

**L'IMMAGINE
DELLA CITTÀ DEL FUTURO
NELLA LETTERATURA DISTOPICA
DELLA PRIMA METÀ DEL '900**

**Tesi di dottorato di Daniele Porretta
Relatore Juan José Lahuerta Alsina**

**Universidad Politècnica de Catalunya
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona**

Barcelona, 2014

Indice

Introduzione	p. 5
Capitolo 1. Utopia e distopia.....	“ 13
1.1 Utopia.....	“ 13
1.1.1 – Origine e significato della parola “utopia”	“ 13
1.1.2 – L’ <i>Utopia</i> di More e la nascita del genere letterario	“ 20
1.1.3 – Caratteristiche fondamentali delle utopie.....	“ 25
1.1.4 – Il Rinascimento e l’utopia urbana.....	“ 34
1.1.5 – Utopie spaziali del secolo XIX: Owen, Fourier e Cabet.....	“ 40
1.2 Distopia	“ 49
1.2.1 – Origine e significato della parola “distopia”	“ 49
1.2.2 – Caratteristiche fondamentali delle distopie.....	“ 53
1.2.3 – La distopia come rappresentazione della paura collettiva	“ 58
Capitolo 2. La città dell’utopia tecnologica	“ 63
2.1 La nascita dell’utopia scientifica.....	“ 63
2.1.1 <i>New Atlantis</i> di Francis Bacon	“ 63
2.2 L’utopia del progresso	“ 68
2.2.1 – La costruzione del mito del progresso	“ 68
2.2.2 – L’America come luogo di fondazione della città utopica	“ 71
2.2.3 – Gli eroi dell’epoca industriale: l’inventore, l’ingegnere	“ 73
2.2.4 – L’immagine della città del futuro: gigantismo, artificialità, verticalità e densità	“ 79
2.3 La costruzione letteraria della città del futuro.....	“ 91
2.3.1 – Immaginando la vita quotidiana nel futuro	“ 91
2.3.2 – Il romanzo dell’utopia tecnologica e dell’utopia capitalista.....	“ 93
2.3.3 – Boston 2000, l’utopia urbana di Bellamy.....	“ 100
2.3.4 – La ville ideale, secondo Jules Verne	“ 107
2.3.5 – Cinema e utopia tecnologica	“ 119
Capitolo 3. La crisi del futuro della città	“ 127
3.1 La crisi dell’idea di progresso	“ 127
3.1.1 – La paura del futuro	“ 127
3.2 Paure vittoriane	“ 131

3.2.1 – La paura della crescita demografica.....“	131
3.2.2 – Classi lavoratrici, classi pericolose.....“	137
3.2.3 – Lotta di classe ed evoluzione della specie: Wells e London.....“	142
3.2.4 – Lo spettro della decadenza dell'impero e della razza.....“	148
3.3 Il futuro della città industriale fra utopia e anti-utopia	156
3.3.1 – Le città distopiche di Jules Verne	156
3.3.2 – L'utopia anti-urbana come critica della città industriale	160
3.3.3 – L'età della macchina	164
3.4 La distruzione letteraria della città	170
3.4.1 - Apocalissi urbane	170
3.4.2 – Il romanzo della <i>Future War</i>“	174
3.4.3 – Londra: la distruzione della metropoli come morte della civiltà	178
Capitolo 4. Controllo urbano e distopia totalitaria	185
4.1 Noi di Evgenij Zamjatin, una distopia del controllo.....“	185
4.1.1 – L'utopia secondo Zamjatin	185
4.1.2 – Il muro verde e la città isolata.....“	199
4.1.3 – La città di vetro come utopia della sicurezza	203
4.2 Il principio della vigilanza permanente	205
4.2.1 – 1 Il Panopticon e Foucault	205
4.2.2 – Il criminale invisibile	215
4.2.3 – La civiltà del vetro	219
Capitolo 5. Città biopolitica e distopia moderna	231
5.1 Utopia comunista e utopia capitalista	231
5.1.1– L'utopia di massa	231
5.1.2 – La città biopolitica	237
5.2 Spazio e controllo nella distopia moderna	245
5.2.1 – <i>Brave New World</i> di Aldous Huxley.....“	245
5.2.2 – <i>Nineteen Eighty-Four</i> di George Orwell	256
Epilogo. Dall'utopia del progresso alla distopia del controllo	277
Appendice	
Utopie e distopie della città contemporanea.....“	281
Città e paura.....“	281
L'utopia dopo la fine di utopia	288
Bibliografia	295

Introduzione

L'epoca della guerra alla città

Sono un filosofo e studio l'incidente perché è un prodotto del pensiero. Il XVII secolo è stata l'epoca dei matematici, il XVIII dei fisici, il XIX dei biologi e il XX quello della paura e del perfezionamento della distruzione.

“Paul Virilio, la scrittura del disastro”, intervista a *Il Manifesto*, 30 novembre 2002.

A partire dal 2005, per cinque anni consecutivi, i fotografi francesi Yves Marchand e Romain Meffre visitarono Detroit, realizzando un ritratto della città che fu un tempo uno dei simboli più potenti della cultura urbana mondiale. Il reportage, pubblicato in un libro intitolato *The Ruins of Detroit*¹ mostrava la decadenza dell'antica capitale dell'industria dell'automobile, conseguenza del processo di deindustrializzazione che aveva riguardato le città nordamericane. Le scene preferite dai due fotografi erano le strade e i teatri abbandonati, le vecchie installazioni industriali ricoperte dalle piante rampicanti, scuole e luoghi di culto che si sgretolano per il passare del tempo, le residenze dell'alta borghesia cittadina abbandonate e in rovina. Ovunque, la boscaglia si stava facendo strada fra i muri, rompendo con le proprie radici i pavimenti, ricoperti di polvere e di pezzi di vetro. Sembrava quasi che la natura avesse cominciato un lento e inesorabile processo di cancellazione della città.

In un'intervista, gli autori paragonarono i paesaggi desolati della città ritratta nel loro reportage a un'immensa scena apocalittica. Ogni scatto ricordava l'ambientazione di un film di fantascienza, per essere più precisi di una “distopia”, termine ancora oggi non del tutto diffuso², ma sempre più utilizzato per descrivere quel sottogenere della fantascienza che ha per oggetto la descrizione di un futuro deviato, negativo ed indesiderabile.

I fotografi andarono a cercare il luogo dove un tempo era sorta l'antica fabbrica dove la General Motors produceva le Cadillac. In Piquette Street trovarono ciò che rimaneva della *Fisher Body plant 21*. Nonostante fossero oramai passati gli anni Cinquanta, periodo in cui la città aveva raggiunto l'apice del suo splendore industriale, le antiche sale continuavano ad esistere. Le immense navate, vuote e decrepite, testimoniavano i tempi in cui “Motor City” era stata la capitale del sogno americano. Oggi, delle navate rimangono le rovine nude e le foto hanno una tonalità verdastra, marina. Dai soffitti pendono stalattiti, come se la gigantesca fabbrica fosse rimasta sotto l'oceano per secoli e un bel giorno fosse stata riscattata, come un transatlantico naufragato, come un Titanic del XX secolo. Anche gli altri edifici sembrano set cinematografici. Le cassette

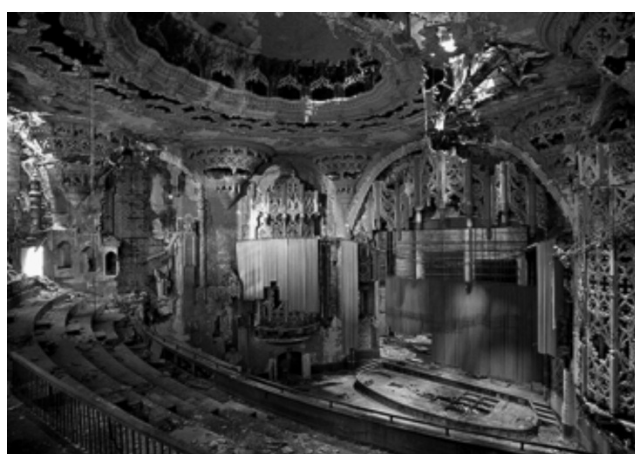
1. Yves Marchand, Romain Meffre, *The Ruins of Detroit*, Steidl, 2010.

2. L'invenzione del termine “distopia” viene fatto risalire a John Stuart Mill che lo avrebbe utilizzato in un discorso parlamentare nel 1868 per indicare il contrario dell'utopia. Il filosofo si riferì infatti ai propri oppositori come *distopisti* o *cacotopisti* (K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Basil Blackwell, Oxford, 1987, nota 2, p. 447). Ma è negli anni Cinquanta che il termine comincia ad essere usato nel campo della letteratura utopica, facendo la sua comparsa nell'antologia: Glenn Negley e J. Max Patrick, *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*, Henry Schuman, New York, 1952. Per una trattazione più approfondita dell'etimologia del termine e delle sue distinte accezioni si veda il cap. 1 della presente ricerca.



Yves Marchand, Romain Meffre, *The Ruins of Detroit*.

A sinistra: Woodward Avenue. A destra: *Melted clock*, Cass Technical High School (2010)



A sinistra: *United Artists Theater* (2010). A destra: *Fisher Body 21 Plant*

di sicurezza del *Bagley-Clifford Office* della National Bank di Detroit sono aperte, come se fossero state svaligate. I pavimenti della sala da ballo dell'*American Hotel*, della *East Methodist Church*, le aule della *St Margaret Mary School* sono ricoperti di detriti, polvere, resti di mobili, carte sparse. L'immagine è quella di un abbandono repentino, come se un qualche evento catastrofico fosse giunto improvvisamente.

Le foto di Yves Marchand e Romain Meffre mostrano la decadenza contemporanea dell'Impero Americano, ma il repertorio iconografico a cui fanno riferimento è molto più antico. Scorrendo le immagini delle strade deserte e dei giganteschi edifici in rovina è inevitabile pensare alle esagerate prospettive della Roma antica di Piranesi. Ma anche alle illustrazioni di *The Last American* (1889), romanzo in cui un gruppo di archeologi del futuro visitava i resti di una civiltà perduta, quella americana, percorrendo le strade di una New York abbandonata e deserta. L'immagine delle lancette ferme dell'orologio della *Cass Technical High School* rievoca, per chi appartiene alla generazione cresciuta durante la Guerra Fredda, l'incubo del conflitto atomico, che aveva proprio fra le sue icone gli orologi bloccati dalla tempesta magnetica scatenata su Hiroshima³. Un altro scenario ricorrente, nel reportage su Detroit, così come in quelli dedicati alla città di Čer-

3. Il 6 agosto del 1945, dopo l'esplosione della prima bomba all'Idrogeno della storia dell'umanità, gli orologi di Hiroshima si fermarono alle 8:15. Nel *Peace Memorial Museum* della città, è conservato uno di questi orologi.
4. In una delle migliori distopie cinematografiche degli ultimi anni, *Children of Men* (2006), del regista Alfonso Cuarón, viene descritta una Londra nel 2027 in cui l'umanità è oramai interamente sterile.

nobyl, sono le aule vuote delle scuole, i parchi giochi abbandonati, come a ricordare che la scomparsa dell'infanzia significa inevitabilmente la morte dell'umanità⁴.

Negli ultimi decenni, la deformazione distopica della città è stata protagonista non solo della fiction catastrofista nel cinema e nella letteratura, ma anche nei materiali documentari e di attualità. Una visione terrificante del futuro domina la produzione cinematografica, accanendosi con particolare crudeltà distruttiva con la città, convertita in incarnazione di tutti i mali della società occidentale. Solo per nominare alcune delle opere più recenti, New York è stata colpita da uno tsunami e inondata in *The day after tomorrow* (Roland Emmerich, 2004), la sua popolazione decimata da un virus in *I Am Legend* (Francis Lawrene, 2007), Los Angeles devastata da un terremoto in 2012 (Roland Emmerich, 2009) mentre l'umanità ha rischiato l'estinzione per sterilità (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006), collasso ecologico (*Wall-e*, Andrew Stanton, 2008) e per molteplici varietà di virus letali (*28 Weeks Later*, Juan Carlos Fresnadillo, 2007; *Carriers*, Àlex Pastor, 2009). Con numerosissime varianti, si assiste oggi ad un successo senza precedenti del genere catastrofico e post-apocalittico, testimonianza dell'impossibilità di immaginare un futuro che non sia dominato dalla catastrofe.

Tali fantasie sul futuro fosco dell'umanità sono spesso lo specchio di una serie di fenomeni dovuti all'impazzimento dell'economia globale, fra inquinamento industriale ed agricolo, e dell'accelerazione dei processi di urbanizzazione. Mentre nel 1950 solo il 30% della popolazione mondiale viveva in zone urbane, attualmente l'indice ha superato il 50%, dando inizio di fatto alla "fase urbana" della Storia dell'Umanità. Secondo le stime dell'informativa del UNFPA, (United Nations Population Fund), nel 2008 3,3 miliardi di persone abitavano in aree urbane⁵. Eppure tale concentrazione di popolazione non sembra rispondere a quella ricerca di protezione che è alla base della nascita dei centri urbani. Le città sembrano invece irrimediabilmente trasformate nel *topos* del disastro. L'incremento attuale della popolazione riguarda le città più povere del mondo, senza industrializzazione, con scarse possibilità di sviluppo, con tassi di disoccupazione in progressivo aumento. Per questa cittadinanza in crescita continua, le metropoli sono territori pericolosi a causa degli elevati tassi di criminalità, e la mancanza cronica delle infrastrutture indispensabili, come l'elettricità e l'acqua potabile. Si calcola che fra 50 anni, quando la popolazione mondiale avrà raggiunto i 10 miliardi di abitanti, questi si troveranno concentrati per il 95% nelle città povere del sud del mondo⁶: una nuova popolazione urbana che nascerà e crescerà in quartieri di baracche, alla periferia di quartieri ricchi, centri abitati da classi alte, fortificati e protetti con sistemi ad alta tecnologia per difendersi dall'immigrazione. La realtà di questa umanità eccedente, formata da giovani lavoratori informali, sarà la lotta per la sopravvivenza. Nelle *villas miserias* di Buenos Aires, nelle *favelas* di Rio de Janeiro, negli *iskwaters* di Manila, negli *hoods* di Los Angeles, nelle *shammasas* di Jartum, vivono oggi 1.000 milioni di persone, escluse e declassate⁷. In questo senso, la fiction catastrofista contemporanea sembra esorcizzare un timore fondato.

L'urbanizzazione iper-accelerata delle città del Terzo Mondo le ha trasformate in autentiche bombe ad orologeria, e non sorprende che questa concentrazione di nuove masse urbane nelle periferie globali sia divenuta motivo di preoccupazione.

La Rand Corporation, fondata dall'aviazione nordamericana negli anni Cinquanta, è una istituzione no-profit creata per assistere la politica, mediante ricerche e analisi, a prendere decisioni. Mentre negli anni della Guerra Fredda si era dedicata alla simulazione dell'olocausto nucleare e alla guerra del Vietnam negli anni Sessanta, oggi è la città ad

5. United Nations Population Fund, *State of the World Population 2007. Unleashing the Potential of Urban Growth*, UNFPA, 2007. Disponibile on-line: <http://www.unfpa.org/swp/2007/english/introduction.html>

6. Mike Davis, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 12.

7. Barbara Celis, "Los grandes suburbios ahogan las ciudades", *El País*, 17 giugno 2006.

essere divenuta oggetto della sua attenzione. Vengono raccolte statistiche sulla criminalità, analizzati servizi sanitari e istruzione, ma, come riporta M. Davis: *Uno dei progetti più importanti della Rand, iniziato nei primi anni '90, è un grosso studio su "come i cambiamenti demografici influiranno sui conflitti futuri". L'idea di base, sostiene la Rand, è che l'inurbamento della povertà mondiale ha prodotto "l'urbanizzazione delle insurrezioni"*⁸.

La città contemporanea, probabile scenario delle guerre future, vittima di un possibile collasso ecologico, schiacciata dal peso crescente della demografia e dall'aumento della povertà, si è convertita nel catalizzatore di ogni paura collettiva. Eppure, l'immagine del suo disastro futuro, così come viene immaginata dalla letteratura, sembra ricorrere a un repertorio iconografico molto più antico. Nella denuncia romanzata della sua debolezza rispetto attacchi terroristi, riecheggia la paura di George Chesney di fronte a un possibile conflitto con la Germania in *The Battle of Dorking: Reminiscences of a Survivor* (1871)⁹; l'eventualità di un ritorno alla barbarie primitiva, frutto di una crisi ecologica, era già stata esplorata da Richard Jefferies in *After London; or Wild England* (1885)¹⁰. Nella letteratura, le icone della rappresentazione decadente della città contemporanea, coincidono spesso con quelle della decadenza della Londra vittoriana. Le rovine della metropoli industriale riecheggiano la grandezza delle antiche capitali dell'impero, ridotte oggi ad aree archeologiche.

La distopia, il racconto deviato del futuro dell'umanità, domina la contemporaneità ma le sue radici affondano probabilmente nel complesso di paure sorte verso la fine del XIX secolo: il tramonto dell'ideale di progresso, la fine del potere delle vecchie potenze coloniali, la capacità disumanizzante della tecnica, l'asservimento della scienza agli interessi di una minoranza. In questo contesto l'utopia cessa di produrre ricette per la felicità e immaginare il futuro non può che realizzarsi sotto forma di satira crudele, profezia apocalittica o deformazione distopica.

A partire della prima edizione dell'*Utopia o la migliore forma di Repubblica* di Thomas More nel 1516, quello dell'utopia è stato per secoli il genere letterario che meglio è riuscito a rappresentare le aspirazioni dell'umanità. Variazione su un presente/passato/futuro ideale, manifesto politico, modello da seguire per i governanti, il canone utopico è ricorso ripetutamente all'immagine della città per esemplificare le conquiste del nuovo assetto sociale.

Alla fine del XIX secolo la letteratura utopica aveva visto nell'industria e nel progresso tecnologico il veicolo di realizzazione di un mondo migliore. Il Crystal Palace, i romanzi di Jules Verne, i disegni di Albert Robida e León Benet, offrivano la migliore rappresentazione del dominio, da parte della borghesia, dell'era della Rivoluzione Industriale. Fu in concomitanza con la Comune di Parigi che iniziarono ad affiorare dubbi, si ipotizzarono conflitti futuri, e la lotta di classe cominciò a mettere in discussione la sopravvivenza stessa del sistema capitalista.

Il cinema e la letteratura fecero eco nel corso del tempo a queste ansie sociali, soprattutto quelle relative alla città, essendo questa il luogo in cui tutte le contraddizioni si palesavano. Il mondo della macchina non aveva liberato l'uomo dalla schiavitù e dall'alienazione del lavoro della fabbrica, né il socialismo sarebbe riuscito a realizzare il sogno di perfezione sociale di cui si era fatto portatore. In questo periodo l'idea di "progresso", inteso come manifestazione di ottimismo e promessa di felicità universale, entra in crisi e i termini in cui si pensa al futuro divengono negativi, anti-utopici, apocalittici. La città, che il cinema e la letteratura di "anticipazione" avevano sognato nel futuro

8. "Nella giungla delle città" in: Mike Davis, *Cronache dall'impero*, ed. Manifestolibri, Roma, 2004, pp. 47-48.

9. George Tomkyns Chesney, *The Battle of Dorking*, Lippincott, Grambo & Co, 1871 (tr. it. *La battaglia di Dorking*, Editrice Nord, Milano, 1985).

10. Richard Jefferies, *After London; Or, Wild England*, Cassell & Company, London, 1885.

al servizio dell'uomo (J. Verne, H. G. Wells, E. Bellamy), diviene lo scenario in cui esplodono i conflitti di classe (F. Lang, J. London) e in cui la tecnologia moderna si mette al servizio dello stato per l'omologazione e la fabbricazione degli individui (Y. Zamjatin, G. Orwell, A. Huxley).

Zygmunt Bauman, in *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*¹¹, ricorda come la stessa utopia altro non sia che una risposta a sentimenti umani quali l'incertezza e la paura. Nei momenti di difficoltà si anelerebbe a un mondo migliore, da qui l'invenzione dell'utopia, un mondo dove tutto è perfetto, ordinato, sotto controllo, pacificato. Oggi invece, in un mondo dominato dall'incertezza, il progresso sembra, piuttosto che un cammino verso l'utopia, una fuga dal disastro. Per questa ragione, l'utopia contemporanea sarebbe individualista e convertita in sinonimo di fuga, e la città postmoderna vivrebbe il fenomeno dell'abbandono e della frammentazione. L'insicurezza moderna si tradurrebbe, dal punto di vista spaziale, nella ghettizzazione "volontaria" di chi ha paura, in un'estetica della sicurezza che decide la forma delle costruzioni, e nella disintegrazione della vita comunitaria.

La distopia, genere letterario che si affermò fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo in contrapposizione alle utopie di W. Morris e G. H. Wells, è vincolata al complesso delle paure che la crisi dell'idea di progresso portò con sé. Con la pubblicazione dei romanzi *Noi* nel 1926, opera dello scrittore russo in esilio Yevgueni Zamjatin, e di *1984* nel 1949, di George Orwell, la visione pessimista del futuro sostituisce definitivamente quella positiva del principio di secolo. La cosiddetta letteratura di anticipazione ha per oggetto, da almeno mezzo secolo a questa parte, la catastrofe. A tale visione "indesiderabile" della società futura corrisponde una determinata forma di città. Considerando che l'architettura è sempre la manifestazione di un potere politico, tale potere assume forme particolari nelle città distopiche. I regimi totalitari sembrano aver scoperto nell'architettura *la macchina per fabbricare individui* di cui parlò Michel Foucault a proposito del *panopticon*. Se, come illustra Orwell in *1984*, la divisione della popolazione risponde a una strategia di controllo, la città distopica nasce segregata e gerarchizzata, annulla l'intimità dei suoi abitanti, sorveglia ogni momento della loro vita quotidiana mediante l'occhio di un invisibile "Big Brother" o attraverso un'architettura completamente igienica e trasparente.

11. Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Ensayo Tusquets Editores, Barcelona, 2007.
12. «... Nell'ordine semantico, scappare è l'opposto all'utopia, però in quello psicologico, nelle circostanze attuali, è l'unico sostituto logico (...) Uno non può più pensare seriamente di trasformare il mondo in un luogo migliore per vivere, neanche si può rendere più sicuro questo miglior luogo nel mondo che uno è riuscito a raggiungere. L'insicurezza è arrivata per rimanere, succeda quel che succeda. Così, "buona fortuna" solo può significare che manteniamo lontana la sfortuna». Z. Bauman, *Tiempos líquidos*, op. cit. p. 147.

Obiettivi e definizione dell'ambito tematico

La presente ricerca ha come obiettivo la comprensione di alcuni dei meccanismi che guidano la trasformazione della città contemporanea, utilizzando come strumento di analisi le distinte maniere in cui la letteratura ha rappresentato la sua futura catastrofe. Nonostante la storia dell'architettura abbia ripetutamente messo in luce lo stretto legame esistente fra utopia e spazio urbano, la "distopia", cioè il suo antonimo, sembra essere rimasta relegata alla cultura popolare e alla fantascienza. Eppure la città contemporanea sembra ricordare sempre di più l'ambientazione di un romanzo di "anticipazione" del passato e la distopia ha definitivamente sostituito il genere utopico come strumento di critica della realtà.

Le analogie fra la città del presente e la letteratura distopica moderna sono molteplici: il controllo dello spazio pubblico mediante la tecnologia, il disegno urbano come strumento di controllo sociale e di modificazione del comportamento, la fortificazione urbana e la creazione di enclaves per determinate classi sociali, l'uso dei mezzi di informazione come strumenti di persuasione, il fenomeno sociologico della paura. Tale genere letterario può rappresentare un elemento chiave per capire come la città, che alle sue origini rappresentò per l'uomo un rifugio in un mondo ostile, si sia oggi convertita in territorio pericoloso. Nel corso della sua storia, la città è sempre stata soggetta a determinati timori caratteristici di una certa fase storica: guerre, epidemie, incendi, criminalità, sovrappopolazione. La città contemporanea, prodotto della società "del rischio" (Ulrich Beck), si sta costruendo secondo le direttrici imposte dalla paranoia della sicurezza. Sembra oggi raccogliere molte delle paure che si generarono in epoche passate, oltre a produrne di differenti: l'ostilità verso determinati gruppi sociali, la sensazione di perdita di identità, l'insicurezza prodotta dalla diversità, l'apparente estraneità dei soggetti che si muovono nello spazio pubblico.

Riflettere sulla relazione fra città e paura significa inevitabilmente inserirsi in un dibattito, tuttora aperto, che coinvolge discipline quali la geografia urbana, la filosofia, la sociologia, la politica e, naturalmente, l'architettura. La "ecologia della paura"¹³ potrebbe considerarsi il meccanismo esplicativo delle trasformazioni spaziali e dei conflitti sociali delle città. Da un lato la generalizzata sensazione di insicurezza spingerebbe le classi medio-alte alla "fuga dalla città", verso urbanizzazioni extra-urbane vigilate e omogenee dal punto di vista sociale (le città private, *las ciudades fortalezas*, le *gated communities*), oppure a recuperare, mediante processi di *gentrification*, i centri storici dopo averli "igienizzati" e resi abitabili mediante processi di riforma urbana. Dall'altro la città tradizionale risponderebbe a questa richiesta di sicurezza tramite l'impiego nell'architettura e nello spazio urbano di una serie di meccanismi di protezione, controllo e vigilanza. La letteratura distopica, in quanto materializzazione delle paure della società nelle sue distinte epoche storiche, è un elemento fondamentale per comprendere come si sia evoluta nel tempo l'immagine della città del futuro. Parafrasando Mike Davis, il miglior punto di osservazione sulla città del prossimo millennio sono le rovine del suo futuro irrealizzato.

L'immaginario occidentale relativo alla città del futuro è stato profondamente influenzato da una serie di opere letterarie del genere "distopico", durante la prima metà del XX secolo. Tali opere hanno sistematicamente materializzato i distinti timori che caratterizzavano la società. In tal senso, l'idea negativa della megalopoli del futuro sarebbe quindi il prodotto del perdurare di paure collettive, alla cui base si troverebbe sempre un meccanismo di "ingigantimento" del presente.

13. Mike Davis, *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*, Vintage Books, 1998 (tr. it. *Geografie della paura. Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Feltrinelli, Milano, 1999).

Una delle ipotesi principali di questa ricerca è che anche la distopia, al pari dell'utopia, possieda il proprio "gioco spaziale", ovvero che ai distinti timori espressi dall'umanità nel corso del tempo, corrisponda un determinato modello di città. L'utopia, che nel passato aveva giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo del pensiero occidentale, verrebbe sostituita dalla distopia, che ne assumerebbe il ruolo di strumento di critica del presente. Così come la storia dell'utopia è strettamente legata a quella della città e dell'urbanistica, anche alla distopia corrisponderebbe una certa rappresentazione spaziale delle sue caratteristiche, prima fra tutte la tendenza al controllo sociale e all'autoritarismo delle società "perfette".

Le opere che sono state scelte offrono sia una rappresentazione descrittiva della conformazione spaziale della città del futuro, sia un'illustrazione immaginaria della vita dei suoi abitanti. La selezione non è stata realizzata secondo la rilevanza degli autori. La ricerca prende in considerazione sia la cultura cosiddetta "alta" che quella popolare, dai racconti pubblicati sui *feuilleton*, ai romanzi di grande diffusione, fino ad arrivare alle rappresentazioni grafiche più svariate: dalle illustrazioni dei quotidiani, alle pubblicità di cioccolatini, fino ad arrivare ai disegni dei maestri del Movimento Moderno. Si è prestata maggiore attenzione alle opere che hanno avuto una rilevanza sociale, una ripercussione sul pensiero di una determinata epoca e, riprendendo le parole di F. Jameson, tenendo in conto che *l'esame politico più affidabile non sta tanto nel giudizio sulla singola opera quanto nella sua capacità di generare nuove visioni utopiche che includano quelle passate, modificandole e correggendole*¹⁴.

Il percorso che si è deciso di seguire è cronologico. Questa scelta è dettata da una caratteristica che possiede sia l'utopia che la distopia: l'intertestualità. I due generi letterari si sono nutriti, nel corso del tempo, di un dialogo costante fra le opere che compongono questo genere. Trattandosi di una sorta di "catena" di romanzi, la comprensione di ogni opera richiama alla lettura di una precedente, di cui confuta e discute i concetti¹⁵. *News from Nowhere*¹⁶ non sarebbe probabilmente mai stato scritto se W. Morris non avesse reagito alla descrizione dell'utopia socialista e "nazionalista" di *Looking Backward* di E. Bellamy¹⁷. Neanche H.G. Wells avrebbe lavorato alla sceneggiatura di *Things to Come* se, uscito dalla sala dopo aver assistito alla proiezione di *Metropolis* di F. Lang, non lo avesse considerato una stupidaggine e non avesse sentito il bisogno di negarne la visione verticale della città e la possibilità di una civiltà industriale fondata sulla schiavitù¹⁸.

Seguendo tali presupposti, questo studio si apre con un'analisi dei due generi letterari (Primo capitolo, *Utopia e distopia*), definendo origine e significato dei termini, oltre ad illustrare le loro caratteristiche fondamentali. Riguardo all'utopia, particolare attenzione è stata data alla natura "monogenetica" del genere, ovvero la costruzione di un intero filone letterario a partire da una singola opera. La *Utopia* di More rappresenta un canone che il filone utopico ha seguito fino all'epoca contemporanea, con numerose varianti. Questa prima parte introduttiva sottolinea anche la capacità del genere di presentare modelli urbani, come è il caso de *La città del sole* di T. Campanella, *New Harmony* di R. Owen o il *Phalanstère* di C. Fourier.

14. Friedrich Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Calles Utopia and Other Science Fiction*, Verso Books, London, 2007 (tr. it. Frederic Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 14).

15. Krishan Kumar, *Utopia e Antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Longo Editore Ravenna, Ravenna, 1995, p. 10.

16. William Morris, *News from Nowhere or An Epoch of Rest: Being Some Chapters from a Utopian Romance*, Hammersmith, 1892 (tr. it. *Notizie da nessun luogo*, Garzanti, Milano, 1995).

17. Edward Bellamy, *Looking Backward (2000-1887)*, Ticknor and Company, Boston, 1888 (tr. it. *Uno sguardo dal 2000*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1999).

18. H. G. Wells, "Metropolis", *The New York Times*, 17 aprile 1927.

Il caso della distopia risulta più complesso da affrontare rispetto all'utopia, a causa della evidente scarsità di letteratura critica. Il neologismo è infatti entrato nell'uso corrente solo recentemente, nonostante si sia diffuso a partire degli anni Cinquanta. Riprendendo le tesi di L. T. Sargent, vengono chiariti i limiti fra i generi e stabilite le differenze fra distopia, anti-utopia, satira utopica e distopia critica.

I capitoli successivi sono organizzati con l'intenzione di offrire una ricostruzione storica dell'evoluzione dei due generi. Il secondo capitolo si concentra sulla costruzione del mito del progresso da parte della borghesia, e le caratteristiche della letteratura della città del futuro, marcate dall'utopia tecnologica e scientifica del Positivismo. Dal punto di vista cronologico, inizia con *New Atlantis* di F. Bacon (1621) e si chiude idealmente con *Les cinq cents millions de la Begum* di J. Verne (1879). Il terzo capitolo è dedicato alla crisi del futuro della città e ai timori che affiorano nel fin de siècle: conflitti di classe, esplosione demografica, decadenza dei vecchi imperi coloniali e la definitiva trasformazione della scienza e della tecnologia in forze dominatrici. È in questo momento che l'utopia di progresso entra definitivamente in crisi e avviene il passaggio al genere distopico, in quanto mezzo per materializzare le proprie paure e strumento di critica politica.

Il quarto capitolo affronta in dettaglio una delle linee esplorate dalla distopia, ovvero la degenerazione autoritaria dell'utopia. Con *Noi* (Zamjatin) la distopia moderna si afferma come racconto anticipatorio di una società opprimente, degenerata nel totalitarismo, nella violenza, deviazione pessimista del futuro. A tale filone di romanzi appartiene una determinata forma di città: vigilata, segregata, gerarchizzata. Gli spazi urbani in cui agiscono i protagonisti delle opere, sono il risultato di una lettura in senso autoritario delle trasformazioni urbane che avvengono a partire dell'epoca della rivoluzione francese¹⁹. In tale città l'architettura assumerebbe la funzione supplementare di "macchina per fabbricare individui"²⁰. L'intenzione della disciplina è biopolitica, ovvero migliorare la specie umana mediante indirizzi fisici e morali. L'ultimo capitolo è infine dedicato a un'analisi della rappresentazione della Londra del futuro in due delle più significative opere della distopia moderna: *Il mondo nuovo* (1936) di Aldous Huxley e *1984* (1949) di George Orwell.

19. Si veda a tal proposito il cap. 9, "Il corpo liberato" in: Richard Sennett, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1997, pp. 302- 337.

20. Michel Foucault individua nell'architettura del campo militare l'aprirsi di un nuovo orizzonte per l'esercizio del potere. L'architettura non è più realizzata per essere vista, ma per sorvegliare. *Il suo fine è divenire un operatore nella trasformazione degli individui: agire su coloro che essa ospita, fornire una presa sulla loro condotta, ricondurre fino a loro gli effetti del potere, offrirli a una conoscenza, modificarli*. M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2008, p. 188.

Capitolo 1

Utopia e distopia

1.1 Utopia

Una mappa di questo mondo che non includa l'Utopia non è degna di uno sguardo, perché esclude quell'unico Paese dove l'umanità vuol sempre sbarcare. E quando l'umanità vi sbarca, si guarda intorno. Poi, intravedendo una contrada ancora più bella, si rimette in mare. Il Progresso è la realizzazione delle Utopie.

Oscar Wilde, "The Soul of Man under Socialism", 1891, in: *The Complete Works of Oscar Wilde: Historical Criticism Intentions, The Soul of Man*, Volume 4, Oxford University Press, New York, 2007, p. 247.

1.1.1 Origine e significato di "utopia"

Poiché l'oggetto di ricerca di questo lavoro è la letteratura distopica, risulta indispensabile in primo luogo affrontare l'origine della parola partendo dal suo antonimo, la parola "utopia", più antica e conosciuta. Su utopia, letteratura utopica, utopismo, esiste una vasta bibliografia. Le opere più antiche in cui viene trattato l'utopia come genere letterario e che riportano lunghi elenchi di opere risalgono al XVII secolo. Raymond Trousson¹ annovera come prima la *Bibliographia politica*² di Gabriel Naudé, che già nel 1633 presenta un congiunto eterogeneo di opere "utopiche": Platone, More, Campanella, Bacon, ma anche Senofonte, Plutarco, Cicerone. Un secolo più tardi Lenglet-Dufresnoy, ne *De l'usage de romans* (1734)³, dopo aver presentato una serie di liste di romanzi appartenenti a differenti generi, dedica un capitolo intero ai *Romans divers qui ne fe rapportent à aucune des classes précédents* (romanzi diversi che non è possibile includere in nessuna delle categorie precedenti)⁴: romanzi di viaggi, avventura e utopie. Questi tentativi di "incasellamento" della letteratura in generi e provenienze geografiche commette un errore che viene trascinato fino a tempi recenti: la mescolanza dell'utopico con generi e sottogeneri molto differenti. Nei cataloghi di opere contenuti in tali analisi critiche, l'utopia viene spesso affiancata al romanzo d'avventura e alla fantascienza, come ad esempio nell'opera di Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, de la science fiction et des voyages extraordinaires*⁵, Nella sua ricerca Versins tratta l'utopia insieme ai viaggi

1. Raymond Trousson, *Voyage aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1979 (tr. sp. *Historia de la literatura utópica. Viaje a países inexistentes*, Ediciones Península, Barcelona, 1995, p. 22).
2. Gabriel Naudé, *Bibliographia politica ad nobilis & eruditissimum virum Iacobum Gaffarellum D. aegidii priorem, & protonotarium apostolicam* ([Reprod.]), apud Franciscum Baba (Venetiis), 1633.
3. Nicolas Lenglet Du Fresnoy, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité & leurs différents caractères. /, avec une Bibliothèque des romans accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions par M. le C. Gordon de Percey*, Vve de Poilras, Amsterdam, 1734.
4. *Ibid.*, cap. XIV, p. 330.
5. Pierre Versins, *Encyclopédie de l'utopie, de la science fiction et des voyages extraordinaires*, l'Âge d'homme, Lausanne, 1972.

straordinari, ovvero i romanzi ispirati a Robinson Crusoe o al ciclo di Verne, e alla fantascienza, un genere quest'ultimo la cui relazione con l'utopia verrà approfondita più avanti.

Nel secondo dopoguerra, compaiono le opere di Ph. B. Gove, che ricostruisce una lista di 250 « viaggi immaginari » fra il 1700 e il 1800⁶, la “cronobibliografia dell'utopia” di R. Messac⁷, e le visioni critiche di Luis Mumford⁸ e la storia, dal punto di vista anarchico, scritta da Marie Louise Berner⁹. Oltre a tali studi, una serie di ricerche analizzano l'utopia nel contesto delle letterature nazionali: in Inghilterra¹⁰, in Francia¹¹, negli Stati Uniti¹² e nell'Unione Sovietica¹³.

Una interessante variante sugli studi utopici è offerta dal testo di Gianni Guadalupi e Alberto Manguel, una sorta di guida ai luoghi immaginari nella letteratura fantastica. La prima edizione risalente agli anni Ottanta¹⁴ è stata in seguito ridotta e pubblicata sotto forma di *Manuale dei luoghi fantastici*¹⁵. In questo caso l'attenzione è posta direttamente sugli spazi in cui vengono ambientati i romanzi di Verne, Tolkien, Shakespeare e Marco Polo.

Come si vedrà in seguito, la produzione di opere letterarie che offrono una visione positiva del futuro, soffrì un notevole rallentamento a partire dalle prime decadi del secolo XX, coincidendo con l'ascesa delle potenze dittatoriali e l'aumento delle tensioni internazionali che portarono ai due conflitti mondiali. Dopo la II Guerra Mondiale, l'immaginario del futuro è tendenzialmente oscuro e negativo, la distopia sostituisce l'utopia. Verso la fine degli anni Sessanta, l'immaginazione utopica sembra rifiorire. Risale infatti al 1967 il celebre discorso di Marcuse alla Libera Università di Berlino Ovest in cui difende la possibilità materiale della realizzazione dell'utopia¹⁶. Nella letteratura il femminismo e l'ecologismo spingono ad ideare nuove formule di società utopiche. U.K. Le Guin in *The Dispossessed: an Ambiguous Utopia*¹⁷ descrive una società collettivista e anarchica contrapposta al sistema capitalista, mentre Ernest Callenbach idea una utopia ecologica a partire della secessione di alcuni stati degli USA in *Ecotopia*¹⁸.

6. Philip Babcock Gove, *The Imaginary voyage in prose fiction: a history of its criticism and a guide for its study, with an annotated check list of 215 imaginary voyages from 1700 to 1800*, New York, Columbia University Press, New York, 1941.
7. R. Messac, *Esquisse d'une chronobibliographie de l'utopie*, Club Eutopia, Lausana, 1962.
8. Lewis Mumford, *The Story of Utopias*, Boni and Liveright Publishers, New York, 1922 (tr. it. di Roberto D'Agostino, *Storia dell'utopia*, Donzelli, Roma, 1997).
9. Marie Louise Berner, *Journey through Utopia*, Routledge and Kegan Paul, London, 1950.
10. Si veda: Vita Fortunati, *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Longo, Ravenna, 1975; Arthur Leslie Morton, *The English Utopia*, Lawrence & Wishart, London, 1978; Ignatius Frederick Clarke, *Tale of the future, from the beginning to the present day: an annotated bibliography of those satires, ideal states, imaginary wars and invasions, coming catastrophes and end-of-the-world stories, political warnings and forecasts, inter-planetary voyages and scientific romances -all located in an imaginary future period- that have been published in the United Kingdom between 1644 and 1976*, 3e éd., Library Association, London, 1978.
11. Si veda: Ed. Frank E. Manuel, *French Utopias: An Anthology of Ideal Societies*. The Free Press, New York, 1966; Irmgard Hartig, Albert Soboul, *Pour une histoire de l'utopie en France au XVIIIe siècle*, Société des études robespierristes, Paris, 1977.
12. Kenneth M. Roemer, *The Obsolete Necessity: America in utopian Writings, 1888-1900*, Kent State University Press, Kent, 1976; Lyman Tower Sargent, *British and American Utopian Literature, 1516-1985: An Annotated Chronological Bibliography*, Garland, New York/London, 1988.
13. Richard Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, New York, 1989.
14. Gianni Guadalupi, Alberto Manguel, *The Dictionary of Imaginary Places*, Macmillan, New York, 1980 (tr. it. *Manuale dei luoghi fantastici*, illustrazioni di Graham Greenfield, mappe e carte di James Cook, Rizzoli, Milano, 1982).
15. Gianni Guadalupi, Alberto Manguel, *Manuale dei luoghi fantastici*, Rizzoli, Milano, 1996.
16. Herbert Marcuse, *La fine dell'utopia*, Manifestolibri, Roma, 2008.
17. Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed: an Ambiguous Utopia*, Harper & Row, New York, 1974 (tr. it. *I reietti dell'altro pianeta (quelli di Anarres)*, Tea, Milano, 2002).
18. Ernest Callenbach, *Ecotopia*, Banyan Tree Books, 1974 (tr. it. *Ecotopia*, Interno giallo, Milano, 1991).

Questo nuovo interesse per un genere che sembrava tramontato, si riflette anche nella ricerca accademica. Nel 1975 viene fondata *The Society for Utopian Studies*. Si tratta di un'organizzazione internazionale dedicata allo studio del pensiero utopico "in tutte le sue forme", in particolare quella letteraria e quella sperimentale. Organizza periodicamente convegni e conferenze e pubblica dal 1978 il giornale *Utopian Studies*, edito da Nicole Pohl. Anche in Italia risale agli anni Settanta la fondazione del *Centro di Studi Utopici* di Bologna, mentre più recentemente è stato creato il *Centro Interuniversitario di Studi Utopici*¹⁹ con la finalità di promuovere la diffusione degli studi sull'Utopia. Tale centro, oltre all'organizzazione di convegni e seminari, cura l'edizione della *Rivista di Studi Utopici*²⁰.

