaia di finestre, aspettò impaurito che sul marciapiede sfilasse un gruppo di ragazzi rapati a zero e vestiti in corti giubbotti, poi entrò nelle fauci di uno dei condomini, intrise del putrido tanfo di gas di scarico.

(Kowalewski 1998: 31–32)

Nella rappresentazione di questi infernali labirinti urbani, il centro appare caratterizzato dalle linee oblique, aggrovigliate, dalla distribuzione caotica dei suoi elementi, dalla mancanza di un ordine razionale: case che non rispettano la numerazione, vie che iniziano in un luogo e proseguono in tutt'altro, in una frastornante cacofonia di false prospettive e paesaggi deprimenti. Il caos nasce dall'aggregazione disordinata delle cose, poiché il labirinto non suscita l'*horror vacui*, quanto piuttosto la paura di fronte all'accumulo, al riempimento, alla saturazione dello spazio. Nel romanzo *Niskie łąki* di Piotr Siemion, il protagonista – un regista inglese senza nome – si perde di notte nel dedalo di vie e canali del centro storico di Breslavia:

Come non fare domande in una città così piena di misteri? Ecco, questa piazza per esempio [...] un vasto deserto ritagliato fra le palazzine nel quale qui è là è stata distesa la ragnatela dei fili del tram. In mezzo un grande cartellone, forse di cartone, con la scritta GIGANT. L'epicentro di un'esplosione? No, l'aeroporto. [...] I binari del tram infilati nel selciato s'interrompono all'improvviso, oppure conducono là dove non c'è alcuna linea, ma solo cespugli nella piazza vuota. La discontinuità [...]. Un paio di vie in croce gli erano bastate per restare incagliato, imprigionato nella ragnatela di filo di ferro, per perdersi nel verde e pietroso viluppo delle diramazioni del fiume che non riusciva a distinguere, impappinandosi in una lingua incomprensibilmente ingarbugliata.

(Siemion 1999: 54–55)

La condizione dello straniero, disorientato in una città sconosciuta, è ancora più drammatica: la non leggibilità dello spazio urbano è aggravata dalla scarsa conoscenza della lingua straniera. Il labirinto è infatti uno spazio "desocializzato" dove la lingua non è più strumento di scambio: il dialogo lascia spazio al monologo (Głowinski 1994: 182–183). In uno spazio che imprigiona e in cui ci si perde, la comunicazione è impossibile e viene meno uno dei tradizionali presupposti del romanzo: la polifonia, la moltitudine delle voci⁷.

⁷ Bogusław Żyłko (2000: 27), riferendosi alla teoria del multilinguismo del romanzo formulata da Bachtin, nota che il romanzo "rappresenta non tanto la realtà, il mondo sociale, quanto le lingue sociali

Nel labirinto, a dominare è lo spazio, mentre il tempo è come sospeso, imprigionato; il ripetersi ingannevole dei luoghi, l'apparire e lo scomparire di entrate ed uscite, i vicoli ciechi, i bruschi ritorni, la reiterazione incessante e ossessiva dei gesti determinano un ordine temporale sospeso e discontinuo. Nel romanzo *Karolina* di Varga, la dispersione e la globalizzazione dello spazio della metropoli occidentale disorientano la protagonista, annullano la sua volontà; "girovaga baumaniana postmodernamente alienata", la ragazza ha l'impressione di vivere ogni nuova città visitata come un unico *déjà vu*:

A volte ho l'impressione di ritornare nei luoghi che visito per la prima volta. [...] Questo *déjà vu* mi assale sempre più spesso come un'emicrania, o meglio mi perseguita senza tregua, perché non esiste alcuna città che non mi sembri riconoscibile nei suoi particolari frammenti; le singole vie, gli spiazzi, gli incroci mi sono familiari [...]. Continuo ad avere l'incontenibile impressione di girare in tondo come un giocattolo a molla. Il peggio è che non so bene cosa voglio fare, dove andare e, soprattutto, come tornare da te.

(Varga 2002: 155–157)

Nel mondo globalizzato tendono a scomparire le città con le loro specifiche fisionomie: i non luoghi di Augé (2009) – spazi dove la circolazione delle persone e delle merci è finalizzata unicamente al consumo e dove la realtà è di fatto negata – sono le tessere intercambiabili che compongono il mosaico dello stesso spazio urbano; in questo senso il centro del villaggio globale è ovunque e da nessuna parte.

