

Raccontare per ricostruire. Su alcuni aspetti della recente prosa urbanistica polacca

Abstract

Recount to rebuild: on some aspects of the recent Polish urban prose. The article focuses on some aspects of city space in novels and tales of Polish writers (Huelle, Chwin, Kowalewski, Krajewski) debuting at the end of the 1980s. The works analyzed can be included in the typological category of so-called urban prose (proza urbanistyczna) since architectural background is strongly emphasized in their literary world in order to achieve maximum spatial realism through the detailed description of specific places. The article aims to define how the literary description of cities that have become part of the Polish state since World War II follows a broader project of historical-cultural roots and city genius reconstruction.

Keywords

Urban literature, genius loci, postmodernism, Polish literature after 1989



Senza le lettere non c'è la città. Erano infatti l'unica certezza nel fluire caotico delle date, degli eventi e delle idee.

Magdalena Tulli, *Sogni e pietre*

Dopo il grande spartiacque storico del 1989, il problema della città si è posto come uno dei più rilevanti nel dibattito culturale polacco, suscitando, anche tra i rappresentanti del panorama letterario, diversi tentativi di risposta alle urgenti domande sull'eredità spirituale e materiale delle città polacche, e imponendone altre sul loro futuro nel contesto dell'Europa unita¹. A partire dai primi anni Novanta, gli scrittori polacchi, con gli strumenti e nelle forme a loro più congeniali, riflettono sulla condizione individuale e sui rapporti interpersonali nel contesto cittadino, proiettando su di esso paure, speranze, nostalgie². Alcuni mostrano il disagio e l'alienazione nei contesti urbani polacchi, altri preferiscono rifugiarsi nelle rassicuranti cornici delle città rievocate a partire dalla memoria personale e familiare. Tra queste due soluzioni o tendenze dominanti, caratterizzate da un rapporto personale e dunque ricco di implicazioni emotive con lo spazio urbano, se ne pone una terza. Si tratta di opere in cui l'autore si cimenta nel tentativo di "ricostruire" la città effondendosi in particolare nella rievocazione delle sue radici storiche e culturali o della sua forma architettonica e urbanistica. Di questo tipo di produzione, che comprende testi narrativi di diverso genere (*silva rerum*, prosa poetica, romanzi storici, opere quasi-saggistiche), Urszula Glensk offre una definizione estremamente chiara pur nella sua genericità. Riferendosi a questa variegata produzione e indicandola come *proza urbanistyczna* (prosa urbanistica), scrive:

Nella prosa urbanistica bisogna annoverare i romanzi in cui il mondo rappresentato ha uno sfondo architettonico molto esposto che mira al massimo realismo spaziale, il quale si manifesta nella cura del particolare e nella dettagliata descrizione di case, vie, chiese,

¹ Limitandomi esclusivamente al dibattito sulla città letteraria, segnalo alcuni tra i testi più importanti di una copiosa letteratura critica: M. Zielińska, *Warszawa – dziwne miasto*, IBL, Warszawa 1995; A. Bagłajewski, *Miasto – palimpsest*, in M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka (a cura di), *Miejsca rzeczywiste, miejsca wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, TN KUL, Lublin 1999, pp. 317-338; J. Jarzębski, *Zniszczenie centrum*, in "Teksty Drugie", n. 4, 1999, pp. 61-73; E. Rybicka, *Modernizowanie miast. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003; A. Gleń, J. Gutorow, I. Jokiel (a cura di), *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, Wydawnictwo UO, Opole 2005; M. Madurowicz, *Miejska przestrzeń tożsamości Warszawy*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008; A. Galant, E. Kraśnicki, P. Krupiński, P. Wolski (a cura di), *Monady. Polsko-niemieckie-żydowskie po(st)graniczne narracje miejskie*, Austeria, Kraków 2015.

² Per ragioni di spazio nel presente saggio si è scelto di affrontare soltanto alcuni aspetti della tematica urbana nella narrativa di scrittori esordienti a partire dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso. Nella scelta del corpus dei testi oggetto di analisi, si è optato per opere in prosa che tentano la caratterizzazione del *genius loci* di città entrate nello stato polacco dopo la Seconda guerra mondiale. Per un approfondimento del discorso sull'urbanismo letterario polacco in prospettiva sincronica e diacronica si rimanda a D. Prola, *Mito e rappresentazione della città nella letteratura polacca*, Aracne, Roma 2014.

piazze, ponti e di altre costruzioni concrete; ad essi vengono attribuiti nomi che a volte corrispondono alla realtà, ne viene definito lo stile e mostrato il *genius loci*. Il narratore non nasconde il suo rapporto emotivo con il luogo in cui si svolge l'azione dell'opera. Può anche esprimere le sue idee estetiche e costruire la sua concezione di città ideale³.

Si potrebbe obiettare che quasi ogni romanzo di ambientazione urbana presenti elementi di realismo architettonico, nonché la descrizione, anche estremamente particolareggiata, di luoghi e contesti reali. Tuttavia non in tutte le opere tali elementi risultano preponderanti, costituendo l'asse portante dell'opera, non sempre la città è "protagonista" e "tema" di una narrazione che presuppone un tentativo di definizione della sua essenza. Esempi di questo tipo di produzione nella letteratura polacca degli anni Novanta sono *Sny i kamienie*⁴ (1995) di Magdalena Tulli (tentativo di cogliere l'essenza simbolica e archetipica di una città nella quale si riconosce Varsavia) oppure *Dukla*⁵ (1997) di Andrzej Stasiuk e *Miasto-ja-miasto* (1998) di Inga Iwasiów, due esempi di *passage* testuale autobiografico⁶. Ma sono riconducibili alla prosa urbanistica anche testi narrativi più classici, romanzi e racconti, dove – pur in una narrazione organizzata seguendo i tradizionali nessi logici e strutturali di fabula e intreccio – la città contende ai personaggi il primato dell'interesse dell'autore. Così la vicenda del professor Hanemann nel fortunato romanzo omonimo⁷ di Stefan Chwin appare subordinata alla ricostruzione della Danzica prebellica e postbellica, intesa sia nella sua essenza materiale che nel complesso intreccio socio-culturale dei suoi abitanti. Analogamente in *Castorp* (2004) Paweł Huelle focalizza la sua attenzione sulla Danzica del *fin de siècle* mentre il personaggio della *Montagna incantata* di Thomas Mann che l'autore rende protagonista della sua opera è importante in quanto paradigma della crisi filosofica ed esistenziale dell'epoca. Gli esempi di questo tipo di narrazione potrebbero essere ulteriormente estesi: si pensi ai romanzi polizieschi di Marek Krajewski incentrati sulla rievocazione di Breslavia dalla fine dell'Ottocento fino alla

³ U. Glensk, *Proza wyzwolonej generacji. 1989-1999*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, p. 44. Nel caso in cui non esista una traduzione italiana dei testi polacchi citati, tutte le traduzioni sono dell'autore del presente saggio.