Fra gli studi che hanno offerto, negli ultimi venti anni, nuovi spunti di riflessione sulla rilevanza del genere utopico, sono da annoverare quelli di Krishan Kumar²¹ e di Lyman Tower Sargent²². Krishan Kumar è autore di numerosi saggi e articoli sull'utopia, fra i quali: *Utopia And Anti Utopia In Modern Times*²³, *Utopianism*²⁴, *Utopias and the Millennium*²⁵. Di Lyman Tower Sargent è invece la storia dell'utopia focalizzata sulla cultura anglosassone, *British and American Utopian Literature, 1516-1985: An Annotated, Chronological Bibliography*²⁶, e il Reader sull'utopia²⁷ realizzato in collaborazione con Gregory Claeys.

Il termine "utopia" risale al secolo XVI. La parola venne coniata da Thomas More²⁸ nel 1516 per dare il titolo all'omonima opera *Libellus vere aureus nec Minvs Salvutaris Qvam Festivus de optimo reip. statu, de[?]; noua Insula Utopia*²⁹. Lo scrittore umanista utilizzò due neologismi greci aventi una comune etimologia in "topos" (τόπος), dal greco letteralmente "luogo". L'origine della parola è stata a lungo oggetto di discussione poiché dalla natura del suffisso "u" dipende il reale significato della parola. Se si facesse risalire a *outopia*, poiché il prefisso "ou" (ου) indica "non", si intenderebbe "nessun luogo"³⁰,

19. Il *Centro Interuniversitario di Studi Utopici* è stato fondato nel 2005 ed è composto da docenti delle università di Cassino, Macerata, Roma Tre, Reggio Calabria e Lecce.
20. Della *Rivista di Studi Utopici* (Editore Carra, Lecce) sono stati pubblicati 9 numeri fra l'aprile del 2006 e il novembre del 2011.
21. Krishan Kumar insegna storia e teoria del pensiero politico e sociale presso l'Università di Kent, Canterbury.
22. Lyman Tower Sargent è professore di Scienze Politiche della University of Missouri-St. Louis. Editore dal 1990 de *Utopian Studies*, ha fondato insieme a Claeys per la Syracuse University Press la serie dedicata a *Utopianism and Communitarianism*, composta da più di venti volumi.
23. K. Kumar, *Utopia And Anti Utopia In Modern Times*, Basil Blackwell, London and New York, 1987.
24. K. Kumar, *Utopianism*, Open University Press, Buckingham, 1991.
25. K. Kumar, *Utopias and the Millennium*, (edito con Stephen Bann), Reaktion Books, London, 1993.
26. L. Tower Sargent, *British and American Utopian Literature, 1516-1985: An Annotated, Chronological Bibliography*, Garland, New York, 1988.
27. L. Tower Sargent, G. Claeys, *The Utopia Reader*, New York University Press, New York, 1999.
28. Thomas More (Londra, 1478-1535) fu parlamentare, ambasciatore, sceriffo di Londra, membro del consiglio privato del Re, portavoce della Camera dei Comuni e Cancelliere del Regno, fu condannato a morte nel 1535 a seguito del suo rifiuto di firmare l'Atto di Supremazia (1534), che sanciva lo scisma anglicano, e a riconoscere il matrimonio di Enrico VIII e Anna Bolena. Fu uno dei principali pensatori del Rinascimento e la sua opera fu fondamentale per l'evoluzione delle idee politiche e dell'umanesimo cristiano. Su More e l'Utopia si veda: Karl Kautsky, *Thomas More and his Utopia*, A&C Black, London, 1927; H. W. Donner, *Introduction to Utopia*, London, 1945; Russell Ames, *Citizen Thomas More and his Utopia*, Princeton University Press, Princeton, 1949; J. H. Hexter, *More's Utopia: The Biography of an Idea*, Princeton University Press, Princeton, 1952; André Prevost, *L'Utopie de Thomas More*, Mame, Paris, 1978.
29. Thomas More, *Libellus vere aureus nec Minvs Salvutaris Qvam Festivus de optimo reip. statu, de[?]; noua Insula Utopia...* Louvain: Theodoricus Martinus Alustensis, 1516 (tr. it. Utopia, Newton Compton, 2010).
30. Utopia s. f. [dal nome fittizio di un paese ideale, coniato da Tommaso Moro nel suo famoso libro *Libellus ... de optimo reipublicae statu deque noua Insula Utopia* (1516), con le voci greche οὐ «non» e τόπος «luogo»; quindi «luogo che non esiste»]. AAVV *utopia* in: *Treccani.it - Vocabolario Treccani on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 15 marzo 2011. URL consultato il 5 febbraio 2012.

mentre se a *eutopia*, in cui “eu” (ευ) sta per “buon”, significherebbe invece “buon luogo”³¹.

Considerando la natura dell’opera di More, è possibile che entrambe le interpretazioni siano corrette e che lo scrittore volesse realmente fare riferimento a un luogo sia immaginario che perfetto, in cui si fosse raggiunta la felicità grazie a un modello di società desiderabile sotto tutti i punti di vista.

Secondo il vocabolario Treccani quindi, il termine “utopia” indica nella sua prima accezione:

*1. Formulazione di un assetto politico, sociale, religioso che non trova riscontro nella realtà ma che viene proposto come ideale e come modello; il termine è talvolta assunto con valore fortemente limitativo (modello non realizzabile, astratto), altre volte invece se ne sottolinea la forza critica verso situazioni esistenti e la positiva capacità di orientare forme di rinnovamento sociale (in questo senso utopia è stata contrapposta a ideologia)*³².

Questa prima spiegazione dell’utopia come “formulazione di assetto politico, sociale e religioso”, che non esiste nella realtà, non può che considerarsi una prima approssimazione a un concetto il cui significato continua a suscitare pareri differenti. R. Trousson, nella sua *Histoire littéraire de la pensée utopique*³³ ricorda fin dall’inizio come si tratti di un tema controverso, almeno dal momento in cui cominciarono ad apparire le prime opere contenenti delle bibliografie, innanzitutto la *Bibliographia politica* (1633) di Gabriel Naudé³⁴. In genere questi primi saggi sono ricchi di contraddizioni e annoverano nel genere utopico opere che invece se ne differenziano notevolmente. R. Trousson difende l’affermazione di C.G. Dubois³⁵ secondo il quale si tratterebbe innanzitutto di un genere letterario con regole fisse ed anche molto strette.

Ma mentre l’utopia ha un corpo di regole la cui letteratura sembrerebbe seguire, il cosiddetto “spirito utopico”, termine dal significato differente, si insinuerebbe in un insieme molto più vasto di opere, da libri di viaggi a trattati politici. Da qui la difficoltà apparente di tracciarne i confini e stabilirne le regole.

Alcuni autori escono da questa difficoltà utilizzando la natura “monogenetica” dell’utopia, ovvero la sua origine in un’unica opera. In questo modo si potrebbe anche definire non solo le opere direttamente ispirate all’opera di Moro, ma anche quelle precedenti. Trousson quindi, consiglierebbe circoscrivere l’uso dell’utopia per indicare una forma di narrativa romanzesca avente per oggetto la descrizione di un mondo “altro” dal punto di vista geografico e temporale³⁶. Darko Suvin, studioso della letteratura di utopica e fantascientifica, propose invece una definizione che non restringeva l’applicazione del termine alla “catena” di romanzi:

L’utopia è una costruzione verbale di una particolare comunità quasi umana, nella quale le istituzioni sociopolitiche, le norme e le relazioni individuali sono organiz-

31. Sull’etimologia della parola utopia, così come sulla storia del genere letterario, si veda: Frank E. Manuel, Fritzie p. Manuel, *Utopian thought in the Western world*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1979, p. I.

32. AVV utopia in: *Treccani.it - Vocabolario Treccani on line*, op. cit.

33. Raymond Trousson, *Voyage aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Ed. de l’Université de Bruxelles, Bruxelles, 1979 (tr. sp. *Historia de la literatura utópica. Viaje a países inexistentes*, Ediciones Península, Barcelona, 1995).

34. Sulla definizione di utopia si veda: R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. pp. 22-30.

35. C. G. Dubois, “De la première Utopie à la première Utopie française. Bibliographie et réflexion sur la création utopique au seizième siècle”, *Répertoire analytique de littérature françaises*, I (1970), pp. 11-31, II (1970), pp. 7-25.

36. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 26.

zate secondo un principio più perfetto che nella società dell'autore e questa costruzione opposta si basa sull'estraniamento generato da una ipotesi storica differente.³⁷

Questa prima definizione dell'utopia come “costruzione verbale” venne offerta da D. Suvin nel 1979 e corretta più recentemente:

(L'utopia è) la costruzione di una particolare comunità in cui le istituzioni socio-politiche, le norme e le relazioni fra le persone sono organizzate secondo un principio radicalmente differente rispetto a quello della comunità da cui proviene l'autore; questa costruzione è basata sull'estraniamento derivante da un'ipotesi storica alternativa; è creata da classi sociali insoddisfatte interessate a un'alternativa e a un cambio, e la sua differenza è considerata dal suo punto di vista e all'interno del suo sistema di valori. Tutte le utopie trattano persone che non sopportano più il sistema esistente e desiderano cambiarlo radicalmente³⁸.

Questa seconda definizione amplierebbe il campo dell'utopia alla costruzione di un certo tipo di comunità, non restringendo quindi tale genere alla letteratura. Inoltre la nuova formulazione introduce la necessaria visione critica dell'autore nei confronti del presente in cui vive. Perché un'opera appartenga alla letteratura utopica non sarà quindi necessario solo il fenomeno dell'estraniamento, ma anche la presentazione di una proposta alternativa scaturita dall'insoddisfazione dell'autore. L'utopia è quindi un genere “militante”, produce manifesti politici con l'intenzione di cambiare la società.

Secondo G. Claeys, lo studio dell'utopia si centrerà in tre ambiti³⁹. Il primo corrisponderebbe al pensiero utopico, destinato ad esercitare una grande influenza su quello occidentale. Il secondo al genere della letteratura utopica, in cui si dovrebbero includere le opere che almeno posseggano una base di realtà, escludendo i “voli pindarici”, le fantasie senza fondamento, i desideri irrealizzabili, i sogni. Infatti, secondo Claeys: *nonostante, bisogna riconoscerlo, sia stata con frequenza impregnata del desiderio di qualcosa di definitivo ed assoluto, di perfezione, l'utopia non è in questo senso “impossibile”, neanche non esiste “in nessun luogo”. Però l'utopia esplora lo spazio che c'è fra possibile e impossibile*⁴⁰. In questo senso il concetto di utopia rimarrebbe sempre ancorato alla realtà, al presente e all'intenzione di migliorarlo.

Il terzo ambito fa invece riferimento ai tentativi di fondazione delle comunità utopiche: la *Icaria* di Etienne Cabet, i *falansteri* di Charles Fourier e numerose altre esperienze sparse nel mondo e nelle distinte epoche storiche.

Sempre Suvin ricorda in un saggio⁴¹ come non bisogna confondere *utopia* con *utopianism*, un termine inesistente nella lingua italiana e indicante le pratiche delle utopie, le colonie utopiche e il pensiero utopico più in generale. *L'utopianism* sarebbe quindi un “orientamento” verso forme di organizzazione migliori, sia che si tratti di relazioni sociali che di istituzioni politiche, mentre *l'utopia* è sempre “progetto”, la cui steura cambia secondo il mezzo di comunicazione: la scrittura, ma anche la pittura e l'architettura. L'utopia materializza quindi il complesso di idee prodotte dal pensiero

37. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1979.

38. Darko Suvin, *Defined by a hollow: essays on utopia, science fiction and political epistemology*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, 2010, p. 30.

39. Gregory Claeys, *Utopía. Historia de una idea*, Siruela, Madrid, 2011, p. 11.

40. *Ibid.*, p. 15.

41. Darko Suvin, “Sul concetto di utopia in epoca moderna”, *Nuova secondaria*, n. 5, gennaio 2004, pp. 105-11.

utopico⁴². Questa differenza fra forma utopica e desiderio utopico, fra testo scritto e impulso utopistico, viene messa in risalto da vari autori⁴³.

Questa differenziazione dell'utopia in ambiti è utile per non confondere due forme molto distanti che sono quella letteraria e quella teorica. K. Kumar parla infatti della "teoria sociale utopica"⁴⁴ come il contributo di molti riformatori sociali del secolo XVIII e XIX, dagli utopisti Owen, Fourier, St. Simon, passando per i filosofi come Rousseau e Condorcet, fino a giungere a pensatori come Marx ed Engels e Kropotkin. Le teorie sociali hanno in comune con la letteratura utopica la fiducia nella perfettibilità umana, nel futuro senza ingiustizie, senza povertà, senza guerra. Ciò che le differenzia profondamente dalla scrittura è la capacità di quest'ultima di costruire e mostrare tali società realizzate. A dimostrazione di quanto detto si pensi ai molti romanzi che rivendicano l'eredità del socialismo e ne materializzano in un romanzo le conquiste. Sia Bellamy che Morris affrontarono il socialismo nelle loro due utopie, ma è difficile trovare due romanzi ideologicamente così differenti come *Looking Backward* e *News from Nowhere*.

Nonostante questo chiarimento, una ricerca che affronti il tema dell'utopia inevitabilmente dovrà confrontarsi sia con il testo scritto che con il contesto culturale in cui questa emerge.

Se quindi l'utopia è un genere letterario che possiede regole fisse, occorrerà prima di tutto stabilire quali sono i suoi confini. Effettivamente il genere è destinato a sovrapporsi e intrecciarsi con altri filoni: la fantascienza, il romanzo d'avventura, il racconto di viaggio. È bene quindi stabilire fin dall'inizio che vi sono una serie di costanti in queste opere e che hanno la sua origine nell'opera di Moro. Queste caratteristiche si illustreranno in seguito, ma una di queste è necessario dichiararla fin dagli inizi: la sua *intenzionalità*⁴⁵. Lo spirito utopico può essere presente in molti generi, ma dipenderà dalla scelta dell'autore di dare o meno rilevanza alla portata utopica presente nell'opera.

Anche se la pubblicazione dell'opera di Thomas More segna tradizionalmente la nascita del genere utopico, il concetto di utopia è presente in tutte le epoche storiche. L'utopia può considerarsi infatti una variazione su un presente ideale, un passato ideale e un futuro ideale e sulla relazione fra questi tre fattori⁴⁶. Questo tipo di operazione non venne effettuata per la prima volta nel secolo XVI, ma si tratterebbe di un concetto che risalente all'epoca antica, quella cioè che G. Claeys chiama la "preistoria del concetto"⁴⁷, ed è essenzialmente legato alla religione e alla mitologia: dal mito del diluvio universale presente nell'epopea di Gilgamesh fino all'Arcadia della Grecia Antica.

L'evoluzione del pensiero utopico potrebbe quindi dividersi in tre tappe: la mitica, la religiosa e la positiva o istituzionale⁴⁸. Nelle tre tappe l'utopia avrebbe sempre lo stesso fine: rafforzare il vincolo collettivo e offrire una sorta di speranza per affrontare il presente. Ma mentre le prime due tappe sono legate direttamente alla promessa di una vita dopo la morte, e dipendono dalla religione, la terza rappresenta la promessa di una felicità completamente terrena e laica.

42. *Ibid.*, p. 106.

43. F. Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, ed. Feltrinelli, Milano, 2007, p. 17.

44. Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Basil Blackwell, Oxford, 1987 (Ed. it. a cura di Raffaella Boccolini e Lucia Gunella, *Utopia e Antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Longo Editore Ravenna, Ravenna, 1995, p. 19).

45. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 29.

46. G. Claeys, *Utopía. Historia de una idea*, op. cit. p. 7.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 8.

Una rappresentazione spaziale del termine venne offerta negli anni Sessanta da Constantinos A. Doxiadis⁴⁹. L'architetto greco proponeva una classificazione delle utopie secondo il loro *grado di qualità* e il loro *grado di realtà*. Ricordando le due accezioni della parola utopia di More, *ou-topia*, ovvero “non-luogo” (οὐ significa “non”) e *eu-topia* o *eftopia*, ovvero “buon luogo” (εὐ significa “buon”), Dioxadis proponeva un diagramma bidimensionale costruito a partire dall'idea che i due concetti venissero trattati per separato. Ad ogni opera viene assegnato un punteggio da 1 a 10. In un ideale piano cartesiano, nell'asse delle ordinate viene assegnato un punteggio secondo il quale all'1 corrisponderrebbe la *dys-topia*, ovvero il luogo “cattivo”, mentre spostandosi verso il 10 ci si dirigerebbe verso il “buon” luogo, ovvero l'*ef-topia*, l'utopia. L'asse delle ascisse permette invece muoversi secondo l'accezione della parola partendo da *topia*, ovvero “luogo” (τόπος) e spostandosi verso la *u-topia*, ovvero il “non luogo”.

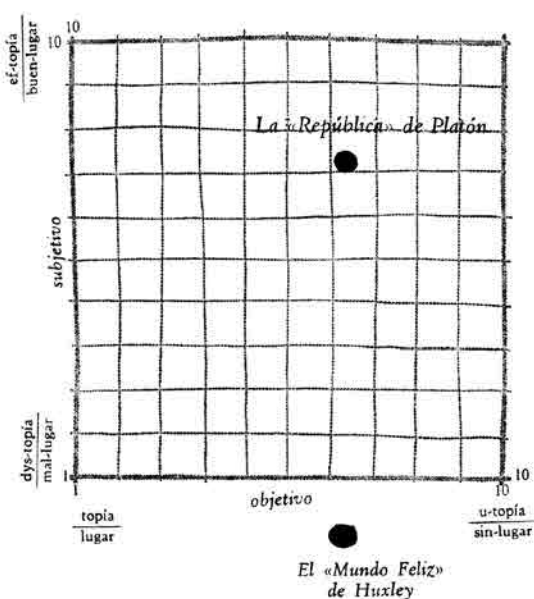


FIGURA 6

Localización de los conceptos según su calidad y realidad

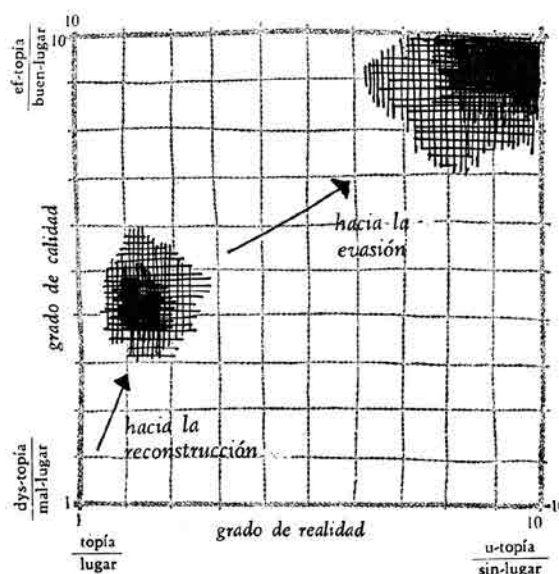


FIGURA 7

PROPÓSITO DE LOS CONCEPTOS.—Evasión y reconstrucción

A sinistra: Localizzazione dei concetti secondo qualità e realtà. A destra: Proposito dei concetti. Evasione e ricostruzione. Grafici di C. A. Doxiadis in *Between dystopia and utopia*, 1966 (tr. sp. *Entre dystopía y utopía*, op. cit.)

Questo sistema grafico permetterebbe di classificare sia le utopie sociali che quelle letterarie, assegnando a ogni opera un punteggio. Dioxadis si rifece poi alla classificazione di Lewis Mumford⁵⁰ delle utopie in quelle *della fuga* e in quelle *della ricostruzione*, ovvero in quelle che cercano una sorta di liberazione immediata dai problemi del presente e quelle che invece lavorano sulla realizzazione della soluzione nel futuro. Quanto più l'utopia in questione si allontana dal topos, ovvero dal luogo, più questa sarà una *utopia della fuga*. Al contrario, quanto più si avvicini sarà utopia della *ricostruzione*, ovvero la realizzazione di un progetto⁵¹.

Seguendo questi principi si può quindi affermare che durante i primi quindici secoli dell'era cristiana i sogni furono al 100% sia *utopia* che *eftopia*. L'uomo dell'epoca medievale evadeva e per mezzo di queste proiezioni si trasportava in un paradiso senza fame, senza guerra. La seconda era del pensiero utopico iniziò invece nel Rinascimento, con le città ideali italiane e la letteratura utopica inglese.

49. Constantino A. Doxiadis, *Between dystopia and utopia*, The Trinity College Press, Hartford, Connecticut, 1966 (tr. sp. *Entre dystopía y utopía*, Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1969)

50. Lewis Mumford, *The Story of Utopias*, Boni and Liveright Publishers, New York, 1922 (tr. it. di Roberto D'Agostino, *Storia dell'utopia*, Donzelli, Roma, 1997, p. 14).

51. C. A. Doxiadis, *Entre dystopía y utopía*, op. cit. p. 49.

Doxiadis modificò in seguito questo primo schema, rendendolo più completo e inserendo altre variabili: la natura, l'uomo, la società, gli edifici. Nel presentare due esempi, quello di un sociologo e quello di un architetto, in questo caso Le Corbusier, si mostrerebbe quanto sia differente l'utopia secondo la formazione dell'autore, permettendo di considerare la qualità della proposta⁵².