LA VIA E FLÂNEUR

Nella letteratura occidentale, a partire dalla grande stagione del romanzo borghese ottocentesco, il cronotopo nel quale s'incarna l'essenza dell'importanza e della mondanità del centro è la via. Fin dalla seconda metà dell'Ottocento – si pensi al fondamentale saggio *Il pittore della vita quotidiana* (1863) di Charles Baudelaire – e poi nel periodo interbellico con i *passages* di Walter Benjamin, la via è il regno del passeggiatore, del *flâneur*. Osservatore instancabile, giudice e testimone delle mode, dei cambiamenti, dei soggetti sociali, il *flâneur* è osservatore-osservato, attore nel grande palcoscenico urbano, specchio nel quale si riflette la frammentazione dell'unità, dell'identità e dell'irripetibilità che avevano costituito l'essenza e i valori dell'urbanità a partire dall'umanesimo⁸.

Nel suddetto romanzo di Varga, il *flâneur* ha quasi smesso di passeggiare: imprigionato nel traffico cittadino, disinteressato alle bellezze architettoniche ed alle

e personali, i dialetti e gli ideoletti. È il ritratto letterario di 'voci' che cozzano insieme. In una parola [...] l'eteroglossia della città risponde alla polifonia del romanzo".

⁸ Nella vasta letteratura sul *flâneur* mi limito a segnalare, oltre al fondamentale saggio di Benjamin (1986), i lavori di Ganni (2000) e Hessel (1991).

vetrine, al caleidoscopio del centro urbano, per lui la via si è ridotta ad uno spazio da percorrere o attraversare: la sua funzione essenziale è quella di mettere in comunicazione luoghi e persone.

Conoscevo infatti una sola strada e ad entrambe le sue estremità c'era il nulla: da una parte il vuoto ideale del mio appartamento non pulito da tempo, dall'altra il nulla perfettamente difforme del mio faticoso lavoro. Fra queste due assurdità ero ficcato io: apparentemente in movimento, eppure immobile, in continuo spostamento, ma sempre fermo nello stesso posto. [...] Ora nello schiacciante calore infernale, nel sole di Satana [...] ero un passante attardato che non riesce mai a fare in tempo, un *flâneur* sempre in ritardo [...]. Cercavo il mondo dei sublimi saggi sui musei italiani, ma giungeva a me soltanto il rimbombo delle fabbriche delle città industriali; vagheggiavo le pagine sui pittori fiamminghi, ma mi imbattevo soltanto nei graffiti più dozzinali.

(Varga 2002: 8–10)

Nel racconto *Rude włosy nocą* di Włodzimierz Kowalewski seguiamo le disavventure di un impacciato intellettuale di provincia nel centro di Varsavia, in attesa di ripartire con il treno dopo aver concluso un contratto editoriale. L'atteggiamento del personaggio, estraneo e critico davanti ai beni messi in mostra nei negozi varsaviani, ricorda quello degli scrittori romantici polacchi, incapaci di riconoscersi nei gusti dell'*homo urbanus*, maldisposti al cospetto degli oggetti simbolo di mondanità e occidentalità. Proprio come il personaggio romantico, quello di Kowalewski è un visitatore occasionale giunto in città dalla periferia; il suo atteggiamento è distaccato, altero, sospettoso:

[...] girava ubriaco per il centro di Varsavia senza smettere di stringere, attraverso la giacca e i pantaloni, il portafoglio con otto milioni dentro. Entrava in maledettamente cari negozi di abbigliamento e di prodotti di bellezza francesi, in magazzini ingombri di ogni sorta di beni elettronici e guardava la ricchezza lì accumulata senza alcuna bramosia, sicuro di sé, convinto di rinunciarvi per suo capriccio.

(Kowalewski 1998: 58)

Il personaggio è consapevole che la Capitale non può offrirgli niente dal momento che il suo modo di desiderare non appartiene ai nuovi tempi: con lui nulla può la forza ipnotica e persuasiva del consumo. Non desidera far parte della civiltà urbana, non vuole essere ricco e moderno, il consumismo non solo non è per lui attraente, ma è meritevole di essere liquidato con un secco giudizio morale: “la certezza che si possa avere tutto, uccide ogni desiderio” (*Ibidem*).

I centri urbani delle città polacche, fino al 1989 spazi assurdi dove la pressione sociale e ideologica si faceva più forte e tangibile, sono ora i luoghi dove la civiltà capitalista vincitrice porta avanti un'espansione energetica, rumorosa, inesorabile. Un'operazione di conquista degli spazi che passa attraverso le seduzione del possesso, il meccanismo del desiderio. Non è un caso che Italo Calvino abbia indicato proprio nel desiderio una delle categorie fondamentali dell'urbanistica

fantastica delle *Città invisibili* (1972). Nel *Cielo sopra Varsavia* di Stasiuk gli oggetti bellamente esposti nelle vetrine emanano un'irresistibile forza di emanazione e di irradiazione: la capitale polacca alimenta una nuova brama di potere corruttore, potere tanto più subdolo poiché democraticamente accessibile a tutti. Il desiderio è descritto come un fluido, una misteriosa emanazione che si irradia dagli oggetti conquistando i quartieri cittadini.