⁴ M. Tulli, *Sny i kamienie*, W.A.B., Warszawa 1995 (*Sogni e pietre*, trad. it. R. Belletti, Voland, Roma 2010).

⁵ A. Stasiuk, *Dukla, Czarne, Wołowiec 1997* (*Il mondo dietro Dukla*, trad. it. A. Amenta, L. Quercioli-Mincer, Bompiani, Milano 2010).

⁶ La definizione è di Elżbieta Rybicka in Rybicka, op. cit., p. 168. Incentrati sulla città, i *passage* testuali non sono ascrivibili a un genere particolare (possono essere reportage, racconti di viaggio, ritratti di città, testi saggistici o altro). La *flânerie* è oggetto o spunto della narrazione e può dare adito a descrizioni, riflessioni, al fluire libero dei ricordi o alle registrazioni delle proprie percezioni sensoriali. Ulteriori esempi di *passage* testuali nella letteratura polacca sono le passeggiate letterarie (in prosa come in poesia) di Miron Białoszewski, opere come *Dwa miasta* (1991) e *W cudzym pięknie* (1998) di Adam Zagajewski, *Brestaw* (1996) di Andrzej Zawada.

⁷ S. Chwin, *Hanemann*, Marabut, Gdańsk 1995 (*Hanemann*, trad. it. A. Danko, Argo, Lecce 2000).

Seconda guerra mondiale, o alla Olsztyn dei racconti *Wieczór autorski* (2003)⁸ e *Powrót do Breitenheide* (1998)⁹ di Włodzimierz Kowalewski, oppure alla Stettino di Artur Daniel Liskowacki in *Ulice Szczecina* (1995) e *Cukiernica pani Kirsch* (1998). Non è raro che il modello urbanistico si trovi a convivere con quello "genealogico" o autobiografico: è il caso del recente romanzo *Śpiewaj ogrody* (2014) di Paweł Huelle dove, sullo sfondo di Danzica città-palinesesto, l'autore intreccia storie di personaggi familiari o d'invenzione per rendere il complesso tessuto socio-culturale della città, inframezzando il testo di precise e particolareggiate descrizioni di luoghi e oggetti architettonici. Si tratta di una tendenza riconoscibile anche nella produzione degli scrittori più giovani rispetto agli ormai canonizzati esordienti dei primi anni Novanta; lo dimostra il caso interessante del romanzo *Pensjonat* (2009) di Piotr Paziński¹⁰, dove un viaggio reale in un luogo autobiografico – suggestivo cronotopo e simbolo della transitorietà materiale di Varsavia – si traduce nel tentativo di restituire la memoria storica dei superstiti polacchi della Shoah ai tempi della PRL.

Un primo dato che va messo in rilievo è la convergenza tra la prosa urbanistica e le città dei "territori recuperati"¹¹ dopo il 1945: è evidente che i tentativi di ricostruzione del carattere sociale, urbanistico e architettonico della città del passato hanno per oggetto soprattutto Danzica, Breslavia e altre città che hanno esteso la geografia letteraria polacca solo dopo il 1989¹². Attraverso il *logos*, la narrazione, gli autori propongono un'idea di città come spazio culturale aperto e dialogante, suscettibile di una continua ridefinizione e reinterpretazione. Si tratta infatti di rimediare alla devastazione sociale e culturale prodotta dal passaggio di due totalitarismi, di restituire dignità a spazi urbani dove si è cercato di cancellare la memoria del passato. Attraverso la narrazione di storie incentrate su personaggi fittizi eppure paradigmatici, gli autori cercano di dare voce a chi non l'ha mai avuta, di ritrovare la cifra assoluta di un luogo, la sua formula irripetibile, l'essenza:

A jednak, choć wszystko to odeszło w przeszłość, miasto pozostawało wciąż to samo – jakby posiadało niezmienną formułę; jakby nic nie było w stanie jej naruszyć – pożary, bombardowania i wędrówki ludów, a w ślad za tym zmieniające się języki, obyczaje,

⁸ W. Kowalewski, *Wieczór autorski*, in Id., *Światło i lęk. Opowiadania starej daty*, W.A.B., Warszawa 2003.

⁹ Id., *Powrót do Breitenheide*, in Id., *Powrót do Breitenheide*, W.A.B., Warszawa 1998.

¹⁰ P. Paziński, *Pensjonat*, Wydawnictwo Nisza, Warszawa 2009 (*La pensione*, trad. it. A. Amenta, Mimesis Edizioni, Milano 2016).

¹¹ Così la propaganda del regime socialista indicava i territori storicamente appartenuti al regno dei Piasti – ma fortemente germanizzati nel corso dei secoli – annessi alla Polonia in seguito agli accordi di Jalta.

¹² Un qualche interesse per questi territori è presente già nell'opera ormai dimenticata di Anna Kowalska, ad esempio in *Ulica Klasztorna* (1949), romanzo dove si tenta di rappresentare la realtà postbellica di Breslavia. I racconti di Henryk Worcell, invece, riguardano il costituirsi della comunità polacca nei territori occidentali e i contatti fra le popolazioni polacca e tedesca, come *Najtrudniejszy język świata* (1965), importante testimonianza del tempo dell'esilio e del rimpatrio.

nazwy statków, ulic, szepty, miłosne zaklęcia, i jeszcze krój marynarek, sukni, spodni i obcasów¹³.

A livello della rappresentazione spaziale, l'urgenza di cogliere questa essenza, il *genius* delle città, spinge gli autori a focalizzare la propria attenzione piuttosto sul centro storico cittadino e a collocare le vicende della narrazione distanziandole nel passato, privilegiando la dimensione collettiva e pubblica su quella privata e soggettiva (tipica invece delle narrazioni di ambientazione contemporanea, piuttosto collocate nelle periferie urbane e incentrate su esperienze personali o vicine all'autore). Questo rende i protagonisti delle narrazioni della prosa urbanistica funzionali agli spazi in cui agiscono, li spersonalizza facendone spesso paradigmi di un dato tipo umano, sociale o letterario. Non a caso nessuno dei romanzi sopraccitati presenta un personaggio memorabile, i vari Castorp o Hanemann o Eberhard Mock nei romanzi di Marek Krajewski impallidiscono al cospetto della rilevanza delle città in cui si muovono, per dar voce alle quali gli autori dispiegano ben più potenti risorse letterarie.