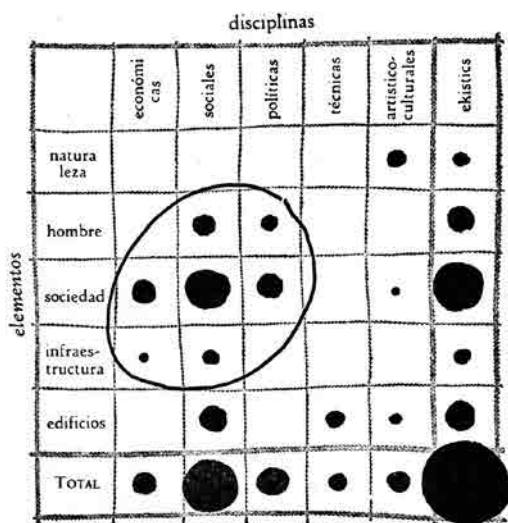


FIGURA 9

La utopia de un sociólogo

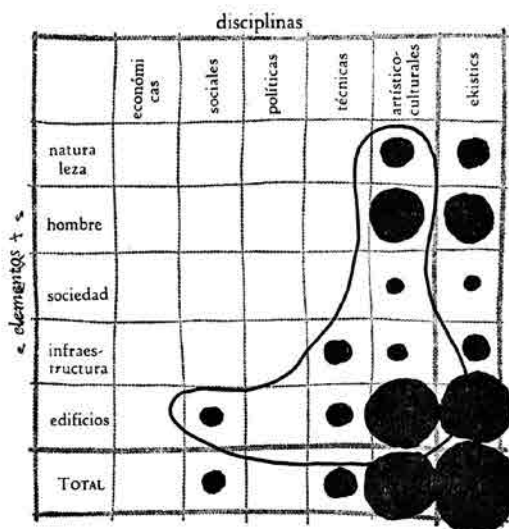


FIGURA 10

La ciudad ideal de Le Corbusier

A sinistra: *L'utopia del sociologo*. A destra: *La città ideale* di Le Corbusier. Grafici di C. A. Doxiadis in *Between dystopia and utopia*, 1966 (tr. sp. *Entre dystopía y utopía*, op. cit.)

1.1.2 L'Utopia di More e la nascita del genere letterario

In un'epoca atterrita e scoraggiata come la nostra, quello spirito può servire da tonico per ricordare al lettore le attitudini e le speranze umane, che un tempo esistevano e fiorivano e possono nuovamente germogliare, poiché non sono radicate nei sentimenti di una singola generazione, ma nella baldanzosa e connotata fiducia che ogni bambino riporta nel mondo all'atto stesso della nascita.

Lewis Mumford, *The story of Utopias*, 1922 (tr. it. *Storia dell'utopia*, Donzelli, Roma, 1997, p. 10)

La definizione del genere utopico è stata fonte di numerose diatribe. Per identificarlo si potrebbe risalire ad alcuni degli aspetti fondamentali del suo schema narrativo: la descrizione di un'organizzazione sociale, la narrativa romanzesca, l'immaginazione di un altro mondo. Ma, senza dubbio, risalire al suo prototipo può essere utile per definirne le caratteristiche, poiché nel caso dell'utopia ci troviamo di fronte ad una "monogenesi", ovvero alla costituzione di un genere letterario a partire da una singola opera⁵³. La pubblicazione dell'*Utopia* di Thomas More segna la nascita del romanzo utopico e diviene quindi il "canone" per lo sviluppo del genere. Un'esposizione delle caratteristiche di quest'opera servirà quindi per tracciare un profilo dell'intero filone, e d'altro canto, per definire in seguito la letteratura distopica.

52. *Ibid.*, pp. 60-62.

53. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 26.

La prima edizione in latino dell'*Utopia o la migliore forma di Repubblica*⁵⁴ risale al 1516, mentre la prima in lingua inglese è del 1551. L'opera viene presentata sotto forma di dialogo fra lo stesso autore, Thomas More, un navigatore di nome Raffaele Itlodeo e un terzo personaggio, Pedro Giles. Itlodeo ha appena fatto ritorno da un lungo viaggio con Amerigo Vespucci e spiega, nel corso di una cena, come abbia trascorso cinque anni in un'isola, sconosciuta ai suoi commensali, chiamata *Utopia*.

Il navigatore descrive la sua scoperta: una terra a forma di mezza luna di 320 Km di larghezza, il cui territorio è governato da una Repubblica fondata 1700 anni prima da un re chiamato Utopo. Nell'isola la popolazione vive in 54 città-stato, lo stesso numero delle contee dell'Inghilterra. Tutte le città sono uguali e magnifiche. Ma ciò che è destinato a destare la meraviglia non è la descrizione del luogo, ma la società degli Utopiani, il vero centro della narrazione, dove *l'uguaglianza è stabilita in modo che ognuno ha in abbondanza ogni cosa*⁵⁵.

Mentre il libro I dell'opera di More può considerarsi un'analisi dei problemi dell'Inghilterra, nel libro II si illustrano le caratteristiche della società utopiana. Il sistema politico è la democrazia parlamentaria. La base della società è la famiglia agricola, composta da 40 membri. Ogni città è abitata da 6000 famiglie, che eleggono un filarca che a sua volta è incaricato dell'elezione di un principe.

Una certa rilevanza è data alla descrizione della capitale della Repubblica di Utopia, Amauroto⁵⁶. Come si è già detto, l'isola possiede 54 città tutte uguali, con gli stessi costumi, la stessa lingua, la stessa cultura. Anche il piano della città è lo stesso, e la distanza fra i centri urbani non supera le 24 miglia, tanto che nessuno rimane isolata ed è raggiungibile con un giorno di cammino. Amauroto è stata scelta come capitale per la sua posizione centrale, More lo specifica probabilmente per porre l'accento sul carattere egualitario dello Stato. La città, fondata e disegnata dallo stesso Utopo, si trova quindi al centro dell'isola, sul declivio di un'altura, è quasi quadrata e l'attraversa un fiume chiamato Anidro, la cui sorgente si trova 80 miglia a nord. La città è fortificata e anche la sorgente del fiume è cinta da mura e collegata alla parte abitata in modo che, anche in caso di attacco, la cittadinanza continui ad essere servita di acqua potabile. Torri e pivellini, mura alte e larghe, un fossato, siepi spinose: Amauroto è stata pensata per resistere ad un assedio.

L'architettura è pensata da More per riflettere l'uguaglianza di cui godono gli utopiani. Le case sono tutte uguali, disposte per file, affacciano su strade larghe 20 piedi. Il retro delle case è rivolto verso il giardino, la cui bellezza è oggetto di competizioni fra quartieri. La città viene costantemente migliorata e perfezionata. Le case che, al principio della civilizzazione, erano povere e basse, grazie allo spirito degli utopiani sono diventate palazzi di tre piani, in pietra e tutte con tetto piano.

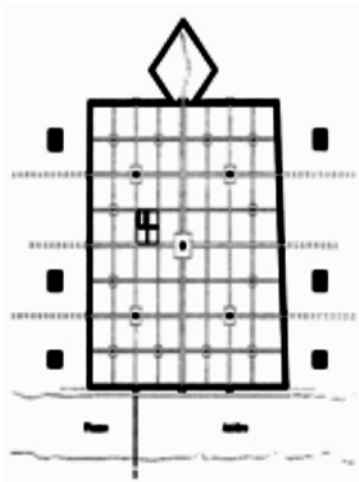
La porta d'ingresso da alla strada, non è chiusa a chiave visto che nell'isola di Utopia la proprietà privata non esiste. Non solo le case sono sempre aperte, ma per non favorire il senso del possesso, ogni dieci anni si è obbligati a traslocare e occuparne una differente.

54. Thomas More, *Libellus vere aureus nec Minvs Salvutaris Quam Festiuus de optimo reip. statu, de[?]; noua Insula Utopia*, op. cit.

55. T. Moro, *L'Utopia*, op. cit. p. 50.

56. "Amauroto" proviene dal greco Άμαυρός e significa "oscura".

Ricostruzione della pianta di Amauroto, capitale di Utopia, in: Rosario Pavia, *L'idea di città. Teorie urbanistiche della città tradizionale*, FrancoAngeli, Milano, 1994



La migliore organizzazione dell'economia è ottenuta mediante l'abolizione della proprietà privata, come ne *La Repubblica* di Platone, e la distribuzione equa e giusta dei beni che la popolazione produce. Il sistema economico è centralizzato e basato sull'agricoltura, la durata del lavoro è ridotta a sole 6 ore, lasciando agli abitanti il resto del tempo a disposizione per altre attività. I campi vengono coltivati dai cittadini che sono obbligati a prestare un servizio alla collettività per due anni. Tutti lavorano, l'eventuale sovrapproduzione

è destinata a colmare le carenze delle altre città. Gli utopiani conducono una vita semplice e frugale, la popolazione è mantenuta dal governo in equilibrio, conservando un numero fisso di abitanti. Lo stile di vita è una sorta di collettivismo, i pasti vengono consumati dall'intera comunità insieme.

La società utopiana è poi chiusa all'esterno, con cui limita al massimo i contatti per non correre il rischio di corrompere i propri costumi. La guerra è evitata con cura, preferendo la diplomazia per la risoluzione dei possibili conflitti. Non esiste persecuzione religiosa, e tutti sono liberi di professare il credo che preferiscono.

Sir Thomas More.
*Libellus vere aureus
nec Minus Salutaris
Quam Festivus de
optimo reip. statu,
de[?]; noua Insula
Vtopia....* Louvain:
Theodoricus
Martinus Alustensis
1516



Innanzitutto occorre sottolineare de l'*Utopia* la descrizione di una società razionale, pacifica e florida che l'autore contrappone all'Europa dei suoi tempi, lacerata da guerre, in un periodo marcato dall'ingiustizia e dalla miseria. Scritta nella prima decada del secolo XVI, in Inghilterra migliaia di contadini erano costretti ad abbandonare le proprie fattorie per far spazio ai grandi allevamenti, mentre le differenze fra ricchi e poveri divenivano abissali⁵⁷. Rispetto ai danni provocati all'agricoltura, Itlodeo sostiene come le pecore, animale generalmente docile, fossero diventate *così voraci e indomabili da*

57. G. Claeys, *Utopia*, op. cit. p. 60.

58. T. Moro, *L'Utopia*, op. cit. p. 24.

*mangiarsi financo gli uomini, da devastare, facendone strage, campi, case e città*⁵⁸. Si trattava della politica inglese delle *enclosures*, degli “steccati” dei campi, che aveva portato alla miseria i contadini che, scacciati dalle campagne, si videro costretti a diventare soldati, vagabondi e, alla fine, criminali⁵⁹. Il libro I contiene infatti una condanna ferma da parte dell'autore dell'uso della pena di morte per i ladri.

L'opera di More rappresentò una rottura con la tradizione, nonostante questa sia sempre presente e contribuisca alla definizione del genere. La descrizione di Itlodeo si differenziava, secondo K. Kumar⁶⁰, sia dalla tradizione ellenica della città ideale, così come viene presentata da Platone ne *La Repubblica*, sia con quella millenaristica giudaico-cristiana. Nonostante questa rottura, gli elementi di tale passato affiorano nel corso della lettura del nuovo genere. Secondo Kumar ne costituiscono una sorta di “inconscio”⁶¹, esercitando la stessa influenza che questo svolge sulla personalità di un individuo.

La rottura non riguardava solo la tradizione più antica, ma anche quella che più si avvicinava cronologicamente all'epoca di More. Nella prefazione all'edizione italiana dell'*Utopia*⁶², Margherita Isnardi Parente sottolinea la portata innovatrice dell'opera. Prima di tutto sostituiva un modello di città a quello di un principe. A tale proposito ricorda come il trattato caratteristico durante l'epoca medievale fosse quello del *speculum principis*, in cui si presentava un comportamento ideale che il governante avrebbe dovuto seguire. In More invece è una società organizzata nei più piccoli dettagli, perfettamente funzionante, che deve essere presa da esempio dai governanti.

In secondo luogo rompeva con la tradizione della “parenese”, ovvero dello scritto ammonitorio, per presentare un assetto modellico basato sul rovesciamento totale della realtà⁶³. More, per difendere la propria idea di società, scelse non la disquisizione teorica o l'invito alla riflessione, ma la descrizione di un esempio pratico. Itlodeo è realmente vissuto nell'isola di Utopia e il suo racconto è reale agli occhi dei suoi due interlocutori.

Una serie di caratteristiche dell'*Utopia* di More diverranno poi delle costanti nello sviluppo del genere. La società agricola ad esempio, ma anche l'armonia della vita comunitaria, il disprezzo per la ricchezza, l'uguaglianza, la democrazia, il pacifismo, il rispetto per la religione professata dal prossimo.

Una lettura attenta di More lascia affiorare anche alcuni indizi di costrizioni - *a tavola non si può fare o dir nulla senza che da ogni tavolo se ne accorgano i vicini*⁶⁴ - che preannunciano uno sviluppo del genere utopico nella direzione del controllo e dell'autorità per garantire la felicità a tutti i suoi abitanti. Ad esempio agli utopiani è proibito abbandonare la propria provincia senza autorizzazione, un fatto che viene considerato molto grave e punito severamente⁶⁵. In questo caso, More è precursore di questo concetto comune alle utopie che la privazione della libertà venga accettata volontariamente dalla popolazione in nome della pace, della prosperità e dell'armonia. Senza ripensamenti ed indugi. Qualcosa che, come si vedrà in seguito, diverrà il principio della critica che verrà operata di queste società presuntamente “migliorate”. La critica della perfezione obbligatoria sarà il germe della nascita della letteratura distopica.

59. *Ibid.*, p. 27.

60. K. Kumar, *Utopia e Antiutopia*, op. cit. p. 19.

61. Per approfondire tale concetto si veda: K. Kumar, *Utopianism*, Open University Press, 1991.

62. T. Moro, *Utopia*, op. cit. pp. VII-XXXV.

63. *Ibid.*, p. XII.

64. *Ibid.*, p. 73.

65. *Ibid.*, p. 74.

Sul valore dell'opera di More esiste una vasta letteratura critica. Il numero delle interpretazioni che ne vengono date testimonia la complessità dell'opera. R. Trousson⁶⁶ ne riporta alcune: Moro come precursore del “socialismo scientifico”⁶⁷, l'utopia frutto della tensione fra feudalesimo e capitalismo⁶⁸, un'anticipazione della politica imperialista dell'Inghilterra⁶⁹, una pura speculazione della fantasia di un letterato umanista⁷⁰, un'opera ispirata dal sistema “comunista” dell'Impero Inca⁷¹ (A. Morgan). Come si vede le analisi sono state molteplici e difformi. Per sottolineare ancor di più il carattere controverso dell'opera, G. Claeys⁷² ne ricorda il finale enigmatico:

Oh se ciò succedesse! Ma intanto, se non posso aderire a tutto ciò che ha detto un uomo, del resto indiscutibilmente assai colto e insieme molto esperto delle cose umane, non ho difficoltà a riconoscere che molte cose si trovano nella repubblica di Utopia, che desidererei pei nostri Stati, ma ho poca speranza di vederle attuate⁷³.

Una affermazione che lascia aperte una serie di questioni. Prima di tutto, se realmente More volesse presentare un modello da seguire, o se solamente la sua opera rappresentasse una riflessione sulla morale umana. In secondo luogo dimostra l'impossibilità, secondo l'autore, che l'umanità possa realizzarla. In tal caso si tratterebbe di una sorta di “comunità santa”, come venne definita da Erasmo, a cui la comunità cristiana dovrebbe tendere nonostante l'incapacità oggettiva di raggiungerla. Infine rimane aperto il dibattito rispetto alla forma della città-Stato ideale del Rinascimento, a cui l'autore umanista partecipa con il proprio pensiero.

Abraham Ortelius,
mappa di Utopia,
1595, in: G. Claeys,
*Utopía. Historia de
una idea*, op. cit.
p. 6



66. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. pp. 90-91.

67. Su una interpretazione in chiave marxista dell'utopia si veda: Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp, Frankfurt, 1959; Arthur Leslie Morton, *The English Utopia*, Lawrence & Wishart, London, 1952.

68. Russell Ames, *Citizen Thomas More and his Utopia*, Princeton University Press, Princeton, 1949.

69. Gerhard Ritter, *Machtstaat und Utopie*, Oldenburg, Munich, 1940.

70. Alfred Sudre, *Histoire du communisme ou Réfutation historique des utopies socialistes*, Victor Lecou, Paris, 1848

71. Arthur Morgan, *Nowhere was somewhere*, The University of North Carolina press, Chapel Hill, 1946.

72. G. Claeys, *Utopía*, op. cit. p. 67.

73. T. Moro, *L'Utopia*, op. cit. p. 134.

F. Jameson⁷⁴ sostiene che l'opera si presti a due letture distinte secondo la preminenza che si dia al primo o al secondo dei due libri. Il libro I (*analisi sociale*) è infatti centrato sulla situazione reale dell'Inghilterra e sui suoi problemi. Leggere l'opera dando preminenza a questa parte significa offrirne un'interpretazione come satira dell'Inghilterra del sec. XVI. Il libro II invece, scritto anteriormente al I, descrive una società migliorata (*soluzione estetica*) e potrebbe considerarsi, a causa del finale già citato e di altri fattori come la ridicolizzazione dei nomi dei personaggi (Itlodeo=nonsense), un *jeu d'esprit*, una presa in giro dell'autore. Dando preminenza alla seconda parte l'utopia sarebbe quindi irrealizzabile e l'opera rientrerebbe nel genere della narrativa di viaggio.

L'opposizione fra le due interpretazioni è fondamentale poiché la narrativa di viaggio farebbe dell'Utopia qualcosa di irrealizzabile, allontanandola dal mondo reale e dalla possibilità di presentarla come un modello da seguire. Nonostante ciò, il paese immaginato da More ha stretti legami con il mondo greco (gli utopiani sono infatti discendenti dei greci), con il cristianesimo, con il protestantesimo, oltre a una serie di affinità che di volta in volta la critica è andata riscontrando con l'impero Inca e con l'America. Per Jameson Grecia, medioevo, Incas e protestantesimo sono i quattro elementi essenziali del testo, *i quattro mattoni della sua rappresentazione*⁷⁵. L'Utopia è quindi sintesi di questi quattro ideologemi che convergono in essa senza fondersi, ma mantenendo le logiche dissonanze fra elementi della modernità e del passato. Per More il richiamo alla Grecia è il riferimento all'Umanesimo, il protestantesimo significa un nuovo rapporto con la religione. Il modello Inca implica l'incorporazione della visione economica al modello egualitario di More. Il medioevo infine, implicherebbe l'influenza del modello del Monastero, un oasi dove sviluppare la razionalità in un contesto dominato dalla società agricola.

La seconda interpretazione invece, l'Utopia come satira, rimanda inevitabilmente all'Inghilterra di More. Le città del paese immaginario son 54 come le contee inglesi, l'immagine delle pecore divenute voraci e capaci di divorare gli uomini⁷⁶. Per Jameson è difficile ridurre l'utopia a un genere, sia pure quello della satira con cui dimostra possedere punti in comune. Piuttosto si dovrebbe parlare di una *combinazione ad hoc di vari generi in un dato momento*⁷⁷. Come documento politico, l'utopia di More è il risultato di altre operazioni discorsive come la stesura delle costituzioni, il manifesto politico, lo Specchio dei Principi e la profezia. *In un certo senso la forma utopica (che sia o meno un genere) nasce per integrare questi vari generi imperfetti e per realizzare o impedire ciascuno di essi in maniera innovatrice*⁷⁸.

1.1.3 Caratteristiche fondamentali delle utopie

Lo studio dell'utopia è un campo relativamente recente. Una prima lista è contenuta nella *Bibliographia politica* (1633)⁷⁹ di Gabriel Naudé e commette un errore che verrà ripetuto almeno fino ai giorni nostri, quello di includere autori di opere appartenenti a generi molto differenti. Insieme agli utopisti "classici" (Platone, More, Campanella) vengono nominati Senofonte, Plutarco, Cicerone e altri autori che nulla hanno a che ve-

74. Friedrich Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Calles Utopia and Other Science Fiction*, Verso Books, London, 2007 (tr. it. *Il desiderio chiamato utopia*, Feltrinelli, Milano, 2007, pp. 42-65).

75. *Ibid.* p. 45.

76. T. More, *L'Utopia*, op. cit. p. 24.

77. F. Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, op. cit. p. 58.

78. *Ibid.* p. 60.

79. G. Naudé, *Bibliographia politica*, op. cit.

dere gli uni con gli altri. La confusione viene ripetuta anche in epoca moderna⁸⁰, ed è normale che insieme alle tradizionali utopie, vengano annoverate le “robinsonate”, ovvero le avventure che seguono l'esempio di *Robinson Crusoe* di Defoe, oltre a viaggi nei paesi immaginari. In molti casi vengono offerte definizioni parziali dell'utopia come “letteratura di anticipazione”, altre volte questa viene ricollegata a una nostalgica evocazione di un'età dell'oro oramai perduta⁸¹.

Un genere che viene spesso confuso con quello utopico è la “fantascienza”. Anche in questo caso, come per l'utopia, la critica ha offerto un numero ingente di definizioni e si è lungi da una posizione condivisa sulla sua storia e sulle sue origini. In genere in questo tipo di letteratura un fattore discriminante è il suo oggetto: una interpretazione fantastica delle conquiste della scienza e della tecnica. Darko Suvin offre della fantascienza la seguente definizione:

Un genere letterario o una costruzione verbale la cui condizione necessaria e sufficiente è la presenza e l'interazione dello straniamento e della cognizione, e il cui procedimento principale è una struttura alternativa all'ambiente empirico dell'autore (trad. mia)⁸².