Ora guardò in direzione di via Bracka e percepì la presenza di un desiderio. Si sollevava in aria. Perché ogni cosa, ogni oggetto irraggiava, emanava un aroma immateriale, che impregnava le vetrine, e se ne dipanava come fumo, come nebbia, o come gas pesante. Aveva colmato il letto angusto della strada, si era innalzato sui tetti del centro, il vento l'aveva afferrato e sparpagliato sopra tutti i quartieri. La lercia Wola aveva avuto la sua parte, e anche il sonnacchioso Mokotów e la furbesca, semibestiale Praga, che pure aveva il suo bazar Różycki. Il riverbero, l'aura, il profumo scorrevano nelle arterie principali del centro città simili a sangue che attira le mosche. La gente non desidera cose inventate, è attratta solo da cose che ha già visto.

(Stasiuk 2003: 54–55)

Paweł, il protagonista, si rende presto conto che il vorticoso movimento che tutto trascina con sé nasce dall'ottusa volontà dei suoi abitanti, dal cieco determinismo di esseri che con ostinazione cercano una via d'uscita che non c'è e vanno ossessivamente verso il centro proprio come “falene verso la luce” (145). Questo perché il loro desiderio non è di uscire ma di *entrare*, conquistare il centro del labirinto (ribaltando così il modello tradizionale).

Inganno, vuoto, solitudine e incomunicabilità costituiscono dunque l'essenza delle strade del centro cittadino. Stasiuk paragona via Woronicz ad “un acquario svuotato e freddo come il ghiaccio” (61), mentre nel sottopassaggio sotto via Marszałkowska, dove le persone nuotano “come pesci verticali” (36) la luce delle lampade al neon rende “tutti uguali, brutti e belli, poveri e ricchi (36)”. Paweł si rende conto che “persino in piena luce, nel bel mezzo della città, era appena visibile, ma niente di più” e “se un bel giorno fosse scomparso nessuno lo avrebbe cercato” (130).

Nel romanzo del 1995 *Biały kruk [Il corvo bianco]*, il luogo di ritrovo del gruppo dei protagonisti è il bar “Rozdroże”. Questo spazio-relitto della PRL sorge proprio nel punto in cui – come una sorta di cardo e decumano – viale Ujazdów incrocia via Łazienkowska, due strade che simboleggiano due idee e due miti ormai saldati nell'identità storica di Varsavia: quello della capitale regale e quello della città operaia proiettata verso il futuro socialista:

Era sera, nella fogna d'asfalto di via Łazienkowska si aggomitolava il fiume di macchine colorate, come un vomito scintillante scorreva da oriente a occidente e al contrario, e noi sedevamo in quel terrario trasparente, fra gente dai volti immobili e dai movimenti lenti [...]. Per strada le persone sembravano neri aquiloni caduti dal cielo, sospinti dal vento verso

il baratro di un passaggio sotterraneo, verso le barriere di ferro e i gradini che conducevano al fondo di un burrone di cemento.

(Stasiuk 2002: 16)

Ma non c'è futuro per i personaggi del romanzo: rimasti soli ai margini della vita dopo lo sparticque del 1989, incapaci di mettersi in gioco e trionfare nella grande gara per il successo e la ricchezza, cercheranno di riscattare la loro ban-carotta esistenziale in un'avventura dalle tragiche conseguenze.

Il personaggio del racconto *Marrakech* di Zbigniew Kruszyński, immerso nella folla che avanza attraverso la città come una parata militare notturna, si chiede come riconoscere le persone nella massa dove “ognuno è travestito da qualcun altro”. L'esperienza della folla è ormai sterile, indecifrabile, la realtà indistinguibile dalle sue rappresentazioni:

Per inventariarla [la folla] ci vorrebbe un enciclopedista o un antropologo. Chi è la donna in pelliccia, falsa, si spera [...] chi è l'uomo in cappotto beige [...]? Chi sta rappresentando la coppia di innamorati, entrambi vestiti di pelle borchiata [...]? Di che colore possono essere i capelli rosa della ragazza? Chi ricorda quel ragazzo che brandisce una riloga come una lancia, se non i berberi? [...] Misteriose figure avanzavano per la via e l'enciclopedista non spiegava più nulla, lui stesso privo di forma e di nome.