In questi testi, dove abbondano le descrizioni tanto di spazi esterni quanto di quelli interni, la trama, quando c'è, è dunque accessoria. Oltre alla presenza di particolareggiate descrizioni architettoniche, colpisce l'indugiare sui panorami cittadini che invece risultano quasi assenti nelle narrazioni ambientate nel presente. Si veda il seguente frammento dal romanzo *Castorp*. Ecco come si presenta Danzica al giovane tedesco giunto da Amburgo per intraprendere gli studi di ingegneria navale al Politecnico:

Gdy "Wodnik", płynąc środkiem kanału, mijał iglicę Wisłoujścia, bez trudu rozpoznał charakterystyczny wieniec fortyfikacji. [...] Prawdziwe olśnienie czekało go jednak za zakrętem Mottawy, gdzie lewą ścianę wodnej drogi wypełniały nieco odmienne od hamburskich spichrze, prawa natomiast średniowieczne bramy, baszty i lica wąskich kamieniczek, między którymi rozparł się wielki, przysadzisty, sławny dźwig, wybudowany tu podobno w roku wyprawy Kolumba do Nowego Świata. Najpiękniejsze były wszakże wieże Najświętszej Marii Panny, świętego Jana i Ratusza: choć wszystkie miały tę samą, ciemnoceglastą fakturę, ich formy były gruntownie zróżnicowane. Górując ponad wszystkimi dachami domów, kominami parowców, masztami żaglowych łodzi, nie przytłaczały wcale tej gęstej panoramy, a przeciwnie – zdawały się unosić ją do góry, jak gdyby całe miasto za chwilę oderwać miało się od wody i poszybować wraz z gotyckimi sterczynami pod obłoki. Do tego całkiem hamburski

¹³ P. Huelle, *Wuj Henryk*, in Id., *Opowiadania na czas przeprowadzki*, Puls, Londyn 1991, p. 67. ("Eppure, nonostante tutto sia scomparso nel passato, la città è rimasta la stessa, proprio come se possedesse una formula immutabile, come se nulla fosse in grado di smuoverla: gli incendi, i bombardamenti e gli esodi delle popolazioni, e di conseguenza il cambiamento delle lingue, dei costumi, dei nomi delle navi e delle vie, i bisbigli, gli scongiuri amorosi, e ancora il taglio degli abiti, delle gonne, dei pantaloni e la forma dei tacchi", *Lo zio Henryk*, in Id., *Lumache, pozzanghere, pioggia: racconti per il periodo del trasloco*, trad. it. V. Verdiani, Feltrinelli, Milano 1995, p. 98).

zapach drewnianych pomostów, smoły, rdzy, glonów, węglowego dymu i ryb spowodował, że pierwszy dotyk obcego miasta był dla Castorpa niezwykle przyjazny¹⁴.

La descrizione nasce e si richiude nello sguardo di Castorp, estinguendosi in una percezione olfattiva. Si tratta di un panorama descritto con didascalica precisione, come indica il riferimento all'anno della collocazione della famosa gru, i nomi delle chiese fedelmente riportati, così come la disposizione degli oggetti architettonici. La descrizione sembrerebbe poggiare su un supporto iconico e rimanda, con ogni probabilità, al celebre quadro *Allegorie des Danziger Handels* (Apoteosi di Danzica, 1608) del pittore manierista olandese Izaak van den Blocke. Nel quadro, esposto nella Sala rossa del Municipio di Danzica, la città è rappresentata in una trionfale ascensione celeste, sospesa fra le nubi, leggera e soffusa in una tenera luce celeste. Il testo letterario richiama, con un nascosto contrappunto, il discorso codificato in un'opera pittorica (Danzica è rappresentata nel quadro come una comunità ideale, prospera, laboriosa e pacifica) e veicola una fondamentale idea di Danzica e della sua identità storica. Si tratta dell'unico panorama di un romanzo dove la città è vista dall'interno, dalla prospettiva della strada e del *flâneur*, e dunque la sua presenza nel testo assume un significato particolare.

L'utilizzo, trasparente o velato, di supporti iconografici, il richiamo ad altri testi o rappresentazioni artistiche per cogliere l'essenza della città e per attivare il discorso culturale su di essa è un dato ricorrente nella prosa urbanistica ed è certamente riconducibile al gioco intertestuale che caratterizza la letteratura postmoderna: "Drugiego stycznia Hans Castorp udał się na spacer Wielką Aleją, która wyglądała jak dekoracja do *Królowej Śniegu*"¹⁵. Il lettore è chiamato a una lettura attiva durante la fruizione del testo e i riferimenti, gli echi e le prospettive, storiche e culturali, sono sapientemente suscitati dall'autore al fine di generare nuclei di senso. Nel romanzo *Hanemann* di Stefan Chwin, il quadro di Hans Memling *Das Jüngste Gericht* (Il giudizio universale, ca. 1470) è chiamato in causa per descrivere l'imminente sprofondare della città nell'abisso della guerra:

¹⁴ Id., *Castorp, Stowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2004, pp. 32-33. ("Quando il Wodnik attraversò il centro del canale, superò la punta di Wistoujście, riconobbe senza sforzo la corona delle fortificazioni. [...] Ma una vera e propria illuminazione lo aspettava soltanto oltre l'ansa della Motlava, dove sulla parete sinistra della via d'acqua spiccavano i granai appena differenti da quelli di Amburgo, mentre sulla destra si infittivano i portoni medievali, i bastioni e le facciate delle strette palazzine borghesi, fra le quali si allargava la grande, esagerata e famosa gru, costruita lì, pare, nell'anno della spedizione di Colombo nel Nuovo mondo. Ma spiccavano in bellezza le torri della chiesa di Santa Maria, di San Giovanni e del Municipio: benché avessero tutte la stessa fattura mattone-scuro, le loro forme erano radicalmente diverse. Svettando sui tetti delle case, i camini dei vaporette e i pennoni delle barche dei velieri non schiacciavano affatto quel denso panorama; al contrario sembravano innalzarlo, proprio come se tutta la città dovesse staccarsi da un momento all'altro dall'acqua e spiccare il volo insieme ai suoi gotici rilievi fin sotto le nubi. Oltre a questo il profumo dei ponticelli di legno, di catrame, rugGINE, alghe, carbone e pesce, fece sì che il primo contatto con la città straniera fu per Castorp eccezionalmente amichevole").