Si noti quindi che scompare in questa definizione sia il fattore del tempo, ovvero il futuro, sia la scienza. Secondo Suvin si tratterebbe della forma letteraria dello “straniamento cognitivo”, e che quindi accetterebbe l'intera letteratura utopistica oltre ai viaggi straordinari e le opere di “anticipazione”. Nella definizione enciclopedica di “fantascienza”⁸³ data dall'autore, viene spiegata la natura dei due parametri. Lo straniamento cognitivo la distingue da generi realistici, poiché l'autore crea un ambiente empirico distinto al suo. Si tratta anche di qualcosa differente dallo straniamento effimero del *roman scientifique* di Verne, in cui veniva introdotta una sola variabile tecnologica in un mondo reale e conosciuto dal lettore. Il secondo parametro, la cognizione, la metterebbe in relazione direttamente con la conoscenza critica della realtà.

Tralasciando i punti in comune che si potrebbero rintracciare fra l'utopia e gli altri generi letterari, ci si propone qui di seguito analizzarne le caratteristiche principali. Secondo G. Claeys⁸⁴ è possibile individuare tre variazioni fondamentali dell'impulso utopico. In primo luogo esisterebbero *utopie statiche* ed *utopie dinamiche*. Nel caso di quelle statiche, si tratterebbe di società che tendono a mantenersi pure, limitando i contatti con l'esterno e conservando intatto uno stesso assetto sociale. È il caso dell'*Utopia* di More, della *New Atlantis* (1624)⁸⁵ di Bacon e di molte altre ancora. L'utopia è un'isola che si può trovare solo dopo aver smarrito il cammino. Non è segnata nelle mappe dei navigatori occidentali, le acque che la circondano sono pericolose, non si vuole che i suoi abitanti entrino in contatto con altre popolazioni. Quelle *dinamiche* invece, rivelano una tendenza all'evoluzione e, bisogna riconoscerlo, sono le meno numerose.

In secondo luogo le utopie possono distinguersi fra *utopie ascetiche* e *utopie che soddisfano desideri*. Le ascetiche sono più comuni nell'Era Antica, direttamente relazionate

80. Ad esempio in: Ph. B. Gove, *The imaginary voyage in prose fiction*, London, 1961.

81. I. Hartig, *Essai de bibliographie*, Paris, 1977.

82. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, op. cit. p. 37.

83. Darko Suvin, fantascienza in: *Treccani.it - Enciclopedia delle scienze sociali*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, URL consultato il 23 febbraio 2012.

84. G. Claeys, *Utopia*, op. cit. p. 59.

85. Francis Bacon, *New Atlantis*, printed by J.H. for William Lee at the Torks Head in Fleet-street, next to the Miter, London, 1626. (tr. it. di Giuseppe Schiamone, *Nuova Atlantide*, Rizzoli, Milano, 2009).

alla penuria e che in molti casi prevedono restrizioni del lusso per i propri abitanti. In Era Moderna invece, la tendenza è ad immaginare l'abbondanza. Il liberalismo e il marxismo spingeranno verso la scrittura di utopie di questo genere. È il caso del socialismo dell'abbondanza descritto da E. Bellamy in *Looking Backward* (1888)⁸⁶, oppure dalla versione radicalmente distinta di Morris, ma sempre basata sulla soddisfazione delle necessità degli abitanti del futuro.

Infine Claeys propone una terza variazione fra *utopie gerarchiche* e *utopie egualitarie*. *La Repubblica* (360 A.C.) di Platone ad esempio, con la sua organizzazione in classi, rientra perfettamente nel primo tipo. Platone considerava la comunità come un essere umano guidato dalla saggezza, dal valore, dalla temperanza e dalla giustizia. Ciascuno di questi valori era proprio di una classe: i governanti erano i saggi, i militari i valorosi. Questa tendenza dell'utopia verso la gerarchia sarà presente almeno fino al secolo XX, quando ad esempio H.G.Wells, ne *A Modern Utopia* (1905), dividerà la società del futuro in quattro classi: i cinetici, incaricati di organizzare e dirigere la società, i poetici, custodi della creatività, infine i vili e gli ottusi⁸⁷. Al contrario della gerarchica, l'*utopia egualitaria* sarebbe la tendenza seguita dall'utopia moderna. Si tratta, secondo Claeys, di una caratteristica che si afferma come conseguenza dell'egualitarismo rivendicato dalle rivoluzioni americana e francese. L'etica egualitaria si sarebbe affermata parallelamente alla perdita di fede religiosa, ricercando la felicità nel mondo terreno invece che in un improbabile aldilà.

L. Mumford della sua *Storia dell'utopia*⁸⁸ indicava un'ulteriore possibile differenziazione del genere in *utopie della fuga* e *utopie della ricostruzione*. La prima categoria comprende le organizzazioni che non affrontano il cambiamento della società esistente. Si tratta di luoghi lontani ed inaccessibili, come le utopie ascetiche di cui parla Claeys, oppure le perdute età dell'oro. *A Crystal Age* (1887)⁸⁹ offre un esempio di questa tendenza di allontanamento dalla realtà. Il romanzo narra la storia di un giovane che, durante un'escursione, cade letteralmente nel vuoto e si trova in un mondo completamente distinto dal suo. Si tratta della fantasia di un mondo i cui abitanti vivono in tante piccole comunità rurali in armonia con la natura. *L'Era di Cristallo* è l'utopia della fuga propria di un naturalista, quale era il suo autore, W. H. Hudson. La felicità è raggiunta grazie al viaggio e alla scoperta di un universo immaginario che colma le necessità del protagonista. Il viaggio, come si vedrà in seguito, non dovrà intendersi solo come spostamento fisico. Nel caso della "letteratura di anticipazione" il viaggio sarà nel tempo, come nel romanzo di Wells, *The Time Machine* (1895)⁹⁰.

La seconda categoria a cui fa riferimento Mumford, *l'utopia della ricostruzione*⁹¹, presenta la visione di un mondo nuovo, che corregge le imperfezioni del mondo attuale. Questa variazione non riguarderebbe solo il mondo fisico, ma si estende alla scala di valori e alle relazioni umane. C'è da aggiungere che l'utopia della ricostruzione potrebbe

86. Edward Bellamy, *Looking Backward (2000-1887)*, Ticknor and Company, Boston, 1888 (tr. it. Uno sguardo dal 2000, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1999)

87. Mumford fa notare come questa selezione di classe di Wells possa farsi risalire non solo ad A. Comte e a More ma anche all'antichità. Nomina a questo proposito il testo indiano del *Bhagavad Gita* (III sec. A.C.), che divide la popolazione in Bramini, Kshatriyas, Vaisryas e Sudra. I Sudra corrispondono ai vili e a gli ottusi dell'*Utopia Moderna* di Wells: *essi sono naturalmente i rifiuti della comunità e gli elementi attivi di queste classi, i criminali, gli alcolizzati e i loro simili vengono confinati in varie isole dell'atlantico dove si organizzano per conto proprio in comunità in cui possono praticare la frode, l'inganno e la violenza a loro piacimento*. L. Mumford, *Storia dell'utopia*, op. cit. p. 134.

88. *Ibid.*, p. 14.

89. William Harvey Hudson, *A Crystal Age*, T.Fisher Unwin, London, 1887 (tr. it. di Alessandro Monti, *L'era di cristallo*, Guida, Napoli, 1982).

90. H.G.Wells, *The Time Machine*, op. cit.

91. L. Mumford, *Storia dell'utopia*, op. cit. p. 18.

ricollegarsi alla *letteratura della distruzione*, un genere che si afferma verso la fine del XIX sec. e che incarna le paure dell'epoca vittoriana. Molti romanzi, racconti e *feuilleton* rispecchieranno il desiderio morboso, celato dietro l'avvertimento di un pericolo imminente, di annichilare una parte dell'umanità considerata pericolosa, ed approfittare della carta bianca lasciata dal cataclisma per edificare una nuova civiltà⁹².

D'accordo con la natura "monogenetica" della letteratura utopica, è possibile ricostruire le caratteristiche del genere partendo proprio dall'opera di More:

Insularismo o isolamento

Una delle caratteristiche principali dell'isola di *Utopia* di More è il suo trovarsi completamente separata dal resto del mondo. Nella descrizione di Raffaele Itlodeo⁹³ viene presentata con forma di luna nuova, di 200 miglia di larghezza. Il territorio è difficilmente raggiungibile dal continente, nonostante la distanza sia solo di 11 miglia. Il braccio di mare che vi scorre nel mezzo è rischioso, per i bassifondi, e ben protetto da torri di vigilanza con guarnigioni armate. Solo si può penetrare nell'insenatura se si è aiutati da una guida del paese. L'origine di questa separazione è dovuta a una decisione del suo conquistatore, Utopo, fondatore del primo insediamento di utopiani. Questi, una volta raggiunto il territorio e impiantata la prima colonia, avrebbe tagliato la terra per 15 miglia in modo da separarla dal resto del continente. Utopia è quindi un luogo completamente isolato ed inespugnabile.

L'isolamento diverrà una caratteristica costante delle società utopiche. Un isolamento non solo fisico, ma anche politico, mantenuto nel caso di More anche a base di assassini e corruzione per conservare la purezza dell'utopia. Ancora si è lontani dall'idea di *Stato Mondiale* di Bellamy, o dalla caricatura di Zamjatin, lo *Stato Unico*, in cui l'utopia ha abbracciato la totalità della popolazione mondiale.

Quello che R. Trousson chiama "insularismo"⁹⁴ va al di là della connotazione fisica, si tratta dell'essenza di un'organizzazione sociale che per preservarsi dalla corruzione è obbligata a separarsi dal resto del mondo. Si tratterebbe di un'attitudine mentale, rappresentata dal punto di vista spaziale da un'isola autonoma ed autarchica dal punto di vista economico.

Semplificazione della realtà

L'utopia sorge dalla necessità di offrire una soluzione ad un problema sociale reale. L'utopista è quindi il depositario di una soluzione e la sua opera scritta un mezzo per renderla visibile a tutti. La vocazione utopica si identifica con la ricerca della sicurezza che, una volta applicata quella che F. Jameson definisce come una "medicina ricercata in maniera ossessiva", la società potrà curare i suoi mali e guarire.

Secondo F. Jameson, una delle precondizioni dell'utopia sarebbe quella di presentare un'unica soluzione semplice per risolvere una situazione sociale complessa. L'ingiustizia si concentra nell'esistenza di un unico problema: *il rimedio utopico deve essere fundamentalmente negativo, deve fungere da invito a rimuovere ed estirpare questa specifica radice di tutti i mali, dalla quale scaturiscono le altre*⁹⁵.

92. Daniele Porretta, "El gran espectáculo de la destrucción urbana" in *DC PAPERS: revista de crítica y teoría de la arquitectura*, dicembre 2011, n. 21-22, p. 45-52.

93. T. Moro, *L'Utopia*, op. cit. pp. 55-56.

94. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 44.

95. F. Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, op. cit. p. 29.

In More la soluzione dei mali è chiaramente la proprietà privata, che viene abolita perché considerata l'unica maniera di distribuire la ricchezza in maniera equa. Su questa redistribuzione viene basata una nuova organizzazione sociale, che diverrà ricorrente nel pensiero utopico che la perfezionerà. Il disprezzo del denaro, la ricchezza come fonte della disuguaglianza vengono presentate secondo forme differenti. Morris abolirà il denaro, tutti i prodotti potranno venire ritirati nelle botteghe secondo le proprie necessità e senza necessità di pagarli. Bellamy abolirà il commercio, considerato immorale, e organizzerà la distribuzione delle merci in modo capillare e universale.

L'eliminazione di un problema diviene, nel caso delle distopie che tendono ad avvertire di un pericolo più o meno imminente, l'eliminazione di una razza, di un'etnia, di un'ideologia e di chi la difende. Jack London ad esempio, ne *The Unparalleled Invasion* (1910)⁹⁶ salverà il mondo dal pericolo di un collasso demografico scatenando una guerra batteriologica che sterminerà l'intera popolazione cinese.



A sinistra: Georg Braun e Frans Hogenberg, *Palmanova*, *Civitates Orbis Terrarum*, vol. V, Cologne, 1598
A destra: Bartolomeo Del Bene, *Civitas Veri*, 1609

Geometria e regolarità

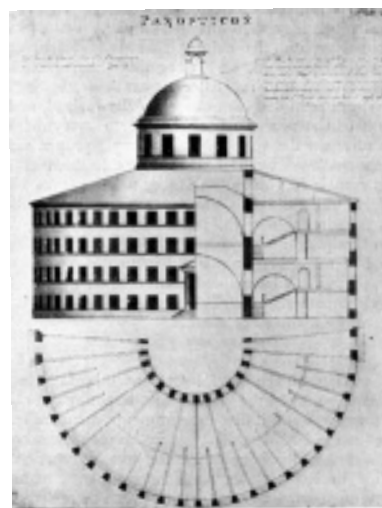
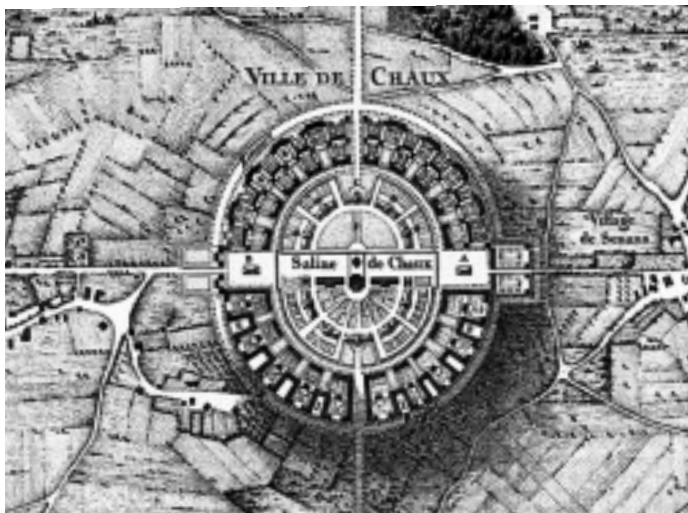
Una delle caratteristiche fondamentali del romanzo utopico è la sua riconducibilità ad una forma spaziale, riflesso di una determinata posizione morale. L'organizzazione della società utopica è garantita dal rispetto di una serie di regole molto strette, in relazione diretta con una certa "disposizione geometrica"⁹⁷. L'isola di *Utopia* di More è formata da 54 città, come le contee inglesi, tutte identiche e disposte nello spazio a una distanza simile (un giorno di viaggio). Anche le case sono uguali, edifici di tre piani costruiti in pietra, con tetto orizzontale e un ampio uso di vetro. Come rileva Mumford, chi conosce una delle città di utopia le conosce tutte: monotonia e uniformità sociale, *standardizzazione, irrigimentazione, controllo collettivo; il grigiore delle comunità quacchere o delle prigioni*⁹⁸. *La città del Sole*⁹⁹ di Campanella è circolare, divisa in sette settori e ha al centro un tempio anch'esso circolare e sostenuto da colonne. Oltre a questi due primi esempi, la pianta

96. Jack London, "The Unparalleles Invasion", pubblicata inizialmente in *Mc. Clure's Magazine*, 1910 dopo nella raccolta *The Strengh of the Strong*, The Macmillan Company, 1914 (tr. it. *L'invasione della Cina e altri racconti*, Robin, 2010).

97. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 45.

98. Lewis Mumford, *The city in History*, Harcourt, 1961 (tr. it. *La città nella storia*, Bompiani, Milano, 2002, p. 412).

99. Tommaso Campanella, *Realis philosophiae epilogisticae partes quatuor, hoc est De rerum natvra, hominum moribus, politica, (cui civitas solis iuncta est) & oeconomica, cum adnotationibus physiologicis....* Frankfurt: Godfried Tampachius, 1623 (tr. it. *La città del sole. Civitas Solis*, Aragno, 2008).



A sinistra: Claude-Nicolas Ledoux, *Carte générale des environs de la Saline de Chaux*, 1804.

A destra: Jeremy Bentham, *Panopticon*, 1791

centrale risulta prediletta dagli utopisti, come simbolo di ordine e, a sua volta di controllo. Non a caso il centro è in genere occupato da un edificio che oltre ad esercitare la rappresentazione del potere, si trova anche in una pozione privilegiata per la protezione e la vigilanza della città. D. Harvey ricollega la geometria spaziale delle utopie direttamente il principio del *Panopticon* di Foucault¹⁰⁰, che garantisce l'osservazione permanente dei cittadini e che è intimamente legato alla sua tendenza verso l'autoritarismo.

Astoricità

Un altro carattere dell'*Utopia* di More che viene ripreso come canone dal genere è rappresentato dalla sua "astoricità". La civilizzazione utopica viene fondata *ex novo*, non vi è preesistenza, non vi è stratificazione, non esiste storia né passato. Utopo occupa un territorio vergine e, una volta stabilita la sua colonia, lo taglia dal resto del mondo per evitarne la contaminazione e per proteggerne la perfezione: *L'utopista non ha fiducia nelle città, che sono cresciute con il passo del tempo e senza preoccupazioni, senza interesse per il rigore e l'allineamento; teme il suo sviluppo "naturale" e, pertanto, debitore degli interventi turbatori della Storia e degli eventi*¹⁰¹. L'utopia non può essere quindi che presente, senza passato ed uguale nel futuro, in quanto ciò che di meglio l'umanità può costruire.

L'assetto della società utopica è quindi statico, una caratteristica strettamente legata all'autoritarismo. Se infatti è stata raggiunta una società perfezionata, per proteggere questa conquista sarà necessaria un'autorità in grado di conservare lo *status quo*. Come sostiene Raymon Trousson:

Gli utopisti, con alcune eccezioni, non sembrano essersi domandati sul "dopo" di questa felicità ottenuta grazie a una ricetta politico-economica; il loro obiettivo era la descrizione di questa felicità infine realizzata, oltre la quale la Storia si sarebbe estinta per forza, fusa in un'eternità sempre simile a se stessa, nella quale i sistemi sperimentati continuerebbero facendo maturare questo benessere ne varietur. (...)

100. David Harvey, *Espacios de esperanza*, Ediciones Akal, Madrid, 2000, p. 190.

101. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 45.

l'utopia non ha futuro; segue la legge secondo la quale, fuori dalla Storia e delle sue vicissitudini, si libera di ogni degenerazione interna: collocata in uno stato di assenza di gravità storica, non riconoscerà né il tempo né l'avvenire (tr. mia)¹⁰².

La caratteristica dell'astoricità dell'utopia, come fa notare Jameson¹⁰³, rappresenta un paradosso in una tale forma letteraria che si è dimostrata apparire sempre in determinati momenti storici e in condizioni specifiche.

Dirigismo e autoritarismo

L. Mumford rilevava a sua volta la contraddizione esistente fra la disciplina e l'utopia. Molte utopie classiche sono basate su una concezione autoritaria ben lontana da quelli che dovrebbero essere i presupposti di uno stato se non perfetto, quanto meno "perfessionato"¹⁰⁴. Non solo con *La Repubblica* di Platone si vedeva emergere il ruolo guida nella società di un'élite ristretta di militari (*Guardiani*), ma anche molte altre utopie postulavano una società severa, che privava della propria libertà i suoi componenti. Il canone utopico vedrebbe un governo centralizzato, senza alcuna possibilità di cambio: *ogni utopia si presentava come una società chiusa che impediva il progresso dell'uomo; e più le istituzioni ipotizzate riuscivano nell'intento di standardizzare le menti dei loro membri, meno possibilità rimanevano per ulteriori mutamenti significativi e originali*¹⁰⁵. A tal proposito R. H. Crossman¹⁰⁶ sostenne che Platone potrebbe considerarsi un proto-fascista. È usuale trovare all'apice della gerarchia utopica un unico personaggio, garante dell'applicazione della Legge e difensore dell'ordine. In More è il fondatore mitico Utopo, in Campanella è il Metafisico, in Bacon il padre della casa di Salomone e così via, fino a giungere alla versione caricaturizzata di Zamjatin (*Noi*)¹⁰⁷, il "Benefattore", e quella deformata e anti-utopica di Orwell (*Nineteen Eighty-Four*)¹⁰⁸, il "Grande Fratello". L'utopia sembra spesso giustificare la dittatura e il culto della persona.

Uniformità sociale

Nell'utopia il controllo della popolazione è totale e comprende anche gli aspetti più intimi della vita quotidiana dei suoi abitanti. Campanella giunge a regolare il coito degli abitanti della città del Sole e ne prescrive frequenza e funzione: la creazione di una razza migliore. Nell'*Icaria* di Etienne Cabet¹⁰⁹ il cibo che viene fornito ai cittadini è deciso da un gruppo di scienziati che, chiaramente, lavorano negli interessi della comunità. Gli scienziati decidono quindi la quantità, il tipo e la frequenza dei pasti della popolazione. Un regolamento prescrive poi l'abbigliamento, la durata del lavoro (7 ore), il tempo dedicato al riposo. Non esiste la stampa libera, gli unici mezzi d'informazione sono quelli gestiti dal governo che impediscono qualsiasi forma di critica. Mumford fa notare come il *socialismo utopico* di Cabet abbia avuto una maggiore influenza sull'Unione Sovietica che quello *scientifico* di Marx¹¹⁰. Questi presupposti saranno il

102. *Ibid.*, p. 286.

103. F. Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, op. cit. p. 60.

104. L. Mumford, *Storia dell'utopia*, op. cit. p. 5.

105. *Ibid.* p. 6.