(Kruszyński 2006: 53–54)

Il *flâneur* ha perso la propria identità, la sua tradizionale funzione di interprete e testimone di una realtà urbana che ora gli appare frantumata come l'immagine in un caleidoscopio. Come scrive Zygmunt Bauman (1993: 78), nella città dell'era postmoderna i passanti non si soffermano più e la via è diventata un luogo di transito veloce, un posto squallido e pericoloso “dal quale l'uomo si nasconde in casa o in macchina, dietro le serrature d'ingresso e gli allarmi antifurto”. Nel romanzo *Corvo bianco* la centralissima via Marszałkowska – già fiore all'occhiello dell'architettura funzionalista con la sua Ściana Wschodnia⁹ – appare “tappezzata di baracchette, tavolini, letti, ricoperta di mendicanti e di defunti con le adidas ai piedi” (Stasiuk 2002: 32).

Se allo sguardo del *flâneur* non si offre che lo spettacolo dello squallore, del crimine e dell'emarginazione, se anche le strade di periferia non rappresentano più uno spazio di autenticità da contrapporre alle falsificazioni e agli inganni emanati dal centro, è pur sempre possibile la fruizione di “altri” spazi: dalle vie ignote delle città straniere, ormai raggiungibili facilmente grazie ai voli low cost per brevi puntate nei fine settimana, ai vialetti dei grandi centri commerciali, dove nell'eterna luce artificiale “la gente inizia inconsapevolmente a sorridersi” (Siemion 2004:

⁹ La cosiddetta “Parete orientale” è un imponente complesso architettonico-urbanistico sorto negli anni 1962–1969 secondo il progetto di Zbigniew Karpiński e Jan Klewin. Vi fanno parte tre grattacieli e adiacenti edifici e quattro grandi magazzini che costituiscono ancora il cuore commerciale del centro di Varsavia.

195), fino agli spazi cibernetici e sicuri offerti dalla navigazione in Internet. Solo davanti allo schermo di un pc, pronto a navigare nella “telecittà” virtuale, disposto a incontrare, visitare, partecipare, ad essere qualsiasi persona, il *ciberflâneur* è forte di un’identità che sembra riposare arrendevole sotto i tasti della tastiera. La finzione è diventata la sua realtà quotidiana, il miraggio di un mondo dove tutte le distanze possono essere abbattute nello spazio di un click. Il navigatore-internauta del racconto *Chat* di Zbigniw Kruszyński è un adescatore telematico, inganna il tempo e la solitudine propria ed altrui, spingendo le sue vittime ignare verso appuntamenti fittizi. Rinchiuso in un internet café dove “l’unico piatto che servono è la chiocciola” (Kruszyński 2006: 7) – ma in polacco *at* è “małpa” (scimmia) – inizia la caccia nella sua città, ma poi, spinto dal suo impulso “creativo”, allarga il raggio della sua sterile creazione di amicizie ed amori abortiti ad altre città, ad altri stati europei poiché “gli elettroni sono più veloci degli spermatozoi e più dissoluti degli ormoni” (*Ivi*: 8).

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 altri.

(*Ivi*: 16–19)

Il *ciberflâneur* di Kruszyński può conoscere senza essere (ri)conosciuto, può suscitare le persone dall’anonima nebulosa del cyberspazio, per farle entrare nel palcoscenico della via o della piazza. La sua è una sleale rivincita contro la folla, contro il principio omologante che regola l’esistenza nelle grandi metropoli. Non accetta di essere controllato, e dunque sceglie di controllare, gode a smascherare le identità altrui, ma non rinuncia nemmeno per un attimo alle maschere con cui protegge il suo anonimato. Kruszyński ha dato espressione ad una delle ossessioni della città del nostro tempo: il pericolo rappresentato dell’altro, dal vicino, dal Mr. Hide che si può celare dietro il cittadino dall’aspetto più comune e insospettabile.

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 dice Ewa Rewers:

Anche l’iperrealtà cancella la distinzione fra reale ed irreal; attraverso il prefisso ‘iper’, che significa ‘più reale del reale’, il reale viene prodotto conformemente 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 realtà a sé stanti.