¹⁵ Ivi, p. 129. ("Il due gennaio Hans Castorp andò a fare una passeggiata lungo il Viale Grande che sembrava la scenografia della *Regina delle Nevi*").

Słońce, które co rano wynurzało się z morza za półwyspem i co wieczór osuwało się [...] za morenowe wzgórza, za Karlsberg, za wieże Katedry, było tylko słońcem, niczym więcej, choć na obrazie Memlinga, na którym Archaniół Michał oddzielał ocalonych od przeznaczonych na zatracenie, pality się już jasne obłoki. Któż z nas czuł, że miasto wolno podąża w stronę blasku, w stronę skwierczącego ognia, w stronę dymu płonącej smoły, w stronę pyłu pokruszonej cegły, w stronę okrucich strzaskanego kamienia, zwęglonego płótna, spalonego jedwabiu, porwanego papieru, pękającego drewna, rozsypującego się marmuru, topniejącej miedzi¹⁶.

Si è detto in precedenza come il personaggio delle narrazioni urbanistiche sia subordinato e funzionale al discorso urbano. Si tratta a ben guardare di un ribaltamento di funzioni e di valore tra città e personaggio rispetto a quanto accadeva in prosa fin dal primo modernismo dove ritroviamo il protagonista perduto nella folla e scisso nella propria identità – si pensi a romanzi come *Próchno* (1903) di Wacław Berent o *Krzyk* (1917) di Stanisław Przybyszewski – mentre lo spazio urbano ora assumeva funzione espressiva e di commento della sua condizione interiore, ora veniva allegorizzato caricandosi di attributi morali riconducibili alle convinzioni ideologiche dell'autore, come in *Pałę Paryż* (1928) di Bruno Jasieński¹⁷. Si noti questa rappresentazione di Varsavia tratta dal romanzo *Mata apokalipsa* (1979) di Tadeusz Konwicki:

Za oknem moje miasto pod chmurą, jak stara, szcerniata tapeta. [...] To miasto jest stolicą narodu, który wyparowuje w nicość. [...] Miasto zaczyna szumieć jak pas transmisyjny. Ruszyło z nocnego letargu¹⁸.

Nella prosa urbanistica gli autori rifuggono invece da giudizi emotivi sulla città, cercando di oggettivare il loro rapporto con essa. La descrizione dei paesaggi urbani, anche quando è neutra, si rivela utile per svelare il sostrato ideologico dell'opera. Come spesso accade, queste descrizioni si aprono quando

¹⁶ Chwin, op. cit., pp. 28-29. ("Il sole, che ogni mattina spuntava dal mare dietro la penisola e ogni sera si abbandonava stanco [...] dietro le colline moreniche, oltre Karlsberg, oltre la torre della cattedrale, era solo il sole, niente di più, seppure sul quadro di Memling, dove l'Arcangelo Gabriele separava i salvati dai condannati alla perdizione, già si accendevano chiare nuvole. Chi di noi intuiva che la città si sarebbe lentamente avviata verso il bagliore, verso il fuoco crepitante, verso il fumo della pece ardente, verso la polvere dei muri screpolati, verso i frammenti della pietra frantumata, della tela carbonizzata, della seta bruciata, della carta strappata, del legno che si spaccava, del marmo che si spargeva, del rame che fondeva?", op. cit., p. 46).

¹⁷ Sul rapporto tra città e personaggio nella prosa modernista e delle avanguardie si veda quando scrive Elżbieta Rybicka nel capitolo *Miejskie alegorie i fantasmagorie. Poetyka paraboliczna*, in Ead., op. cit., pp. 181-227.

¹⁸ T. Konwicki, *Mata apokalipsa*, Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, Warszawa 1979, p. 9. ("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 fruscicare, come una cinghia di trasmissione. Si è mossa dal letargo notturno", *Piccola apocalisse*, trad. it. P. Marchesani, Feltrinelli, Milano 1981, p. 11).

un personaggio si avvicina a una finestra o guarda attraverso di essa¹⁹. La finestra è infatti un *medium* fondamentale nella rappresentazione urbana, problematizza e definisce il rapporto con la realtà, attiva la riflessione, la partecipazione psichica ed emotiva del personaggio. Limite fra il partecipare e il non partecipare, stabilisce relazioni fra la realtà interiore, domestica, e quella esteriore, dove si guarda con la consapevolezza di essere guardati. Nella prosa urbanistica la finestra è invece mera cornice, costituisce uno dei tanti supporti che mediano le rappresentazioni urbane, funzionalmente rilevanti al gioco di ricostruzione dello spazio cittadino che caratterizza questo tipo di narrazioni. Si veda questo esempio tratto dal romanzo *Widma w mieście Breslau* (2005) di Marek Krajewski:

Frenzel podszedł do okna i zaparło mu dech w piersi. Jesienne pomarańczowe słońce podkreślało przysadzisty budynek kościoła Jana Chrzciciela na Hohenzollernstrasse, ślizgało się na kunsztownych gzymsach poczty i pałacyku Juwentusu, zostawiając w miękkim cieniu okazałe kamienice otaczające secesyjnym wieńcem Kaiser-Wilhelm-Platz. Dalej wnosił się kościół Karola Boromeusza i skromne kamienice robotniczej dzielnicy Gajowice. Frenzel chciał teraz spojrzeć na wschód w stronę zalesionych cmentarzy z Lohenstrasse, ale nie uczynił tego, ponieważ doszły do niego nowe dźwięki²⁰.