106. *Ibid.* p. 5.

107. Evgenii Ivanovich Zamjatin, *We*, trad. dal russo di Gregory Zilboorg, Dutton, New York, 1924 (tr. it. di Barbara Delfino, *Noi*, Lupetti, Milano, 2007).

108. George Orwell, *1984*, Secker & Warburg, London, 1949 (tr. it. *1984*, Mondadori, Milano, 2002).

109. Étienne Cabet, *Voyage en Icarie*, Le Populaire, Paris, 1845 (tr. sp. *Viaje a Icaria*, Ediciones Folio, Barcelona, 1999).

110. *Ibid.* p. 113.

germe dell'antitotalitarismo e della spietata critica del controllo esercitata dalla distopia moderna.

Il risultato dell'utopia è la pace e la felicità ottenute mediante l'uniformità sociale, la soppressione di ogni forma di individualismo e l'applicazione stretta e inflessibile delle regole di convivenza. In molti casi tutto ciò che di privato può caratterizzare la quotidianità dei suoi abitanti, è sacrificato in nome di una causa più nobile: il collettivismo, l'uguaglianza, la soddisfazione dei bisogni basilari di tutta la popolazione.

Intertestualità

Le utopie hanno dimostrato storicamente la tendenza ad apparire come risposta ad altre utopie di cui si voleva confutare alcuna tesi. Si nutrono quindi di un dialogo costante nei tempi e costituiscono quella che K. Kumar¹¹¹ definisce una vera e propria "catena" di romanzi. Mentre alcune opere richiamano ad altre più antiche e ne correggono e, presuntamene, migliorano le proposte, altre nascono con l'intenzione dichiarata di demolire una teoria politica. Il caso di *Looking Backward* è paradigmatico. William Morris scrisse *News from Nowhere* fra il 1889 e il 1890¹¹², un anno dopo la pubblicazione a Boston dell'opera di Bellamy. Morris considerava la versione del socialismo industriale e redistributivo presentata dall'utopia di *Looking Backward* come pericolosa e piccolo borghese. La sua risposta avvenne quindi contrapponendo una visione completamente differente a quella di Bellamy, mediante la storia di un inglese dell'epoca vittoriana trasportato in un idillico futuro comunista, una società agraria in armonia con la natura e in cui il lavoro viene compiuto non in maniera coercitiva. *News from Nowhere* rappresentava una sua visione estetizzata di ciò che sarebbe stato il mondo se si fossero applicate le teorie marxiste, ma in una direzione opposta alla società industriale di Bellamy. Lo stesso accadde quando H.G.Wells assistette alla proiezione di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang. Lo scrittore inglese disse: *Ho visto il film più stupido. Tanto che non credo sia possibile che se ne faccia uno che lo superi*¹¹³. Wells rispose firmando la sceneggiatura di *Things to Come*¹¹⁴, in cui la tecnologia, invece di asservire l'uomo come nella distopia di Lang, sarebbe riuscita un giorno ad imporre la pace e a far superare i conflitti di classe.

Plausibilità

Al contrario di quanto spesso viene rilevato a proposito dell'utopia, questa non sempre descrive una società pienamente perfetta. La stessa società descritta da More, benché migliorata più di quanto i contemporanei dell'autore potessero immaginare, non è riuscita ancora a fare sparire l'indigenza: *far sparire del tutto la miseria non è possibile; ma ben la si potrebbe alleviare un pochino, bisogna ammetterlo*¹¹⁵. Nell'utopia la perfezione non è generalmente assoluta.

Rispetto ad altri generi che potrebbero confondersi con quello utopico, una delle sue caratteristiche principali è quindi la plausibilità. La società "migliorata" che viene presentata non dipende da condizioni eccezionali o magiche, ma semplicemente dall'applicazione di una serie di regole ed insegnamenti. La condotta umana degli abitanti del-

111. K. Kumar, *Utopia e Antiutopia*, op. cit. p. 10).

112. William Morris, *News from Nowhere or An Epoch of Rest: Being Some Chapters from a Utopian Romance*, Hamersmith, 1892 (tr. it. Notizie da nessun luogo, Garzanti, Milano, 1995).

113. Sergi Sanchez, *Películas clave del cine de ciencia-ficción*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2007, p. 54.

114. William Cameron Menzies, *Things to Come*, 1936. La sceneggiatura era tratta da un libro di Wells chiamato *The Shape of Things to Come* (1933).

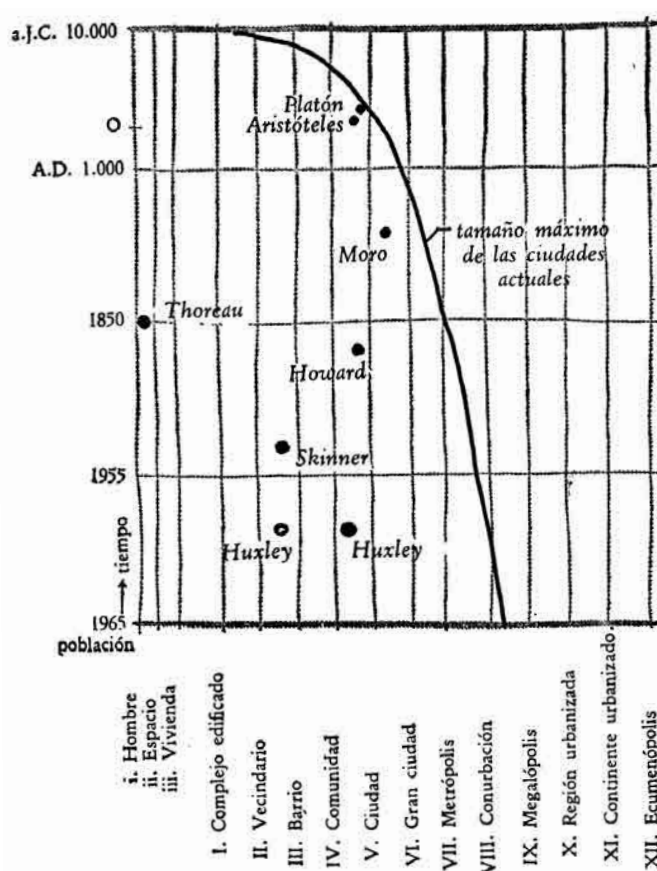
115. T. Moro, *L'Utopia*, op. cit. p. 51.

l'Utopia deve essere credibile per servire da esempio al lettore. La perfezione totale indurrebbe all'incredulità, quindi deve essere plausibile e prevedere quindi alcun tipo di imperfezione, come ad esempio la possibilità del crimine¹¹⁶.

Stabilità demografica

L'aspetto demografico ha sempre rivestito una particolare importanza nell'utopia e, come si vedrà in seguito, nella distopia. Le dimensioni dei centri urbani sono state costantemente messe in relazione con la capacità del sistema di soddisfare le esigenze basiche della sua popolazione. Si può quindi dire che, in generale, le narrazioni che trattano città la cui popolazione è mantenuta costante sono per lo più utopie, mentre quelle in cui la crescita demografica avviene senza controllo si avvicinano alle distopie.

Riguardo alla grandezza della città utopica, C. A. Doxiadis fece negli anni Sessanta un riassunto delle dimensioni delle città nelle opere di alcuni scrittori¹¹⁷, i cui risultati sono esposti nel grafico qui riportato:



Evoluzione della dimensione reale e ideale delle città. Grafico di C. A. Doxiadis in *Between dystopia and utopia*, 1966 (tr. sp. *Entre dystopía y utopía*, op. cit.)

FIGURA 11
Evolución del tamaño real e ideal de las ciudades

Fra i difensori della città piccola e con una popolazione controllata vi sono Platone (30-50.000 ab.), Aristotele (40-60.000 ab.), T. More (60-90.000 ab.), B. F. Skinner (1.000 ab.), A. Huxley (insediamenti di 1.000.000 ab. in isole), oltre alle città rinascimentali, alle città giardino del secolo XX e a *Broadacre City* di F. L. Wright.

Le restanti utopie prevedono una popolazione maggiore la cui dimensione dipende dal momento in cui vennero scritte. W. Morris descrive una Inghilterra del futuro con 30.000.000 di abitanti, H. G. Wells parla di una riduzione del numero di abitanti, A. Hu-

116. G. Claves, *Utopia*, op. cit. p. 59.

117. C. A. Doxiadis, *Entre dystopía y utopía*, op. cit. pp. 61-64.

xley tratta direttamente il tema del controllo delle nascite. La Parigi di Le Corbusier ha una popolazione costante di 3.000.000 di abitanti.

Come conclude C. A. Dioxadis, nessun utopista ha mai immaginato città con una popolazione crescente, piuttosto centri urbani statici e con una demografia strettamente controllata. La distopia giocherà con questo concetto nella creazione del suo futuro indesiderabile. La crescita demografica impazzita sarà una dei peggiori incubi dello scrittore antiutopico.

1.1.4 Il Rinascimento e l'utopia urbana

Senza gli utopisti del passato gli uomini vivrebbero ancora nelle caverne, miserabili e nudi. Sono stati gli utopisti che hanno tracciato il piano della prima città.

Anatole France, *Aux étudiants. Discours prononcé à la maison des étudiants*, E. Pelletan, Paris, 1910, p. 36.

L'Utopia è un concetto da sempre intimamente legato all'architettura. La città è la forma fondamentale dell'immagine utopica¹¹⁸. Nonostante la forma urbana abbia una posizione centrale nel genere, il suo rapporto con l'utopia è da sempre ambiguo¹¹⁹. Questo tipo di letteratura ha infatti prodotto romanzi che a volte hanno descritto società rurali, altre volte urbane. Quando i sistemi economici che si sono difesi sono stati quelli basati sull'agricoltura e l'artigianato, la città ha catalizzato i timori dell'autore ed è stata rappresentata in rovina oppure abbandonata e dimenticata. Il luogo di residenza degli abitanti dell'utopia anti-urbana è infatti il centro agricolo, piccolo e immerso nel verde, oppure la casa-mansione isolata nella campagna. Quando invece il sistema economico difeso è stato quello dell'industria, la città è spesso rappresentata come la quintessenza dell'organizzazione razionale delle risorse, della distribuzione capillare delle merci secondo le necessità della popolazione, e richiamo in positivo a città reali, come la Boston di Bellamy.

Secondo H. Rosenau¹²⁰ la "città ideale" viene disegnata a partire da una particolare concezione (religiosa o secolare) con l'intenzione di unire la coscienza delle necessità della popolazione alla ricerca di armonia dell'unità artistica. Nonostante le città abbiano presentato nel corso dei tempi soluzioni a problemi diversi, con alcuni schemi come vedremo ricorrenti, risultano accomunate da una caratteristica presente in tutti i particolari momenti in cui sono state formulate. Le città ideali fanno la loro comparsa nei momenti di cambio sociale, come lo furono l'inizio del Rinascimento o dell'Illuminismo, quando l'ordine economico e politico si sgretolano e cedono il passo a una nuova era. È questa la ragione per la quale le città ideali non rappresentano quasi mai l'uso di ciò che si è già conquistato, ma di qualcosa ancora lontano, un desiderio, un'aspirazione, un ideale appunto. Le utopie aprono una via da seguire.

A dimostrazione della stretta relazione con la città, R. Trousson fa coincidere l'inizio della storia dell'utopia proprio con un urbanista, Ippodamo da Mileto (V sec. A.C.)¹²¹. Secondo

118. E. Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, op. cit. p. 20.

119. G. Claves, *Utopia*, op. cit. p. 113.

120. Helen Rosenau, *The ideal City – Its Architectural Evolution in Europe*, Methuen, London, 1983 (tr. sp. *La ciudad ideal. Su evolución arquitectónica en Europa*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p. 16).

121. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 56.

quanto riportato da Aristotele, questi avrebbe inventato il tracciato regolare delle città, organizzato il Pireo, ed escogitato un modello di società in cui la schiavitù sarebbe stata abolita e che sarebbe stata organizzata in tre classi differenti: i sacerdoti, i soldati e



Pieter Bruegel
"il Vecchio", *Il paese della Cuccagna*,
1567
Alte Pinakothek,
Monaco di Baviera

gli artigiani. Utopia, città ed architettura divennero, fin dall'antichità, concetti destinati a mantenere una stretta relazione di interdipendenza. Una relazione che la cultura del Rinascimento accrescerà e che giungerà fino ai giorni nostri.

Sempre nell'epoca antica, la città-Stato di Sparta, così come viene raccontata da Plutarco (ca. 46-127), rappresentò una sorta di utopia basata sulla redistribuzione della ricchezza, sulla vita comunitaria, ma anche sulla militarizzazione della società e la distruzione dell'individualità.

Ancora risalente alla Grecia è una delle più importanti utopie della Storia, *La Repubblica* (ca. 370 A.C.) di Platone. Il dialogo filosofico difende il principio secondo il quale la concentrazione di ricchezza in poche mani sarebbe la fonte della corruzione. Platone proponeva quindi la vita comunitaria per i governanti, oltre al potere esercitato da un Re Filosofo e una casta di *Guardiani*, difensori della società. A dimostrazione di ciò che anteriormente è stata chiamata "l'intertestualità dell'utopia", questa stessa struttura sociale viene ripetuta in numerose varianti nella letteratura utopica posteriore. La casta dei *Guardiani* si adatterà alla visione del futuro di Wells, diverrà la casta dei Samurai in *A Modern Utopia* (1905)¹²² e verrà riproposta nella sua versione antiutopica in *Noi* di Y. Zamjatin, scritto fra il 1919 e il 1921¹²³.

La maggior parte dei miti legati alla ricerca della felicità hanno visto la loro materializzazione sotto forma di architetture fantastiche e di luoghi immaginari. Senza dubbio le basi dell'utopismo occidentale sono legate al Cristianesimo¹²⁴, in cui il luogo destinato a rappresentare la felicità perduta è incarnato dal *Paradiso Terrestre*. Nella *Genesi* della *Bibbia* viene descritto il luogo dove avrebbero vissuto Adamo ed Eva, il *Giardino dell'Eden*. Questo luogo mitico avrebbe a sua volta origine in un complesso di leggende che evocavano altri luoghi mitici simili in Babilonia e in Persia.

Ma al di là della religione, altri luoghi fantastici sono stati immaginati durante la storia dell'umanità, molto spesso incarnazioni laiche delle meraviglie del paradiso. Nel medioevo il *paese della Cuccagna*¹²⁵ compare in vari testi e viene rappresentato come un paesaggio dell'abbondanza, in cui il cibo viene raccolto dagli alberi, le case sono di zucchero, i fiumi di vino o latte. Ha il suo corrispettivo in molte culture e il nome cambia, come ad esempio in *País de Jauja*, mantenendo ciò che J. A. Ramirez chiama "l'elemento gustativo" di una sorta di architettura culinaria¹²⁶. La mitologia popolare medievale è popolata di castelli incantati, e l'architettura di progetti e disegni di edifici fantastici mai realizzati.

122. H. G. Wells, *A modern Utopia*, op. cit.

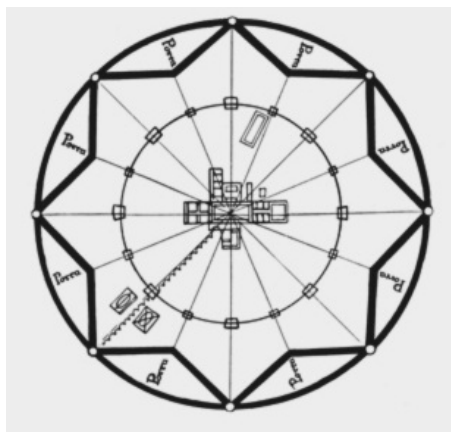
123. Y. Zamjatin, *Noi*, op. cit.

124. G. Claeyes, *Utopía*, op. cit. p. 29.

125. Sulla relazione fra i racconti del "Paese della Cuccagna" con l'utopia si veda: Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1970, pp. 5-7.

126. J. A. Ramirez, *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*, op. cit. p. 19.

Il Filarete, la città di "Sforzinda", *Trattato di Architettura*, 1460-1464



Lo stretto binomio città e utopia risale allo spirito del Rinascimento, quando gli architetti cominciarono a progettare nuove città basate su principi razionali e geometrici¹²⁷. Dopo l'epoca medievale, la nuova cultura mirava non solo a costruire nuovi centri urbani, ma si interessava anche della trasformazione dell'uomo che vi avrebbe vissuto. Risalgono a quest'epoca i dieci libri del *De re aedificatoria* (1442-1452)¹²⁸ di Leon Battista Alberti e il

Trattato di Architettura (1460-1464)¹²⁹ dedicato da Antonio di Pietro Averlino detto "Il Filarete" a Francesco Sforza. Entrambe le opere dimostrano come il disegno della città e, in particolare, dello spazio pubblico, si stesse avvicinando sempre di più all'organizzazione della vita cittadina.

Alberti si preoccupa di ridistribuire la popolazione secondo classi sociali e di organizzare le attività economiche accorpando i diversi uffici nelle stesse strade. Nonostante ciò, il *De re aedificatoria* non può ancora definirsi la descrizione di una città "ideale", piuttosto un insieme di riflessioni teoriche e pratiche sulla maniera di costruire la città¹³⁰.

Il Filarete¹³¹ invece disegnerà la pianta della città immaginaria di *Sforzinda* nel suo Trattato: una pianta ad otto punte inscritta in un circolo, protetta da una muraglia e circondata da un fossato. Al centro della stella, la piazza, intorno le botteghe, gli edifici per le corporazioni, fino ad arrivare all'organizzazione degli abitanti: le regole da osservare, l'educazione. Nonostante l'intenzione innovatrice di Alberti, del Filarete e di Leonardo, non è possibile parlare di utopismo nel caso dell'umanesimo italiano¹³². Le città rimangono ancorate alla realtà dell'epoca in cui vengono immaginate e riflettono la ricerca della razionalità di cui era portatrice la nuova era.

La nascita del canone utopico letterario avviene solo con l'utopia di More. Nonostante non sia esattamente una città ideale, l'utopia è un genere molto vicino all'urbanistica e all'architettura. Il ricorso all'immagine di una città è costante e viene compiuto per esemplificare le conquiste del nuovo assetto sociale.

La città utopica, nonostante a volte il suo nome sia inventato, viene quasi sempre costruita a partire da città reali. Amauroto¹³³, capitale dell'Utopia di More, prende come modello Londra. Nello stesso modo la città di Icaria, capitale del paese omonimo in-

127. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 75.

128. Leon Battista Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, tr. dal latino di G. Orlandi, ed. a cura di p. Portoghesi, Il Polifilo, 1966.

129. Filarete, *Trattato di architettura*, ed. a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, Il Polifilo, 1972.

130. *Non v'è nulla di ideale nella città albertiana, anzi il trattato è un fittissimo repertorio di norme, precetti, di egole per rendere più vivibile, meglio organizzato funzionalmente e più armonioso - se si vuole - il mondo urbano del proprio tempo.* Cesare de Seta, *La città europea dal XV al XX secolo. Origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*, Rizzoli, Milano, 1996, p. 23.

131. Su Filarete si veda: M. Lazzaroni, A. Muñoz, *Filarete scultore e architetto del secolo XV*, W. Modes, Roma, 1908; R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964; Antonio Averlino, *Trattato di architettura*, a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Il Polifilo, Milano, 1972.

132. C. De Seta, *La città europea dal XV al XX secolo*, op. cit. p. 32.

133. T. Moro, *L'Utopia*, op. cit. p. 58.

ventato da Etienne Cabet¹³⁴, è costruita su imitazione di Parigi e attraversata da un fiume come la capitale francese lo è dalla Senna.

Nel caso in cui invece la città non è immaginaria, si tratta di una versione “migliorata” ubicata nel futuro. È il caso della Amiens di Verne, della Boston di Bellamy, della Londra di Orwell, in questo caso una versione deformata della reale.

Dopo More, il Rinascimento dimostrò pienamente di aver compreso quale fosse la potenzialità critica del genere utopico. Periodo di innovazione, di nuove scoperte e marcato da una concezione filosofica antropocentrica, a partire dalla seconda metà del XVI secolo l'utopia diviene un mezzo privilegiato per rappresentare, criticare o deridere una realtà che si vuole cambiare. L'utopia incarna l'ira anticlericale e laicizzante nella *Wolfaria* di Johann Eberlin¹³⁵, riprodurrà il paradiso terrestre nel paese abitato dai *Garamanti* di Antonio de Guevara¹³⁶, costruirà una collettività uniforme e felice nel ciclo di *Gargantua e Pantagruel* di François Rabelais¹³⁷, rappresenterà società comuniste in città con forma di stella in Anton Francesco Doni¹³⁸ e rigide oligarchie come la “città felice” di Francesco Patrizi da Cherso¹³⁹, oppure proporrà la redistribuzione della ricchezza come nell'immaginaria Repubblica di Ludovico Agostini¹⁴⁰.