(Rewers 1996: 92)

LA STRADA E IL VIAGGIATORE

Se la via, reale, virtuale o iperreale, non ha nulla di buono da offrire a chi la percorre, caratterizzandosi come spazio delle false apparenze, dell'omologazione dei gusti e dell'inganno, la strada nella prosa post 1989 si propone come una protesta per la libertà. Rispetto alla via cittadina, *pars pro toto* di un labirinto urbano dove si consuma la perdita del senso della realtà e la frantumazione dell'identità del personaggio, la strada implica invece l'accettazione e l'approvazione dello spazio. Mentre il *flâneur* vagabonda e si perde nell'indecifrabile fluire della folla, il viaggiatore può illudersi di avere trovato se stesso; per lui il caos delle maschere che l'uomo urbano assume, si riduce fino a scomparire nel suo "vero" volto. Sulla strada l'uomo si sottrae all'ordine quotidiano e ai suoi limiti angustianti, alla schematica rigidità dei ruoli sociali, professionali, familiari. Anche il tempo frammentato, confuso e sospeso del labirinto ritrova sulla strada linearità e struttura. Una solida linea di demarcazione separa la realtà interiore da quella esteriore, lo spazio torna ad essere rigidamente orientato e coeso, il paesaggio – che nel labirinto è frantumato in una miriade di impressioni percettive – può essere letto, interpretato, compreso.

I personaggi dei racconti e dei romanzi della letteratura post 1989 intraprendono il viaggio per i motivi più disparati (lavoro, turismo, espatrio), ma a ben guardare si mettono in strada per fuggire. È proprio la fuga – improvvisa e irrazionale – il denominatore comune delle varie declinazioni del viaggio. Fugge il personaggio di Kowalewski in *Rude wlosy nocq*, anche se con il pretesto di un lavoro da sbrigare, fugge la Karolina di Varga verso le lontane isole dell'arcipelago greco, fuggono i personaggi di *Corvo bianco* alla ricerca dell'avventura che dia autenticità alle loro vite. Il movimento fuori dalla città produce affabulazione, ristabilendo gli equilibri fra azione e descrizione, rende possibile la scoperta, il recupero della dimensione fantastica e della memoria. Dal punto di vista delle sue funzioni narrative la strada consente dunque il racconto, scioglie il nodo che libera la fabula, crea gli incontri, il sale della vita. Come scrive Michail Bachtin, la strada è il luogo della commistione e dello scambio poiché: "Qui [sulla strada] possono incontrarsi per caso persone che normalmente sono disunte dalla gerarchia sociale e dalla lontananza spaziale, qui può sorgere qualsiasi contrasto e possono scontrarsi e intrecciarsi vari destini (Bachtin 1979: 390–391).

Prima del suo arrivo a Varsavia, il pigro ed apatico personaggio di Kowalewski si trova costretto a guadagnarsi qualche *zloty* effettuando un trasporto con il camion

sulle dure strade polacche. La sua sembra la caricatura antieroica degli epici camionisti di Marek Hłasko. Ecco come viene descritta la sua partenza da casa:

Il giorno della partenza si alzò alle cinque. [...] Non aveva voglia di uscire. Alla fermata dell'autobus la gente rannicchiata, con le palpebre incollate, perdurava nella prima tappa dello strapazzo mattutino; scendeva una pioggia misto neve, era buio e umido, il termometro indicava un grado sotto lo zero. [...] Grzegorz emise un respiro di rassegnazione e con fatica si sedette dietro al volante. [...] Lo sbattere della portiera risuonò come il rumore delle patate buttate in un secchio di latta. [...] Piano piano, girando nervosamente la testa in tutte le direzioni, partì. Raggiunse a stento l'incrocio dove bisognava immettersi in una strada stretta e piena di curve. [...] Il cartellone con la scritta 'Mi piacciono quelle leggere' era stato sostituito da un altro con un pacchetto di sigarette altrettanto colorato e un motociclista che gridava 'Assapora la libertà!'.

(Kowalewski 1998: 71–77)

Tutta la scena ha un sapore grottesco e dissacrante: il camion non è il potente divoratore di strade di hłaskiana memoria, ma un dozzinale catorcio di latta, l'autista non è un duro e determinato modello maschile, ma un mollaccione pavido e paranoico. Nonostante ciò, la strada gli dà l'illusione del cambiamento. Anche se sull'asfalto non avranno luogo gesta virili o incontri risolutori, il movimento finalmente ordinato verso un punto infonde nel personaggio la sensazione di riacciuffare le redini della propria vita, facendo muovere la grande ruota del destino.

Dopo alcuni chilometri nell'abitacolo si fece caldo. Anche la neve sembrava avesse smesso di cadere, pure lì, lontano, sopra i boschi imbiancati e attraversati dalla strada, il cielo cominciava a perdere il suo colore d'inchiostro. Senti più sicurezza e respirava più leggermente. [...] Era vero, bisognava solo infischiarne di tutte le fobie, i presentimenti, le visioni nefaste, non complicare nulla, e la vita sarebbe diventata un flusso controllabile. Dipende solo dalla determinazione, dal modo di vedere se stessi. [...] Percosse euforicamente il volante.