L'autore indugia lungamente sulla percezione visiva di un personaggio secondario, privo di psicologia e del tutto accessorio al racconto, proprio come se volesse "prenderne a prestito" lo sguardo per un suggestivo panorama della Breslavia antebellica. La descrizione – sobria, particolareggiata, illustrativa – non ingenera alcuna riflessione o problematizzazione: vuole soltanto *mostrare*. L'occhio del personaggio è come un obiettivo, uno strumento per evocare la città com'era. Frenzel vorrebbe continuare a guardare, ma l'appuntamento con Breslavia è rimandato: la fabula ha fretta di essere raccontata, la macchina degli eventi deve seguire il suo percorso. Rispetto ai romanzi di ambientazione contemporanea, dove la storia si sviluppa in modo incerto e sconnesso (seguendo il moto non sempre razionale dei protagonisti per le strade cittadine), nella prosa urbanistica la fabula si snoda in modo logico e coerente; l'azione accompagna lo spostamento nello spazio da parte dei personaggi, movimento che nasce dalla logica degli eventi e dalla loro volontà (altra differenza importante rispetto ai romanzi di ambientazione contemporanea). Qui ogni spostamento nello spazio implica la "scoperta" di un particolare architettonico, uno

¹⁹ Sulla funzione letteraria della finestra si veda l'ottimo saggio di P. Hamon, *La finestra*, in R. Casari, M. Lorandi, U. Persi, F. Rodriguez Amaya (a cura di), *Testo letterario e immaginario architettonico*, Editoriale Jaca Book, Milano 1996, pp. 25-30.

²⁰ M. Krajewski, *Widma w mieście Breslau*, W.A.B., Warszawa 2005, p. 184. ("Frenzel si avvicinò alla finestra e rimase con il fiato sospeso. L'arancione sole autunnale evidenziava il massiccio edificio della chiesa di San Giovanni Battista in Hohenzollernstrasse, scivolava lungo le raffinate cornici della posta e del palazzetto della Juventus, lasciando in una morbida ombra gli imponenti palazzi che circondavano come una ghirlanda liberty la Kaiser-Wilhelm-Platz. Più lontano si ergeva la chiesa di San Carlo Borromeo e i modesti palazzi del quartiere operaio Gajowice. Frenzel voleva ora guardare verso oriente in direzione dei boscosi cimiteri di Lohenstrasse, ma non lo fece poiché giunsero a lui nuovi rumori").

scorcio, una prospettiva. Krajewski, mentre descrive la caccia all'assassino da parte dell'investigatore, ricostruisce la disposizione dei negozi del centro della Breslavia prebellica. In questo modo l'investigatore Eberhard Mock, alla stregua di un cicerone inconsapevole, accompagna il lettore in una sorta di gita "letteraria" per la città.

Skręcił w Schmiedebrücke. Pod dłońią przesuwały mu się oszklone witryny sklepu Proskauera z męską konfekcją, w oczy kłuty go blaski wysyłane przez złote zegarki rozłożone za szybą sklepu Kühnela, ocierał się o chropowate ściany budynku zajmowanego przez "Deutsche Seefischhandels-Aktiengesellschaft", aż w końcu przeszedł przez Nadlerstrasse i natrafił na oszklone drzwi kawiarni Heymanna²¹.

Il personaggio, come se fosse calato in un plastico, viene seguito dal lettore mentre si muove sul selciato cittadino, sale e scende dal tram, svolta in una via o in un'altra: tutto è denominato e contestualizzato, l'azione è sempre concretizzata topograficamente.

La presenza di riproduzioni di cartine topografiche nei romanzi urbanistici, la scelta di rievocare l'antica toponomastica (alla fine del libro *Widma w mieście Breslau*, per esempio, campeggia un indice dove si dà la versione bilingue polacco-tedesca dei nomi delle vie) sono espedienti paratestuali finalizzati alla precisa strategia di ricostruzione e di ricerca messa in atto dagli autori. Leggendo i romanzi di Krajewski si rende evidente come la fabula del romanzo criminale, con tutte le sue diramazioni, i vicoli ciechi e le false piste, abbia dunque un carattere pretestuoso. Se è vero – come sostiene Andrzej Zawada – che "Wrocław jest miastem, któremu amputowano pamięć"²², Marek Krajewski ha l'ambizione di restituire alla Breslavia storica i suoi luoghi, le abitudini, i caratteri degli antichi abitanti. Attraverso i suoi romanzi polizieschi – ma colti e raffinati! – partecipa al generale progetto di recupero e ricostruzione della città avviato agli inizi degli anni Novanta in particolare dagli autori di Danzica.

Nel romanzo *Hanemann* di Stefan Chwin assistiamo invece al rinnovarsi del binomio città-guerra, uno dei motivi dominanti attraverso cui la narrativa della seconda metà del secolo scorso (in particolare a partire dal disgelo) ha raccontato l'esperienza della perdita della casa, la separazione degli oggetti dai loro proprietari, la distruzione materiale della città, la solitudine degli scampati. Appare tuttavia eccessivo parlare di antiurbanismo²³ per questo romanzo,

²¹ Ivi, p. 10. ("Girò in Schmiedebrücke. Sotto la mano gli scorrevano le vetrine del negozio di confezioni da uomo di Proskauer, lo accecava lo scintillio degli orologi d'oro esposti nel negozio di Kühnel, strofinava i muri ruvidi del palazzo occupato dal "Deutsche Seefischhandels-Aktiengesellschaft", e alla fine attraversò Nadlerstrasse e si imbatté nella porta vetrata del caffè di Heymann").

²² A. Zawada, *Bresław*, Wydawnictwo "OKIS", Wrocław 1996, p. 52. ("Breslavia è una città alla quale è stata amputata la memoria").

²³ Mancando in lingua italiana un traduttore adatto, si è qui optato per un adattamento di "antyurbanizm", antonimo di "urbanizm" termine con cui la critica polacca fa riferimento a quegli aspetti della letteratura contemporanea che denotano un legame con la cultura urbana. Cfr. M. Baranowska, *Urbanizm, antyurbanizm*, in A. Brodzka et al. (a cura di), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992, pp.1151-1154.

dal momento che la guerra necessariamente trasforma la città in un territorio nemico e infernale, in un *locus horridus*. Nondimeno, la Danzica di Chwin, nell'imminenza della guerra mondiale, non appare come uno spazio di convivenza, tolleranza e reciproca benevolenza (come nelle opere di Miłosz, Vincenz, Chciuk o Stempowski), ma un luogo dove l'odio interetnico emerge insieme ai pregiudizi, alle opinioni della gente cosiddetta per bene. Non si può non dare ragione a Przemysław Czapliński quando osserva che Chwin è dalla parte di Danzica come simbolo della cultura borghese, ma esprime sfiducia nell'illusione della "patria urbana", arcadia di tolleranza tradizionalmente descritta dai narratori delle piccole patrie private²⁴. Colpisce nel romanzo l'atto di vandalismo al quale si lascia andare il signor Erich Schulz. I sovietici già cannoneggiano il centro dalle vicine colline e, pochi minuti prima d'imbarcarsi in un disperato viaggio destinato a finire in tragedia, Schulz distrugge sistematicamente arredi e oggetti della sua casa per non lasciare nulla ai "maiali polacchi". Al disperato tentativo della moglie di fermarlo risponde:

Nie dostaną niczego, rozumiesz? Czy ty myślisz, że ja mógłbym mieszkać w domu, w którym żyłoby to wschodnie bydło? Przecież nie weszłabyś nigdy do wanny, w której kąpałby się przed tobą jakiś świński Polak ze swoją zawszawioną żoną²⁵.