A volte queste fantasie si allontanano dall'Umanesimo, altre volte appaiono come reazioni violente alle disuguaglianze sociali o alla corruzione della Chiesa. La Controriforma, dopo il Concilio di Trento, ricondurrà il discorso sul versante religioso. Kaspar Stiblin rievocherà con nostalgia le virtù della struttura medievale in *Commentariolus de Eudaemonensium Respublica* (1555) e Johann Valentin Andreae, autore di *Reipublicae christianopolitanae descriptio* (1619)¹⁴¹, presenterà una repubblica Teocratica, anch'essa riedizione della società gremiale del medioevo. Ma nonostante il retrocesso che si può pensare rappresenti la controriforma per lo spirito utopico, l'idea di progresso permane anche in alcune di queste opere. Andreae ad esempio, nonostante la difesa di una società basata sulla morale cristiana e la preghiera, non può fare a meno di pensare una città, Cristianopolis, con biblioteche, laboratori e spazi dedicati alla conoscenza aperti alla collettività. La ricerca del sapere e, soprattutto, la sua apertura alla totalità della società è una conquista oramai data per scontato.

Tommaso Campanella¹⁴² divenne l'autore di una delle utopie di maggior diffusione della storia del genere, direttamente ispirata alle precedenti di More e Platone. L'intenzione

134. É. Cabet, *Voyage en Icarie*, op. cit.

135. Johann Eberlin von Günzburg, *Wolfaria. Ausgewählte Schriften*, 1521 (in Neudrucke deutscher Litteraturwerke, Halle an der Saale, 1896).

136. Antonio de Guévara, *Libro del emperador Marco Aurelio con relox de principes*, M. Nucio, Anvers, 1550 (*Libro áureo de Marco Aurelio; Década de Césares*, Turner, Madrid, 1994).

137. François Rabelais, *Les grandes et inestimables croniques: du grant et enorme geant Gargantua*, Lyon, 1532 (tr. it. *Gargantua e Pantagruel*, a cura di Mario Bonfantini, Einaudi, Torino, 2005).

138. Anton Francesco Doni, *I mondi celesti, terrestri ed infernali degli Accademici Pellegrini, composti da Doni. Mondo Piccolo, grande risibile, immaginato...*, F. Marcolini, Vinegia, 1552 (*I mondi e gli inferni*, Einaudi, Torino, 1994).

139. Francesco Patrizi da Cherso, *La città felice*, G. Grillio, Venezia, 1553 (F. p. da Cherso, T. Campanella, *La città felice e La città del Sole*, Marietti, Genova, 1996).

140. Ludovico Agostini, *La repubblica immaginaria*, 1591 (*La repubblica immaginaria*, testo critico, con la bibliografia dell'autore, a cura di Luigi Firpo, Ramella, Torino, 1957).

141. Johannes Valentin Andreae, *Reipublicae christianopolitanae descriptio*, Sumtibus haeredum L. Zetzneri, Argenterati, 1619 (*Descrizione della repubblica di Cristianopoli e altri scritti*, a cura di Enrico De Mas, Guida editori, Napoli, 1983).

142. Tommaso Campanella (Stilo, Reggio Calabria, 1568 – Parigi 1639) fu un filosofo, appartenente all'ordine domenicano. Nel 1591 compone la *Philosophia sensibus demonstrata*, ispirandosi a Erasmo, Ficino e Telesio. Venne incarcerato due volte per eresia, a causa delle sue teorie e il suo interesse verso l'occultismo. Nel 1597 si stabilisce a Stilo, in Calabria, dove complotta contro il dominio spagnolo con l'intenzione di instaurare una società governata da una ierocrazia, ovvero un governo ecclesiastico. Viene condannato all'ergastolo e in carcere scrive la maggior parte delle sue opere, fra cui *La città del sole*, nel 1602. Una volta scarcerato, dopo aver nuovamente ordito un complotto contro la Spagna, si rifugia in Francia, presso Luigi XIII, dove pubblica le proprie opere e dove acquista una grande fama.

Johannes Valentinus Andreæ, *Christianopolis*, 1619



del filosofo italiano era una riforma politica e spirituale che terminasse con lo scisma luterano, e culminasse con un unico potere nel mondo cristiano. La scissione fra potere temporale e spirituale si sarebbe sanata grazie alla figura del papa, re e sommo sacerdote, che avrebbe conquistato il potere mediante la monarchia spagnola e quella francese. Questa concezione cesaropapista venne, in un primo momento esposta nei *Commentarii sulla monarchia de' Christiani* (1593). In un secondo tempo fu rappresentata utilizzando il linguaggio utopico, con la scrittura nel 1602 de *La città del sole*, in italiano, successivamente pubblicata in latino nel 1623¹⁴³. La pubblicazione della prima edizione in lingua italiana avvenne solo nel 1904.

Come More, l'utopia di Campanella viene presentata come un dialogo fra un membro dell'ordine Ospitalario e un "nochiero" genovese di Colombo. Questi racconta la sua scoperta della città del Sole durante un viaggio a Taprobana, condottovi da un gruppo di uomini e donne armate. La città si trova su un colle, è circolare e formata da sette "gironi", come i sette pianeti. È attraversata da quattro strade, e i sette circoli sono collegati da quattro porte. La ragione di questa disposizione è difensiva: bisognerebbe espugnare sette muraglie prima di giungere al suo centro. Ma i sette circoli si ispirano anche al sistema solare, oltre a richiamare il numero perfetto. Al centro del sistema urbano, un tempio, *di stupendo artificio*¹⁴⁴. Anche quest'edificio è rotondo, non ha mura ma solo colonne attorno. Data la sua posizione centrale e privilegiata, dal tempio è possibile osservare tutta la città.

Dal punto di vista urbano, in Campanella sono state rilevate molteplici infleunce, come i disegni di Leonardo da Vinci per la città ideale¹⁴⁵, oppure la descrizione del tempio messicano ne *Le relazioni universali* del gesuita Giovanni Botero¹⁴⁶. Certo è che *La Città del Sole* è erede delle città ideali della seconda metà del Quattrocento, oltre che della tendenza spaziale propria della letteratura utopica.

143. Tommaso Campanella, *Realis philosophiae epilogisticae partes quatuor, hoc est De rerum natura, hominum moribus, politica, (cui civitas solis iuncta est) & oeconomica, cum adnotationibus physiologicis...*, Godfried Tampachius, Frankfurt, 1623 (*La città del sole. Civitas Solis*, Aragno, 2008).

144. Tommaso Campanella, *La città del sole*, Ediciones Abraxas, Barcelona, 2005, p. 68.

145. Leonardo da Vinci, *Studio per una città ideale*, 1487-1490 circa (Parigi, Institut de France)

146. Giovanni Botero, *Le relazioni universali*, Compagnia Bresciana, Brescia, 1595-1596.



Tommaso Campanella, *Città del Sole*, 1602

L'utopia di Campanella rispecchiava la sua idea di fondo di come dovesse essere governato il mondo: mediante una ierocrazia. Il filosofo presenta quindi un governo rigidamente gerarchizzato. Al suo vertice si trova un principe sacerdote, Sole o Metafisico, capo spirituale e temporale. Immediatamente al di sotto si trovano i "tre principi collaterali": Pon (Potestà), Sin (Sapienza) e Mor (Amore). Questi hanno particolari responsabilità. Mentre Pon si occupa della guerra e della difesa, Sin si incarica della Scienza e dell'Arte, Mor ha cura della "generazione", ovvero delle prescrizioni mediche per migliorare la razza.

La società solariana è organizzata secondo i principi di un comunismo austero, razionale e basato sul lavoro agricolo. Viene coltivata la scienza, in modo da migliorare le condizioni di vita degli abitanti, e la religione è il culto del Sole. Si tratta di un modello filosofico di società in parte pienamente Rinascimentale nel suo valore dato alla scienza, in parte ancora medievale con i richiami all'astrologia e al misticismo. Tralasciando le interpretazioni che vengono date al pensiero di Campanella, che ne fanno senz'altro un personaggio complesso, è bene qui ricordare due sue caratteristiche. La prima è, nuovamente, il dirigismo, la presenza di un autorità suprema che tutto controlla, nonostante vi sia un'assemblea generale e alcuni incarichi politici possano essere ritirati. La seconda è la tendenza autoritaria di un'utopia che giunge a controllare la sfera più intima dei cittadini in nome della felicità. I solariani praticano l'eugenetica, si occupano della procreazione, *con unir li maschi e le femmine in modo che faccin buona razza; e si riden di noi che attendemo alla razza de cani e cavalli, e trascuramo la nostra*¹⁴⁷. È in questo frangente che Campanella aggiunge un livello in più al controllo esercitato dal regime utopico sulla sfera personale dei suoi abitanti. Si tratta del sacrificio della privacy, del libero arbitrio, a favore di una causa comune molto più importante, il miglioramento della razza. Le stesse relazioni umane vengono modificate radicalmente da questo fine supremo, anche il coito è oggetto di un regolamento. Il matrimonio è imposto alle donne una volta compiuti i diciotto anni, agli uomini compiuti i ventuno. Una volta formata la coppia, il fine è procreare contribuendo a migliorare la razza solariana. Nel caso in cui il matrimonio risulti sterile, vengono provate altre combinazioni. I bambini che nascono appartengono quindi alla Repubblica, che si fa carico della loro educazione dall'età di un anno.

147. T. Campanella, *La città del sole*, op. cit. p. 74.

1.1.5 Utopie spaziali del secolo XIX: Owen, Fourier e Cabet

More, Campanella e, come di vedrà in seguito, Bacon rappresentano i primi autori fondamentali della letteratura utopica. Le loro opere instaurano un dialogo reciproco e investigano sulla migliore maniera di combattere i mali del presente. Riprendendo a loro volta elementi della prima forma utopica di Platone, presentano forme di società migliorate, un esempio da seguire. L'utopia letteraria sceglie la città come veicolo per mostrare la bontà della propria teoria politica. *Amauroto*, la *Città del Sole*, *Cristianopolis*, *New Atlantis* sono la sua rappresentazione.

In epoca moderna, Owen, Saint Simon, Fourier e Cabet sono gli autori delle opere con le quali, inevitabilmente, ogni formulazione utopica dovrà confrontarsi. Un esempio di questo intreccio fra architettura, letteratura e utopia è offerta dalla figura di Ebenezer Howard. L'autore de *Garden Cities of Tomorrow*¹⁴⁸ rimase fortemente colpito dalla lettura di *Looking Backward*¹⁴⁹ nel 1888, in cui E. Bellamy illustrava l'ideale di una società collettivista ispirata a Cabet y Saint Simon, in cui i conflitti di classe erano stati superati mediante l'instaurazione di una sorta di capitalismo di stato¹⁵⁰. Ma oltre a Bellamy, alcune idee di Howard si trovavano anche negli scritti di Owen, Ledoux, Kropotkin per quanto riguarda le città circondate dal verde, e a More e Fourier rispetto alla scala regionale delle città¹⁵¹.

Owen e Fourier prevedevano la costruzione di comunità che avrebbero condiviso una serie di servizi in comuni. Il numero degli abitanti del falansterio di Fourier, 1620, lo stesso delle persone che avrebbero vissuto nell'*unité d'habitation* di Le Corbusier. Owen prevedeva poi per la sua comunità, una densità edilizia di un acro per abitante, la stessa che Frank Lloyd Wright avrebbe previsto per il suo progetto di *Broadacre City*¹⁵². Spesso tali formulazioni utopiche furono il risultato di una linea di pensiero antiurbano e antiindustriale, e cercavano di offrire una soluzione alla crescita senza limiti della città del XIX secolo e al conflitto con la campagna. Nonostante tale ideologia antiurbana possedesse una forte tendenza anticapitalista, *la sua angosciata rivolta contro la "disumana metropoli", dominata dal flusso della corrente monetaria, non è altro che nostalgia, rifiuto dei livelli più alti dell'organizzazione capitalista, aspirazione a regressioni verso l'infanzia dell'umanità*¹⁵³. Un utopismo a cui anche la macchina capitalista avrebbe finito per guardare con interesse come fonte di modelli alternativi.

Il primo di questi autori è Robert Owen (1771-1858)¹⁵⁴, un industriale e proprietario di una fabbrica del settore tessile in Scozia, *New Lanark*. Owen era convinto che, grazie alla sua esperienza diretta a contatto con la vita e il lavoro degli operai, avrebbe potuto ideare una serie di regole che avrebbero migliorato la vita dei lavoratori. In qualità di azionista della fabbrica, mise in atto un programma diretto a migliorare le condizioni di lavoro degli operai: aumento del salario, riduzione della giornata lavorativa, divieto di assunzione per i minori di dieci anni e campagna di alfabetizzazione. Parallelamente a

148. Ebenezer Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, S. Sonnenschein & Co., London, 1902 (tr. it. *La città giardino del futuro*, Calderini, Bologna, 1972).

149. E. Bellamy, *Looking Backward*, op. cit.

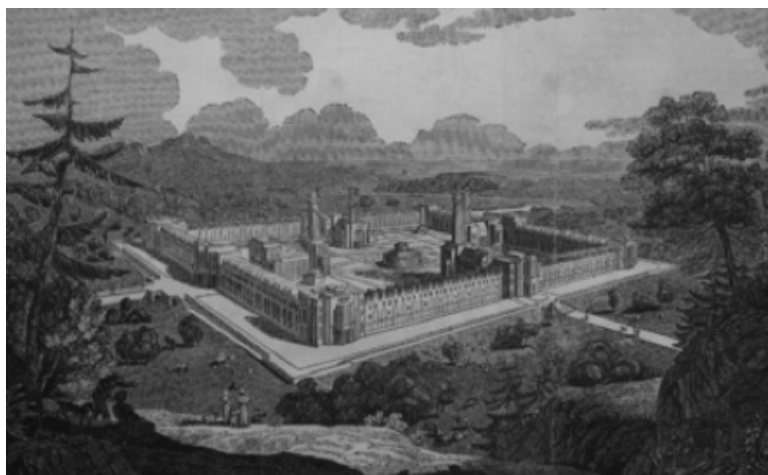
150. M. Tafuri, F. dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 2005, p. 27.

151. p. Hall, *Ciudades del mañana*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p. 101.

152. Sul contributo di F. L. Wright rispetto al tema della città del futuro si veda: F. L. Wright, *La Città vivente*, Einaudi, Torino, 2013.

153. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, Editori Laterza, Bari, 2007, pp. 111-112.

154. Su R. Owen si veda: *A Bibliography of Robert Owen, 1771-1858*, National Library of Wales, 1914; J. F. C. Harrison, *Quest for the new moral world Robert Owen and the Owenities in Britain and America*, Scribner, New York, 1969; una selezione delle sue opere si trova in *The Selected Works of Robert Owen*, ed. a cura di Gregory Claeys, Pickering and Chatto, 1993.



Stedman Whitwell,
progetto per *New
Harmony*, 1828

queste misure, riorganizzò il lavoro in fabbrica, specializzando le mansioni dei suoi dipendenti e migliorandone la produttività, una sorta di anticipazione del taylorismo¹⁵⁵. Le teorie di Owen sono contenute in *Report to the Commitee for the Relief of the manufaturing poor*¹⁵⁶, del 1817. In tale scritto si descrivono le caratteristiche di una comunità industriale destinata ad ospitare 1200 persone in un'area di 500 ettari. Il terreno quadrato sarebbe stato diviso in parallelogrammi che avrebbero ospitato una serie di edifici comuni (cucine, mensa, scuola, chiesa, biblioteca ecc...).

Alcuni anni dopo, Owen decise di intraprendere la costruzione di una comunità cooperativa. Nel 1824 comprò 30.000 acri nell'Indiana e diede inizio alla costruzione della comunità modello di *New Harmony*. Per la prima volta si intraprese la costruzione di una città collettivista, basata sulla conciliazione di industria e agricoltura. Pochi anni dopo il progetto sarebbe fallito.

Oltre alla nuova organizzazione del lavoro, Owen aveva in mente anche un nuovo sistema sociale basato sulla razionalità. In un documento del 1848¹⁵⁷ illustrava come avrebbe realizzato questo progetto dal punto di vista spaziale. Il piano era destinato ad una comunità di 1200 persone e avrebbe occupato fra i 1000 e i 1500 acri di terreno. Si sarebbe costruita una piazza, i cui lati sarebbero stati occupati da edifici destinati alle abitazioni. Tre lati sarebbero stati destinati a coppie sposate con due figli che avrebbero vissuto in case di quattro stanze. Il lato rimanente avrebbe ospitato i dormitori dei bambini di più di tre anni. All'interno della struttura si sarebbero trovati gli edifici pubblici, al centro la cucina collettiva, i refettori e attorno la biblioteca, le scuole, le sale di lettura e quelle dedicate al culto. Nonostante questo progetto non venne mai alla luce, l'idea di una comunità organizzata in modo razionale con alcuni servizi collettivi sarà di fondamentale importanza per gli sviluppi delle teorie del movimento moderno.

H. Rosenau sottolinea l'importanza del contatto avvenuto fra Owen e un altro riformatore, Jeremy Bentham, inventore del Panopticon. Owen si sarebbe interessato di tale dispositivo che permetteva l'osservazione costante delle celle di una prigione da uno spazio centrale, un principio utilizzabile anche ad altre istituzioni¹⁵⁸. I due personaggi potrebbero condividere quindi una comune concezione dell'architettura come fattore di miglioramento sociale. Entrambi intuirono che il disegno urbano sarebbe stato una disciplina fondamentale, capace di operare la trasformazione delle persone.

155. Patrice de Moncan, *Villes utopiques, villes rêvées*, Les Éditions du Mécène, 2003, p. 77.

156. Robert Owen, *Report to the Commitee for the Relief of the manufaturing poor*, London, 1817.

157. Robert Owen, *Courte exposition d'un système social rationnel*, Marc-Aurel, Paris, 1848.

158. H. Rosenau, *La ciudad ideal*, op. cit.

Il conte di Saint Simon (1760-1825)¹⁵⁹ esercitò un'influenza decisiva sulla linea di pensiero utopico che vedeva nell'industria la base di un'ipotetica società del futuro. Il filosofo, che si era trasformato in un ricco uomo di affari durante la Rivoluzione Francese, aveva deciso di investire i propri proventi per finanziare un progetto utopico di riforma scientifico-sociale. Secondo Saint Simon, la società del futuro avrebbe potuto garantire il benessere all'intera umanità nel momento in cui avesse centralizzato la produzione industriale e distribuito il prodotto in modo proporzionale al lavoro prestato. Si trattava di una dottrina che poteva intendersi come un intreccio del pensiero illuminista, romantico e utopista, con un'esaltazione della scienza e della tecnica.

Ne *L'Industria, o Discussioni politiche, morali e filosofiche* (1816)¹⁶⁰, il filosofo parlava della politica direttamente come *scienza della produzione*, tesa alla sua migliore organizzazione, non più congettura, potere, pregiudizio. La scienza della società era diventata una scienza positiva.

Dopo la sua morte, queste idee riscossero un notevole successo grazie anche alla diffusione che ne diedero i suoi discepoli mediante numerose pubblicazioni. L'ambiente dei sansimoniani era alquanto eterogeneo, alcuni formarono un'autentica setta religiosa che si dedicò a fare proselitismo in Francia e all'estero, come quelli che si raccolsero intorno alla figura del padre "Enfantin". Un altro gruppo, quello dei "tecnici", videro nella dottrina di Saint Simon un modo per valorizzare la scienza moderna e per estendere all'umanità i benefici della tecnologia. Di questo secondo gruppo fecero parte Ferdinand de Lesseps, realizzatore del canale di Suez, un'opera d'ingegneria che era apparsa irrealizzabile fino ad allora, e J. Hetzel, futuro editore di Jules Verne. Come si vedrà in seguito, i *Voyages Extraordinaires* rispondevano ad un preciso piano educativo legato alla diffusione della filosofia sansimoniana: da un lato diffondere l'interesse nei confronti della scienza, divulgando le possibilità offerte dalla tecnologia, dall'altro quello di creare l'ideologia dei dirigenti del futuro, lo scienziato e l'industriale.

Charles Fourier (1772-1837)¹⁶¹, filosofo ed economista, rivolse il suo attacco contro una serie di istituzioni su cui poggiava il sistema del suo tempo, sia dal punto di vista economico che sociale. Sosteneva infatti che commercio e famiglia erano, in gran misura, la causa dell'infelicità dell'uomo. Il commercio, in quanto attività parassitaria e speculativa, alimentava lo scambio di merci e era la causa delle cicliche crisi economiche, fattore determinante per trascinare nella miseria gran parte dell'umanità. La famiglia, d'altro canto, era un'istituzione che significava repressione sessuale, ipocrisia, adulterio, e oppressione della donna.

159. Claude Henry de Rouvroy, conte di Saint-Simon (1760-1825). Fu filosofo e storico francese nella fase del tardo illuminismo e del nascente positivismo. Di provenienza aristocratica, partecipò alla rivoluzione francese e cominciò la sua attività di scrittore durante il periodo napoleonico. Fu autore, con A. Thierry, del saggio *Della riorganizzazione della società europea* (1814) in cui sosteneva l'idea di una nuova era "positiva" e scientifica, fondata sul governo degli scienziati e degli industriels, industriali e banchieri, contrapposta all'era parassitaria dei nobili e dei militari. Nel 1818 fondò la rivista *Industria* e nel 1819 l'*Osservatore*. Del suo pensiero ciò che fu destinato ad esercitare maggiore influenza fu l'idea di una civiltà fondata sul lavoro industriale, sulla produzione centralizzata e sul miglioramento delle condizioni delle classi più povere. Dopo la sua morte, un gruppo di seguaci, provenienti dall'École Polytechnique, divulgò le sue idee raccolte nel manifesto del 1828 *La dottrina sansimoniana*. Si veda: Pierre Musso, *La religion du monde industriel: Analyse de la pensée de Saint-Simon*, Éditions de l'aube, La Tour d'Aigues, 2006; Denis Lorieux, *Saint Simon: 1675-1755*, Perrin, 2001; *Opere di Claude-Henri de Saint-Simon*, a cura di Maria Teresa Pichetto, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 2007.