(Ivi: 78)

Ma il primo agglomerato urbano che incontra lungo la strada lo precipita di nuovo nel caos, nel labirinto: "A Myszyniec si perse, vagava per viuzze brutte e piene di buche, tra case con l'intonaco scrostato. Sporgeva la testa, chiedeva alla gente la direzione per Łomża. Poi finalmente uscì dalla cittadina, ritrovandosi su una strada deserta che attraversava tristemente paesaggi vicini al sensibile cuore polacco come una canottiera non cambiata da una settimana (*Ibidem*)".

Kowalewski si colloca su quella linea di narratori che – rifacendosi ai modelli novecenteschi di Witkiewicz, Gombrowicz e poi di Mrozek – prendono di mira i fondamenti, i miti e i valori riconosciuti dalla maggioranza attraverso lo schermo e la dissacrazione. Si tratta di una modalità che si intensifica dopo lo spartiacque del 1989, quando si mette in moto un processo di ridefinizione che investe l'identità e la storia polacca: Jerzy Pilch prende di mira il complesso martirologico nazionale, Andrzej

Stasiuk mette in atto un'autentica satira del mondo dei valori maschili, Janusz Rudnicki dissacra la mitologia dell'emigrazione polacca. Contrapponendosi agli eccessi di pathos patriottico e all'avanzante occidentalizzazione del Paese, questi scrittori si schierano a favore della normalizzazione e del diritto al disimpegno. Scrivono con la consapevolezza che dopo il 1989 la letteratura ha perduto le sue tradizionali prerogative e funzioni verso la collettività e per questo il loro atteggiamento, giocoso ed apparentemente poco serio, sembra nascere dal compromesso fra l'irrecuperabile figura dello scrittore-fustigatore di costumi e la completa rinuncia alle sue funzioni critiche, con tutte le conseguenze che tale perdita comporta.

Uno degli oggetti di questa dissacrazione è il viaggio: sulla strada nessun incontro o avventura è possibile. Come in questo frammento di *Karolina* di Varga:

Un giorno semplicemente non chiamò, anche se si erano promessi di chiamare. Potevano uscire a mangiare fuori oppure andare al cinema, e poi... No, si ricomincia di nuovo, pensò e scappò. Scappò a piedi e con una macchina rubata che poi abbandonò in un bosco, attraversò una folta boscaglia sempre più inaccessibile, superò a nuoto larghi fiumi che scorrevano pigramente, scese attraverso freddi ruscelli di montagna nei quali cancellò le sue tracce, scomparve in paludi silvestri, corse per valli fra alte cime, saltando fra le montagne, prese l'autobus, prese il treno in corsa all'ultimo momento. Non si reggeva in piedi, sporco, affamato, assonnato. Raccolse le ultime forze, si alzò e scappò di nuovo. Tutta la mia vita è stata una fuga, disse poi, perché non riuscivo a trovare la pace nei luoghi che erano pronti ad accogliermi, perché da una donna fuggivo verso un'altra, come si scappa da città e paesi soltanto per trovarsi in altre città e paesi.

(Varga 2002: 85)

Nel frammento è offerta la grottesca rappresentazione del campionario cinematografico delle gesta virili: la mitologia dello sforzo fine a se stesso e spinto fino all'autodistruzione, la contrapposizione con la natura inclemente, il mito romantico dell'anima tormentata e girovaga. Venuto meno un *èthos* virile di riferimento, con il suo codice di regole e valori, restano gesta vuote, ridicole e spavalde; come il pestaggio gratuito a cui si lascia andare il protagonista di *Rude wlosy nocą* o l'avventura spossante a cui si costringono gli eroi di *Corvo bianco*, romanzo che racconta la fuga da Varsavia di cinque vecchi amici d'infanzia (quella fuga che Paweł, il protagonista de *Il cielo sopra Varsavia*, tenta invano). I personaggi realizzano che le loro vite (casa, lavoro, famiglia) sono vuote, prive di significato, e iniziano a fuggire. Scappano verso l'inverno disumano dei monti Bieszczady, fuggono dalla noia e dalla quotidiana stagnazione nella stessa grigia città verso il "sud-est geografico", il "sud-est ideale e mitico" (Stasiuk 2002: 23). E quanto la noia li riacciuffa anche fra i monti, rubano e uccidono, fino ad essere inseguiti per davvero dalla polizia di frontiera. Il tutto per dare alla vita un'autenticità che si rivelerà ancora vuota ed inutile. Scappano dalla città ma la loro fuga "non finirà mai e in nessun luogo perché la fine del mondo è un'invenzione e lo è anche l'apocalisse" (Stasiuk 2002: 33).