Anche nel romanzo *Castorp* è facile imbattersi in velenose dichiarazioni di tedeschi indirizzate ai polacchi²⁶. Analoghi giudizi negativi all'indirizzo dei tedeschi sono piuttosto frequenti nelle narrazioni di Chwin e Huelle. Se è dunque vero che in passato i rapporti fra gli abitanti di Danzica erano tutt'altro che idilliaci – soprattutto negli anni dell'ascesa del nazionalismo – non è tuttavia indirizzata alla città o alla società urbana l'accusa di non aver prodotto un'autentica cultura della tolleranza: a essere imputata è piuttosto la civiltà europea e occidentale, la "nostra" civiltà.

Nelle narrazioni in oggetto la rappresentazione della città – oltre a nascere, come si è osservato, dal copioso ricorso a fonti e documenti – si realizza attraverso il dialogo con la tradizione letteraria e il largo utilizzo di tutto il bagaglio di possibilità offerto dalla letteratura e dall'arte nella sua accezione più

²⁴ Scrive il critico: "Danzica come patria privata rappresenta la storia lacerata, discontinua, carica d'incessante inquietudine e dolore umano, è una patria piena di odio nascosto, è una Città che propria a causa della sua conflittualità interiore in qualche modo attira la Storia e diventa epicentro del Fato, un luogo dove si manifesta tutto quello che può vincere un uomo". P. Czapliński, *O kruchości istnienia*, in Id., *Wzniośle tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, pp. 207-208.

²⁵ Chwin, op. cit., p. 48. ("Non avranno niente, hai capito? Pensi che potrei abitare in una casa insieme a quegli animali dell'est? Entreresti in una vasca dove prima si è lavato un maiale polacco con la sua moglie pidocchiosa?", op. cit., p. 69).

²⁶ Il timoniere della nave che porta Castorp a Danzica dice che i casciubi sono "lepsi od polaków [...] przynajmniej nie chcą nam podrzynać gardła!" (meglio dei polaccacci [...], per lo meno non ci vogliono tagliare la gola). Anche il passeggero sul treno che va a Sopot riguardo ai polacchi dichiara: "dajesz palec, a oni skaczą ci do gardła!" (Gli dai un dito e quelli ti saltano alla gola!). Huelle, *Castorp*, cit., p. 29 e p. 98.

ampia. A livello strettamente letterario si è visto, nelle descrizioni, l'impiego della prospettiva panoramica tipica della prosa realistica; nelle pagine successive si vedrà invece come gli scrittori non esitino anche a ricorrere alla poetica percettiva che caratterizzava il romanzo modernista. E quando verbalizzare l'essenza della città, cogliere la volatile consistenza del suo spirito si rivela arduo o impossibile²⁷, allora il narratore non esita a mettere mano ai *cliché* elaborati dalla tradizione letteraria per descrivere l'essenza della città e dell'esperienza urbana. Dalla città-labirinto ("Daleko, w dolinie, rozciągał się u jego stóp Gdańsk. Widział wiele kościołów, wstęgę Moltawy ze spichrzami i cały labirynt uliczek Starego Miasta")²⁸, al topos, alquanto inflazionato dalla tradizione modernista e avanguardista, della "città-macchina", o addirittura città-corpo-macchina, con la metafora cardio-circolatoria già frequente nella letteratura positivista:

Ta senna, niedzielna atmosfera starego portu przywodziła mu na myśl odpoczywającą maszynę; w istocie wystarczył krótki moment rozruchu, by zagwizdały holowniki, ruszyły dźwigi, zgrzytnęły na zwrotnicach kolejowych wagony i cały ten skomplikowany system znów podjął swoją pracę, jak serce tłoczące krew w aorty²⁹.

In questo caso l'antiurbanismo, così caratteristico del discorso culturale polacco sulla città, si riduce a un *cliché*: non veicolando un giudizio autenticamente negativo dello scrittore sulla città, non facendo parte dunque del substrato ideologico che sottende il progetto narrativo, risponde piuttosto a strategie stilistiche e narrative. Proprio come in *Hanemann* gli echi biblici e apocalittici per evocare la Danzica sconvolta dalla guerra. La gotica Breslau di Marek Krajewski, analogamente, ha una doppia natura: urbana e antiurbana. La prima storica e ricostruita meticolosamente attraverso le fonti, l'altra artistico-letteraria: è infatti una città dissoluta, corrotta, decadente. Attributi che essa deve anche alla sua natura e funzione romanzesca: il poliziesco non può che svolgersi in una città ferina e labirintica, in un luogo sul quale grava una minaccia continua di morte.

Gli stessi attributi di letterarietà caratterizzano l'esperienza urbana nei racconti storici di Włodzimierz Kowalewski. Nel seguente frammento tratto dal racconto *Wieczór autorski* lo scrittore ricostruisce la percezione sensoriale del personaggio Thomas Mann, mentre l'esperienza urbana viene descritta seguendo l'ispirazione di un antiurbanismo di maniera:

²⁷ Ivi, p. 81. ("[...] zwiedzał historyczne budowle, których charakter, bliski jego rodzinnemu miastu i hanzeatyckim tradycjom, posiadał jakąś nieuchwytną odmiennność") ([...] visitava gli edifici storici il cui carattere, vicino alla sua città natale e alle tradizioni anseatiche, possedeva una qualche inafferrabile diversità).

²⁸ Ivi, p.108. ("In lontananza, nella valle, si estendeva ai suoi piedi Danzica. Vedeva molte chiese, la striscia della Moltava con i granai e il labirinto delle viuzze della Città Vecchia").

²⁹ Ivi, p. 81. ("La sonnolenta, domenicale atmosfera del vecchio porto gli ricordava una macchina in riposo; in effetti, bastò un breve momento di avviamento perché fischiassero i rimorchiatori, si azionassero le gru, i vagoni scricchiolassero sugli scambi e tutto questo complicato sistema riprendesse il suo lavoro come un cuore che pompa sangue nell'aorta").