Eppure il viaggio e il movimento sembrano le sole alternative all'insopportabile esistenza nelle capitali polacche. Stasiuk dà voce meglio di altri scrittori della sua generazione alla mitologia virile del viaggio *on the road*. A partire dalla raccolta di saggi *Jadąc do Babadag* (2004) fino al recente *Osiolkiem* (2016), l'automobile, questo bene di consumo e feticcio assoluto della società moderna, è il mezzo privilegiato dallo scrittore per sfuggire ai tentacoli dell'esistenza quotidiana. Divora migliaia di chilometri verso sud e verso est, allargando la sua mappa metafisica dall'Europa centro-orientale alle steppe dell'Asia, sigaretta dopo sigaretta, città dopo città, libero di scegliere se guardare o non guardare, fermarsi o ripartire, pronto a seguire il proprio capriccio e le immagini che la fantasia eccitata accende nella sua mente annoiata, o ad effondersi nei ricordi e nei miti della sua giovinezza di figlio del comunismo e della cultura post americana.

La cosa migliore è la notte in un paese straniero. Al tramonto si lascia un qualche posto, perché si è rivelato una noia assoluta, e si va, diciamo, dritti verso sud. L'oscurità scende sulle pianure, coprendone la tristezza, e alle dieci di sera si viaggia già attraverso il puro, nero spazio. Si possono immaginare diverse cose, si possono indovinare i tratti del paesaggio invisibile, dei campi, dei boschi, le città di pietra bianca, le chiese e le piazze che rilasciano il calore di tutta una giornata, si può provare a venire a capo della perversa abbondanza della materia.

(Stasiuk 2006: 5–7)

Stasiuk – nei suoi reportage letterari – si fa portavoce di un'Europa centro-orientale che lentamente perde fisionomia e cultura per la volontà di assomigliare alla parte “migliore” del continente; racconta di un altro continente, l'Asia, che sta già reclamando un ruolo centrale nelle sorti del mondo. L'apparente vagabondare di Stasiuk¹⁰, per quanto nasca sempre e si chiuda nella prospettiva del ritorno e della trasfigurazione letteraria del vissuto, altro non è che una raffinata forma di turismo e spinge a riflettere sul senso e sull'essenza di questa esperienza (ormai esigenza imprescindibile) per il ricco, inquieto, profondamente annoiato cittadino occidentale. Perché in fondo, come scrive Ewa Rewers (1996: 89): “L'artista-viaggiatore, sotto questo aspetto, non è troppo diverso dagli altri viaggiatori: fotografa, filma, fa schizzi del terreno, appunta segni sulla mappa, preleva campioni”.

¹⁰ Zygmunt Bauman (2001) ha definito con molta chiarezza la differenza tra il “turista” e il “vagabondo”, due fondamentali declinazioni del viaggiatore contemporaneo. Il turista abbandona temporaneamente la sua casa per un atto di volontà, non per costrizione, e lo scopo del suo viaggio è collezionare impressioni, conoscere altri luoghi e persone. Mentre il vagabondo ha un atteggiamento rispettoso e sottomesso verso gli estranei, il turista procede altero “aspettandosi degli inchini”. Il turista si sente sicuro, il vagabondo – che non ha un luogo dove ritornare – vive in una continua situazione di pericolo.

CONCLUSIONI

I romanzi urbani post 1989 tematizzano quella frattura tra l'*io* e il *dove* consumatasi nella letteratura occidentale del Novecento, quando la città si è imposta con prepotenza come elemento antagonista al soggetto della narrazione (Godono 2001: 5). Nei romanzi analizzati non c'è via di fuga dai labirinti urbani, tutti i gesti di rivolta contro l'ossessivo ripetersi della vita, si rivelano inutili. Quando non sono costretti dal tran tran quotidiano a spostarsi da un posto all'altro, i personaggi vagano senza scopo per le strade, in un'atmosfera di irreversibile annichilimento, di soffocante impotenza, oppure sono bloccati in situazioni senza via d'uscita. E proprio questo "scollamento" fra l'uomo e la realtà in cui vive porta alla negazione delle funzioni mimetiche della letteratura, alla descrizione non oggettiva della realtà urbana, al dominio estremo della deformità e dell'eccesso, alla parodia, tanto nella rappresentazione del mondo reale quanto nel giudizio sui valori.