Uwielbiał zgiełk wielkich miast. Miał wrażenie, że roztapia się w nim, przybiera inną postać, choć z pewnością pozostawał sobą. Po oficjalnych rautach, przemówieniach, komplementach dystyngowanego towarzystwa znikał w bocznych ulicach. [...] Zanurzał się w rozjarzonych purpurowym światłem wnętrzach kabaretów, słuchał orgiastycznych dźwięków jazzu i tlenionych blondyn śpiewających męskimi głosami. Lubił popijać do rana gin z beczelnymi młokosami o polakierowanych paznokciach i jak najgorszej reputacji. Niedawno w Amsterdamie, nocą, w dzielnicy rozpusty, zaczęła go... wróżka³⁰.

Proprio come un passeggiatore decadente, il Mann di Kowalewski rifugge dalla mondanità; dilacerato fra il suo essere sociale e la sua vera e problematica natura, sogna di confondersi nella folla, nella natura orgiastica e ambigua della città. La città si configura come *sensorium*, strepito, deliquio, fantasmagoria. L'autore la rappresenta attraverso una mescolanza di allucinate percezioni sensoriali e di immagini che sembrano riaffiorare dall'inconscio. Sono le caratteristiche della narrativa urbana dell'inizio del secolo scorso, che offriva della città un'esperienza percettiva, interiorizzata e negativa.

Il punto d'arrivo della prosa urbanistica dunque – e anche il rischio, a ben guardare – è l'interruzione del discorso sulla città, il suo venire rinchiusa nel mito, in forme cristallizzate o, come nel caso appena visto, nella sua dissimulazione attraverso *cliché* o matrici letterarie. Come accade per Venezia, città di parole, troppe volte descritta e troppo rappresentata per potersi rivelare ancora.

Naprawdę uważał to miasto za jedyne miejsce na ziemi, do którego przywiązał go Bóg. Czasem odczuwał je poza zmysłami, jak olbrzymią, żywą istotę, znał grymasy i lęki, jego olśniewające piękno i koszmarną ohydę. Tęsknił do Wenecji i odwiedzał ją nieoczekiwanie [...] często też uciekał stamtąd pełen przerażenia, obiecując sobie, że więcej nie wróci. Wracał [...] wędrował po najskrytszych zakamarkach miasta. Zawijał do ślepych kanałów ze stojącą spleśniałą wodą i smrodem ekskrementów zakistym w dusznym powietrzu. Godzinami kontemplował liszaje i odpadające tynki, ślepe okna, bramy na głucho zamknięte od niepamiętnych czasów. Niekiedy była też dla niego Wenecja najdoskonalszą syntezą dobra i zła, złączonych w jedno mocą przeciwieństw. Wydawało mu się, że jej wille i pałace, wieże i ozdobne fasady na przekór naturze, wbrew wszelkim prawom

³⁰ Kowalewski, *Wieczór autorski*, cit., pp. 151-152. ("Adorava il frastuono delle grandi città. Aveva l'impressione di fondersi in esso, di diventare un'altra persona restando comunque se stesso. Dopo i ricevimenti ufficiali, i discorsi, i complimenti della distinta compagnia scompariva in vie laterali. [...] Si immergeva negli interni del cabaret illuminati di luce porpora, ascoltava gli orgiastici suoni del jazz e bionde ossigenate che cantavano con voci virili. Gli piaceva sorvegliare gin fino al mattino insieme a sfacciati giovinastri dalle unghie laccate e dalla pessima reputazione. Poco tempo prima ad Amsterdam, di notte, nel quartiere della dissolutezza era stato agganciato da... una chiromante").

organicznym trwają, opierają się wodzie i słońcu, ponieważ zostały wzniesione z kamienia filozoficznego³¹.

Il sottile gioco di Kowalewski non nasce dall'esperienza urbana, ma è tutto interno alla letteratura: si compone di intertestualità, reminiscenze letterarie, scambio mimetico tra gli attori del testo letterario (Thomas Mann sta a Kowalewski come Gustav von Aschenbach, il filosofo esteta de *La morte a Venezia*, stava al suo narratore). Era già tutto presente nel racconto di Mann: l'atmosfera di corruzione, il carattere labirintico, infernale e ferino del paesaggio urbano (la città *monstrum*), il personaggio-*flâneur* osservatore non partecipante, nevrotico e sensuale, affannato e allucinato sino al parossismo, combattuto tra sentimenti contrastanti e contraddittori, repulsione e desiderio, rapimento estatico e paura. Ma il rischio del corto circuito intertestuale viene evitato dall'autore che, nel racconto, sostituisce Venezia – spazio irrisolvibile dell'eros (in questo caso del personaggio Thomas Mann) – con la città di Allenstein (Olsztyn) e più in generale con la Prussia Orientale, rappresentata come un'enclave sonnolenta ai limiti del mondo civilizzato, così inquietante per una sua "nierzucająca się w oczy inność"³²; incontriamo ancora una volta il *cliché* dell'alterità, dello scarto minimo di inesplicabilità che nega la comprensione dell'essenza sfuggibile della città. L'autore-personaggio, all'apice del successo, intraprende un viaggio faticoso e snervante alla volta della città di Allenstein dove deve ricevere onori e gloria dalle autorità per la propria opera.

Pociąg [...] minął podmiejski przystanek i zwolnił biegu dopiero na wysokich wiaduktach, z których widać było panoramę miasta. Zamek z brunatnej cegły, udający gotyk kościół o osobliwej wieży z dwoma ostrymi hełmami, spiętrzone dachy kamienic na wzgórzu, niżej ulice prawie niewidoczne pod koronami drzew – wszystko wolno odpytywało do tyłu jak obrazki fotoplastykonu³³.

³¹ Ivi, pp. 160-161. ("Veramente considerava questa città come l'unico posto al mondo al quale Dio lo aveva legato. A volte la percepiva oltre i sensi come un essere enorme e vivo, ne conosceva le smorfie e le paure, la splendente bellezza e la mostruosità da incubo. Aveva nostalgia per Venezia e vi ritornava inaspettatamente. [...] spesso ne scappava pieno di terrore, ripromettendosi di non tornarci mai più. Ritornava [...], girovagava negli angoli più nascosti della città. Approdava ai ciechi canali con la stagnante acqua ammuffita e il puzzo di escrementi fermentati nell'aria soffocante. Per ore intere contemplava le incrostazioni dei muri e l'intonaco cadente, le finestre cieche, i portoni sprangati da tempo immemore. A volte Venezia era per lui la sintesi eccellente del bene e del male, unificati con la forza degli opposti. Gli sembrava che le sue ville e i palazzi, le torri e le facciate ornamentali, a dispetto della natura e contro tutte le leggi organiche, perdurassero opponendosi all'acqua e al sole poiché erano stati costruiti con la pietra filosofale").