In queste città, dove la vita non è avvincente e la morte è in agguato, la fuga, lo scatto improvviso e istintivo sono i gesti con i quali i personaggi della prosa post '89 cercano di divincolarsi da un meccanismo che continuamente li imprigiona. Lo schema, piuttosto ricorrente, è tutto giocato sull'alternanza immobilità-movimento, in un ripetersi altalenante che stabilisce i tempi narrativi e ripartisce nel testo lo spazio dedicato allo sviluppo della fabula da quello incentrato sull'osservazione del mondo o sull'introspezione (che spesso diventa rifugio nella dimensione rassicurante della memoria). Il gesto di rivolta, lo scatto del personaggio, è quasi sempre immotivato, illogico e assurdo: trova la sua ragione profonda nella volontà di spezzare la trama ossessiva della quotidianità, non nasce dal calcolo o dalla riflessione. È il gesto irrazionale di Paweł che ne *Il cielo sopra Varsavia* si arrampica su un grattacielo della città per sottrarsi all'angustia della fuga continua sul piano orizzontale.

Il rinnovarsi dell'antimito urbano nella letteratura polacca dal 1989 ad oggi, riattiva topoi letterari ampiamente impiegati nella tradizione letteraria per descrivere l'esperienza urbana: da quello addirittura biblico della città-mostro a quello moderno del labirinto urbano dove sparisce tanto l'individualità quanto la collettività umana, non lasciando che una folla atomizzata con la patologia dell'ipnosi collettiva a lei propria e dell'irresponsabilità morale (Jedlicki 1996: 17).

Il viaggio nella letteratura del post socialismo ha perso il tradizionale valore che aveva nella cultura polacca, quando generazioni di pellegrini prima e di esiliati poi interpretavano la sua dimensione umana ed esistenziale (la *peregrinatio vitae*) alla luce della causa patriottica: la lotta per gli universali valori di libertà che sono alla base della statalità polacca. Nella nuova letteratura il viaggio non è una missione risultante da una imposizione politica o etica, ma la ricerca di realtà e prospettive alternative per alimentare una vena narrativa ormai atrofizzata in cliché e motivi romanzeschi sentiti come sempre più schematici. Fuori dalla *factio*, dall'invenzione,

un'epica autentica del viaggio sembra ancora possibile: lo è per Mariusz Wilk, nomade occidentale nelle desolate lande siberiane, lo è per Stasiuk, ironico nello sfatare nei suoi reportage i miti di cui è disseminata la narrativa *on the road*.

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, M. (2009): *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera.
- BACHTIN, M. (1979): *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- BARTHES, R. (1999): *Imperium znaków*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- BAUMAN, Z. (1993): "Przedstawienie na pustyni", in: ZEIDLER-JANISZEWSKA, A. (ed.), "Drobne rysy w ciągłej katastrofie." *Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa, 71–84.
- BAUMAN, Z. (2001): "Ponowoczesne wzory osobowe", *Studia socjologiczne*, 1 (200), 435–458.
- BENJAMIN, W. (1986): *Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927–1940*, G. Agamben (ed.), Einaudi, Torino.
- GANNI, E. (ed.) (2000): *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino.
- GŁOWIŃSKI, M. (1994): "Labirynt, przestrzeń obcości", in: ID. *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 129–216.
- GODONO, E. (2001): *La città nella letteratura postmoderna*, Liguori Editore, Napoli.
- HESSEL, F. (1991): *L'arte di andare a passeggio*, Serra e Riva, Milano.
- JARZĘBSKI, J. (1999): "Zniszczenie centrum", *Teksty Drugie*, 4, 61–73.
- JEDLICKI, J. (1996): "Trzy wieki desperacji. Rodowód idei kryzysu cywilizacji europejskiej", *Znak*, 1, 4–25.
- KOWALEWSKI, W. (1998): "Powrót do Breitenheide, Rudę włosy nocą", in: ID. *Powrót do Breitenheide*, W.A.B., Warszawa.
- KRUSZYŃSKI, Z. (2006): *Powrót*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- PROLA, D. (2014): *Mito e rappresentazione della città nella letteratura polacca*, Aracne, Roma.
- REWERS E. (1996): *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- SIEMION, P. (1999): *Niskie laki*, W.A.B., Warszawa.
- SIEMION, P. (2004): *Finimondo*, W.A.B., Warszawa.
- STASIUK, A. (2000): *Przez rzekę*, Czarne, Wołowiec.
- STASIUK, A. (2002): *Corvo bianco*, trad. di L. Quercioli Mincer, Bompiani, Milano.
- STASIUK, A. (2003): *Il cielo sopra Varsavia*, L. Quercioli-Mincer, Bompiani, Milano.
- STASIUK, A. (2006): *Fado*, Czarne, Wołowiec.
- VARGA, K. (2002): *Karolina*, Czarne, Wołowiec.
- ŻYŁKO, B. (ed.) (2000): "Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury", in: TOPOROW, W.: *Miasto i mit, Słowo Obraz/terytoria*, Gdańsk, 5–30.