³² Ivi, p. 147. ("Impercettibile diversità").

³³ Ivi, pp. 153-154. ("Il treno [...] superò la stazione suburbana e rallentò la sua corsa soltanto sugli alti viadotti dai quali si vedeva il panorama della città. Il castello di mattoni bruni, la chiesa in finto stile gotico con quella torre particolare con due elmi appuntiti, il cumulo dei tetti dei palazzi sulla collina, in basso le vie quasi invisibili sotto le corone degli alberi; tutto scorreva all'indietro come le immagini di un *kaiserpanorama*").

La descrizione urbana appare piuttosto neutra e sintetica, dallo scompartimento del treno lo sguardo del personaggio scorre dall'alto verso il basso, segue distrattamente edifici e particolari architettonici. La similitudine del *kaiserpanorama*, il visore stereoscopico perfezionato e brevettato da August Fuhrmann negli anni Ottanta del XIX secolo, che chiude la descrizione è un ulteriore elemento del complesso gioco di rimandi intertestuali che caratterizzano il racconto e, in generale, la prosa urbanistica.

Ma il *kaiserpanorama* è anche e soprattutto un oggetto della cultura materiale dell'epoca. Il realismo storico di Kowalewski è prima di tutto realismo "linguistico": l'autore richiama un mondo scomparso rievocandone la realtà attraverso parole "d'epoca", cadute in disuso, spesso di oscuro significato per il lettore. Ecco alcuni esempi dal suddetto racconto: *młokos* (giovinastro), *tro-tuar* (marciapiede), *kinematograf* (cinematografo), *pulman* (carrozza del treno), *kottun* (borghesuccio, filisteo), *sakwojaż* (valigia da viaggio), *fiakier* (fiacchiere, carrozza); in altri casi le parole designano oggetti che giacciono ormai accatastati nel "museo della memoria collettiva": *parowóz* (treno a vapore), *kurant* (carillon), *spluwaczka* (sputacchiera), *dalekopis* (telescrivente), *woalka* (veletta), *stomkowa panama* (cappello di panama). E non mancano nel catalogo di questo autore i forestierismi, i nomi propri e comuni di oggetti della realtà tedesca prebellica: la macchina da scrivere e l'astuccio per matite "Moser", i quotidiani locali "Allensteiner Volksblatt", "Allensteiner Zeitung", insegne pubblicitarie che reclamizzano la birra locale "Waldschlösschem" e molte altre ancora che rimandano a un mondo ormai scomparso.

Questo specifico "antiquariato linguistico" non risponde solo a scopi eminentemente stilistici. Questo "culto" per gli oggetti del passato è espressione di quella particolare poetica della nostalgia e di quella specifica volontà di ricostruzione della città e della civiltà urbana che caratterizza la prosa urbanistica dopo il 1989³⁴.

Le opere di prosa urbanistica analizzate in questo saggio costituiscono solo alcune delle molte narrazioni con le quali, a partire dal 1989, gli scrittori polacchi mettono in atto il loro tentativo di recupero della città nella sua composita natura. Se per gli scrittori polacchi la città del presente si pone come uno spazio difficilmente abitabile e inesprimibile, abitare in uno spazio mitico è comunque possibile attraverso la narrazione; tra le tante strade intraprese dopo il 1989 dalla narrativa polacca proprio questa sta offrendo agli scrittori l'occasione di dare un importante contributo al dibattito sulla città. In *Hanemann* Danzica non viene denominata direttamente: è una "città morente", una "città che non esiste" e dunque simbolo della distruzione di qualunque città; ma Danzica esiste in quanto città reale, spazio culturalmente aperto poiché ancora suscettibile di una sua definizione e reinterpretazione. Raccontare la città è portare

³⁴ Sulla poetica della nostalgia si veda in particolare lo studio di Czapliński, *Wznioste tęsknoty*, cit.; per quanto riguarda la poetica degli oggetti nella narrativa post '89 segnalo due studi fondamentali: J. Jarzębski, *Pamięć rzeczy*, in A. Cosentino (a cura di), *Cinque letterature oggi*, Forum, Udine 2002, pp. 201-213 e P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec mimesis*, in S. Wystouch, B. Kaniewska (a cura di), *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 1999, pp. 207-237.

la sua testimonianza, come fa il protagonista del racconto *In Dublin's fair city* (1991) di Paweł Huelle parlando con un prete un po' ignorante.

– Ale skąd jesteś? Nie dawał za wygraną. [...] Kiedy padła nazwa, zakłopotany, stropił się wyraźnie i zapytał: – Gdzie to jest? Gdzieś na wschodzie?

– W pewnym sensie - odpartem po chwili wachania - ale to całkiem nierealne miasto...³⁵

Per restituire senso alla città, per rivelare l'essenza e la natura immateriale di cui è fatto il suo *genius*, bisogna avere il coraggio di metterne in discussione l'identità, accettandone la natura problematica³⁶. Rinominarla o non nominarla affatto, può essere dunque una strategia da adottare per riattivare significati inibiti o impossibili a causa del rapporto, esclusivo e dunque elusivo, che attraverso il linguaggio instauriamo con la realtà che abitiamo. È se è pur vero che, come dice il Marco Polo di Calvino al saggio Kublai "non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive"³⁷, non si ha la città senza il suo racconto.

³⁵ Huelle, *In Dublin's fair city*, in Id., *Opowiadania*, cit., p. 99. ("Ma di dove sei?" Non si dava per vinto. [...] Quando pronunciai il nome richiesto si confuse e, visibilmente disorientato, chiese: "Dov'è? All'Est?" "In un certo senso – risposi dopo un attimo di esitazione – ma è una città completamente irrealista...", *In Dublin's fair city*, in Id., *Lumache*, cit., pp. 123-124).

³⁶ Come scrive Hanna Buczyńska-Garewicz, "le città non devono mai essere confuse con nessuna parola, e non solo con il proprio nome. [...] Fra la città e la sua descrizione attraverso segni linguistici esiste a dire il vero un certo legame, ma è sempre poco chiaro e ingannevole". H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Universitas, Kraków 2006, p. 312.

³⁷ I. Calvino, *Le città invisibili*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2002, p. 61.