160. C. H. de Saint Simon, *L'industrie ou Discussions politiques, morales et philosophiques: Dans l'intérêt de tous les hommes livrés à des travaux utiles et indépendants*, Paris, 1817-1818 (tr. it. *Opere di Claude-Henri de Saint-Simon*, a cura di Maria Teresa Pichetto, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 2007).

161. Su C. Fourier e il fourierismo si veda: E. Poulat, *Les cahiers manuscrits de Fourier. Étude historique et inventaire raisonné*, Editions de Minuit, Paris, 1957; J. Beecher, R. Bienvenu, *The Utopian Vision of Charles Fourier*, Jonathan Cape, London, 1972; M. C. Spencer, *Charles Fourier*, Twayne, Boston 1981; Carl J. Guarneri, *The Utopian Alternative. Fourierism in Nineteenth-Century America*, Cornell University Press, 1991; Jonathan Beecher, *Charles Fourier: The Visionary and His World*, California UP, Berkeley and Los Angeles, 1986;

Secondo Fourier, l'uomo possedeva un impulso irrefrenabile, la passione, che se represso dalla morale provocava comportamenti antisociali. A tutto ciò si sarebbe potuta contrapporre una società differente, che coltivasse le passioni umane, che non le reprimesse e che consentisse a uomini e donne di vivere armoniosamente¹⁶². La nuova vita avrebbe risolto ogni tipo di oppressione, anche economica, nel momento in cui il lavoro si fosse trasformato in un elemento attraente, simile al gioco. A differenza degli altri utopisti, non veniva proposta la soppressione della proprietà privata e si opponeva al concetto di uguaglianza così come veniva intesa dal socialismo. Nella *Théorie des quatre mouvements* (1808)¹⁶³ dichiarava la sua intenzione di costruire una teoria dell'armonia universale, che permettesse all'uomo di conquistare la felicità mediante la conciliazione di interessi collettivi ed individuali.

Fourier plasmò l'idea di una società armoniosa in una comunità ideale chiamata *Phalanstère*, termine coniato dallo stesso filosofo e che rievocava la "phalange", la "falange" dell'antica Grecia. Questo progetto verrà diffuso grazie a un suo discepolo, Victor Considérant (1808-1893) che pubblica nel 1848 *Description du phalanstère et considerations sociales sur l'architectonique*¹⁶⁴.

La comunità era stata pensata per un massimo di 1600 persone e formata mediante la libera associazione di uomini e donne che avrebbero prodotto e consumato il frutto del proprio lavoro. La proprietà sarebbe stata comune, così come l'educazione dei figli. Dal punto di vista economico, si sarebbe trattato poi di una comunità prevalentemente agricola, delle 1600 persone i 7/8 sarebbero stati agricoltori e artigiani, mentre solo 1/8 si sarebbero dedicati alla scienza e all'arte.

La città falansteriana è disegnata seguendo i principi dell'ordine sociale e architettonico illustrati della *Théorie de l'unité universelle* (1841)¹⁶⁵ di Fourier. Vengono tracciati tre cerchi. Il primo contiene la città, il secondo le fabbriche, il terzo i sobborghi. I tre settori sarebbero stati divisi da steccati e da terreni coltivati. Tutta la comunità avrebbe occupato circa 400 ettari e, in futuro, i falansteri avrebbero occupato tutto il territorio, convivendo come unità indipendenti, pacifiche e senza nessun desiderio di conquista.

Il principio organizzativo sarebbe stato il *palais du peuple*, che sarebbe stato al centro della comunità e avrebbe simbolizzato l'intera struttura. Questo edificio avrebbe ospitato gli alloggi degli operai, le sale di riunione, le scuole, le sale da gioco. Allo stesso livello si sarebbero trovate le cucine e i refettori, ambienti di uso comune affinché i pasti venissero consumati, come nell'Utopia di More, in maniera collettiva.

Dal punto di vista architettonico, Fourier dichiarava la sua intenzione di associare estetica, ordine e tecnica. L'edificio, così come viene presentato nei suoi scritti non sarebbe da considerarsi come una realizzazione definitiva, bensì un edificio che si sarebbe trasformato secondo le conquiste tecniche e i requisiti di comfort del futuro. Veniva proposta una pianta ispirata a quella di Versailles, con delle gallerie commerciali aperte e una serie di spazi comuni: la mensa, la biblioteca, il tempio. Lo spazio fra gli edifici era occupato da corti con giardino. La piazza centrale era destinata a un giardino d'inverno circondato da serre su due piani.

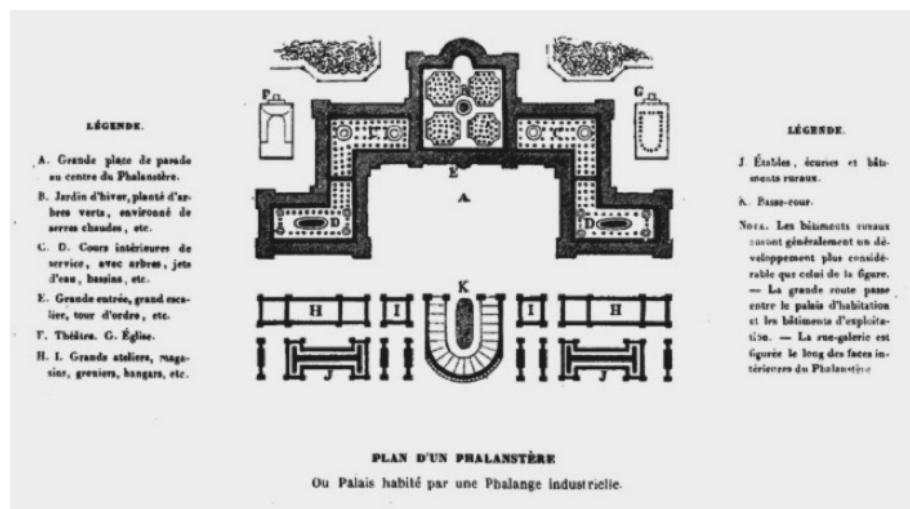
162. Si veda a proposito delle tesi del filosofo sulla società umana e il ruolo delle passioni: Charles Fourier, *La seduzione composta. Il fascino indiscreto dell'utopia*, Nuovi Equilibri, 2006.

163. Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales, prospectus et annonce de la découverte*, Leipzig, Lyon, 1808 (tr. it. *Teoria dei quattro movimenti e altri scritti*, a cura di Mirella Larizza, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1972).

164. Victor Considérant, *Description du phalanstère et considerations sociales sur l'architectonique*, Librairie Sociétaire, Librairie Phalanstérienne, Paris, 1848.

165. Charles Fourier, "Théorie de l'unité universelle", originariamente intitolata: "Traité de l'association domestique agricole ou attraction industrielle" in: *Ouvres complètes*, Anthropos, Paris, 1822 (tr. it. *L'armonia universale*, introduzione di Mirella Larizza. Editori Riuniti, Roma, 1978).

«Le nouveau monde industriel», *Plan d'un Phalanstère*, 1829



Litografia, *Vue générale d'un phalanstère*, 1847



I collegamenti sarebbero stati coperti e sarebbero avvenuti mediante la *rue-galerie*, ovvero percorsi coperti, luogo privilegiato dell'architettura del falansterio. Come venne difeso da Considerant, la sua architettura avrebbe fatto dimenticare la città malata:

Quando si abiterà nel falansterio, dove una popolazione di duemila persone potrà dedicarsi a tutte le sue attività civili e industriali, partecipare a funzioni, vedere il mondo, spostarsi dalle officine agli appartamenti, dagli appartamenti alle sale da ballo e da spettacolo, occuparsi dei propri affari e dei propri desideri, al riparo dalle intemperie, delle ingiurie del tempo, da ogni variazione atmosferica; quando avremo vissuto due giorni in questo luogo degno di un re, chi farebbe mai ritorno alle città e ai paesi civilizzati, con i loro fango, la loro immondizia? Che risparmio economico, di difficoltà, d'incomodità, di raffreddori e malattie di ogni specie, ottenuto mediante un solo progetto di architettura sociale (tr. mia)¹⁶⁶.

La *rue-galerie* di Fourier e Considerant si ispirava ai *Passages*, sorti a Parigi nella prima metà del XIX secolo. Una descrizione attenta ne viene data da W. Benjamin nei *Das Passagen-Werk*¹⁶⁷: precursori dei grandi magazzini, si tratta di spazi che lasciano senza respiro i visitatori della capitale. Corridoi ricoperti di vetro, inondati di luce, rivestiti di marmo, traboccanti di lusso e di merci in vendita, sono una sorta di "città in miniatura", protetta dalla strada, illuminata a gas. Per Benjamin le circostanze storiche producono

166. p. De Mocar, *Villes utopiques, villes rêvées*, op. cit. p. 101.

167. Walter Benjamin, Rolf Tiedemann (a cura di), *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (ed. italiana a cura di Enrico Ganni, *I "passages" di Parigi* (2 voll.), Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002).

l'utopia di Fourier, in cui l'architettura del Falansterio, complicatissima, è un meccanismo che serve per condurre gli uomini a vivere nuovamente seguendo le proprie passioni: *Questo macchinario umano produce il paese della cuccagna, il sogno antichissimo che l'utopia di Fourier ha riempito di nuova vita*¹⁶⁸.

Si tratta di un'appropriazione in senso reazionario da parte di Fourier dell'architettura dei *passages*: da spazio adibito al commercio, divengono luoghi abitati nel Falansterio. Questa architettura era ispirata alla facciata del Louvre di Perrault e al Palais Royal di Parigi. Le gallerie di ferro e vetro avrebbero collegato i diversi corpi del Falansterio, un'intera città composta di *passages* e gli uomini infine liberi in un'architettura pensata per vendere merci. Un'utopia piccolo-borghese che non metteva in discussione il consumo né cercava l'uguaglianza economica come Owen.

L'influenza di Owen e di Fourier è presente nel tracciato della città di Vittoria di James Silk Buckingham (1786-1855). La città, il cui nome era un omaggio alla regina d'Inghilterra, era stata costruita su una base quadrata, con al centro gli edifici pubblici e attraversata da un cardo e un decumano. Oltre alle prescrizioni per gli abitanti, la cui condotta doveva aggiustarsi alla morale, la proprietà degli edifici era comune. Le gallerie in vetro del falasterio di Fourier venivano incorporate alle case, in modo da facilitare le relazioni sociali anche quando il tempo non lo permettesse.

La prima proposta di città comunista è rappresentata da Icaria. Venne presentata in *Voyages et aventures de Lord William Carisdall en Icarie*, testo rieditato successivamente con un titolo differente: *Voyage en Icarie*¹⁶⁹. Autore dell'opera era Etienne Cabet (1788-1856)¹⁷⁰, avvocato, repubblicano, militante « carbonaro » durante la rivoluzione del 1830, aveva lavorato alla stesura della sua utopia mentre era in esilio a Londra, dove era fuggito dopo essere stato accusato di sedizione dalla Francia.

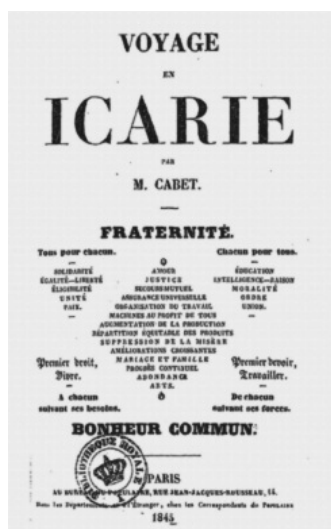
Voyage en Icarie si presenta a prima vista come una consueta storia d'amore che ha per protagonista un giovane di nome William Carisdall. Di ritorno da un viaggio, narra la sua visita della città chiamata *Icarie*, centro di un paese dallo stesso nome, dove ha passato due mesi. A differenza delle altre utopie, che presentavano comunità con un numero controllato di abitanti, 1600 individui del falansterio, 1200 della comunità di Owen, Icaria alberga almeno un milione di persone. Il tracciato della città è rigidamente geometrico. Il centro urbano è un circolo di 15 Km di diametro, costruito su una trama a scacchiera, 80 blocchi di 170 metri ciascuno. Lo attraversa un fiume rettilineo, il *Tair ou le Majesteux*, e al centro domina la statua colossale di quello che potrebbe essere il suo fondatore, Icaro. L'intera città è divisa in 60 quartieri, lo stesso numero delle nazioni dell'epoca, ognuno con il nome di una città della storia dell'umanità: Pechino, Parigi, Gerusalemme, ecc. Le strade sono tutte uguali, ampie e su di esse affacciano sedici case su entrambi i lati, tutte uguali, un edificio pubblico al centro e altri due ai lati. Cabet prescrive anche il numero dei piani, quattro per ogni casa, i giardini interni, le finestre con balconi, gli alberi delle strade. Tunnel e coperture proteggono i cittadini dalle intemperie, un tema che verrà ripreso anche da Bellamy per la Boston del futuro (una sorta di "ombrello collettivo"). La città è poi costruita utilizzando quanto di meglio poteva offrire l'architettura: le case sono decorate utilizzando tutti gli stili esistenti.

168. *Ibid.* p. 7.

169. Étienne Cabet, *Voyage en Icarie*, Le Populaire, Paris, 1845 (tr. it. *Viaggio in Icaria*, a cura di Roberto Tumminelli, Guida, Napoli, 1983).

170. Su Étienne Cabet e gli icariani si veda: Jules Prudhommeaux, *Icarie et son fondateur: Etienne cabet. Contribution à l'étude du socialisme expérimental*, Édouard Cornély, Paris, 1907; Christopher H. Johnson, *Utopian Communism in France: Cabet and the Icarians, 1839-1851*, Cornell University Press, 1974; Roberto Tumminelli, *Etienne Cabet. Critica della società e alternativa di Icaria*, Giuffrè, Milano, 1981.

Étienne Cabet,
Voyage en Icarie,
1845



Una delle principali preoccupazioni di Cabet è l'igiene. Nel testo viene trattata la raccolta delle immondizie, si spiega che l'installazione delle attività potenzialmente nocive avviene all'esterno del centro urbano: fabbriche, macelli, ospedali. Le case vengono periodicamente controllate da ispettori per provare la loro ermeticità alla polvere. Poiché l'igiene è anche questione che ha a che vedere con la condotta morale, ad Icaria sono banditi caffè, sale da ballo e spettacoli.

Dal punto di vista economico, gli icariani hanno abolito la proprietà privata e tutti i beni sono comuni. Hanno poi diritto alla

casa, all'alimentazione e all'educazione, tutte le religioni sono tollerate e insegnate da un professore di filosofia fin dalla tenera età. Il crimine è scomparso, così come la povertà e la mendicizia. Non esiste commercio, pubblicità, la collettività risolve qualsiasi bisogno, come avverrà anche nell'utopia di Morris, dove le merci sono acquisite senza dover pagare.

Bisogna riconoscere che l'aria che si respira leggendo le pagine di Icarie è quella di una comunità rigida ed asfissiante. Le case non solo sono tutte uguali, ma anche i mobili sono tutti identici, prodotti in serie e la loro disposizione è regolata secondo una normativa specifica. La superficie dell'appartamento è assegnata alle famiglie secondo la loro capacità e, nel caso in cui si aggiungano membri, viene fornita una nuova casa. Anche il cibo con cui si alimenta la popolazione di Icaria viene deciso da un comitato, nell'interesse "nutritivo" dei propri cittadini. La militarizzazione dell'alimentazione, oltre che dell'abbigliamento, visto che l'icariano veste un'uniforme. Cabet regola poi il matrimonio, che avviene dopo sei mesi di fidanzamento, la distribuzione del lavoro è realizzata secondo le necessità della società, la trasmissione delle notizie è controllata dal governo e, infine, la politica è lasciata a un corpo esecutivo nazionale eletto, anche se, come dice Mumford: *difficile dire cosa resti da fare ai duemila legislatori una volta che il comitato per l'alimentazione ha stabilito la quantità e la varietà dei cibi, il comitato per l'industria la quantità e i tipi dei manufatti da produrre, e il comitato per l'educazione i metodi, le materie e gli scopi dell'educazione*¹⁷¹.

Cabet, a differenza degli altri utopisti, riuscì realmente ad iniziare la costruzione della propria città utopica. Comprò un terreno nel Texas, negli Stati Uniti, e nel 1848 si trasferì in questa zona un certo numero di icariani. Per distinte ragioni, la comunità fu costretta a trasferirsi in altre zone finché, nel 1860, venne fondata la città di Icaria a Corning, nello Iowa. Questa comunità, nonostante tentasse di stabilire un sistema il più possibile simile a quello proposto da Cabet, nacque con dimensioni piuttosto modeste: 32 abitanti, che in seguito si sarebbero anche divisi in due altre distinte comunità, l'Icaria Speranza, in California, e la Nuova Icaria, sempre nello Iowa. Le due comunità ebbero una vita breve e alla fine del secolo scomparvero.

L'idea alla base delle teorie degli utopisti era che le contraddizioni sociali si sarebbero potute risolvere mediante una invenzione, come se la società fosse un meccanismo che si sarebbe potuto migliorare cambiandone carcassa e ingranaggi. Oppure, come diceva

171. L. Mumford, *Storia dell'utopia*, op. cit. p. 112.

Benjamin a proposito di Fourier, gli uomini avrebbero raggiunto la felicità applicando la sua ricetta come se si trattasse di un qualsiasi “budino”¹⁷².

Queste teorie possiedono una serie di caratteristiche comuni. Rispetto ai suoi abitanti, numerose voci ne hanno rilevato la tendenza al controllo totale della loro vita quotidiana, giustificata dalla necessità di organizzare in modo efficiente il funzionamento della città, e la perdita di individualità e della privacy in nome della sicurezza. Ma anche bisogna sottolineare che la creazione avviene sempre a partire da un personaggio specifico, Utopo o Icaro. È il riformatore sociale, autore dell’utopia, che mostra a tutti che la nuova società è realizzabile.

Nel secolo XIX la critica al cosiddetto “utopismo” venne portata avanti da Marx ed Engels. Oggetto di questo giudizio negativo era il pensiero di una serie di riformatori sociali del primo Ottocento: Claude-Henri de Rouvroy, conte di Saint-Simon, Robert Owen, Charles Fourier e Pierre-Joseph Proudhon¹⁷³.

Marx ed Engels contrapponevano il “socialismo utopico” al “socialismo scientifico”, da loro teorizzato e considerato l’unico pensiero in grado di prendere in considerazione la realtà tenendo presente le leggi dell’economia, la lotta di classe e basandosi su criteri di analisi scientifica. Gli utopisti, d’altro canto, offrivano un programma di trasformazione della società del tutto inadeguato, propugnando l’uso di mezzi pacifici e, soprattutto, disegnando utopie considerate non in grado di intaccare la struttura sociale ed economica del capitalismo.

Nel *Das Manifest der Kommunistischen Partei*¹⁷⁴, Marx ed Engels affrontano il caso dei primi movimenti rivoluzionari, il cui contenuto è giudicato reazionario, marcato dall’ascetismo e da un egualitarismo rozzo. Rispetto a quello che chiamano “il socialismo e comunismo critico-utopistico” di Saint-Simon, Fourier, Owen, ecc. criticano una serie di questioni rilevanti. Prima di tutto il mancato riconoscimento della portata rivoluzionaria del proletariato. Infatti l’utopismo offrirebbe soluzioni dirette alla totalità dell’umanità, ricette che migliorerebbero la vita delle persone indipendentemente dalla loro condizione di classe. L’utopista non vede *nessuna attività storica autonoma dalla parte del proletariato*¹⁷⁵.

In secondo luogo gli utopisti, invece di lavorare per l’organizzazione del proletariato con la finalità di creare le condizioni per la sua emancipazione, escogiterebbero forme di società immaginarie che dovrebbero sostituire quella attuale mediante un lavoro di “propaganda”. Il risultato del loro pensiero respingerebbe quindi l’azione rivoluzionaria, seguendo vie pacifiche e basando la propria azione sulla costruzione di una forma esemplare di sistema che l’umanità dovrebbe accettare:

Tale descrizione fantastica della società futura corrisponde al primo impulso pre-saggio del proletariato verso una trasformazione generale della società, in un periodo nel quale il proletariato è ancora pochissimo sviluppato, e quindi intende anch’esso ancora fantasticamente la propria posizione¹⁷⁷.

Marx ed Engels riconoscevano agli inventori di questi sistemi il loro interesse a favore della causa del proletariato, e apprezzavano la portata critica delle loro opere. Oltre alla

172. W. Benjamin, *I “passages” di Parigi*, op. cit. p. 709.

173. Un’analisi del pensiero di Saint-Simon, Owen e Fourier è presente in: Friedrich Engels, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, 1ª edizione in lingua francese ne *La Revue socialiste*, nn. 3, 4 e 5, del 20 aprile e del 5 maggio 1880 (tr. it. *L’Evoluzione del socialismo dall’utopia alla scienza*, Editori Riuniti, 1976).

174. Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, London, 1848 (tr. it. *Manifesto del Partito comunista*, Editori Laterza, Bari, 1987).

175. *Ibid.*, p. 141.

176. *Ibid.*, p. 143.

177. *Ibid.*, pp. 144-145.

funzione didattica, gli utopisti avevano offerto alcuni squarci su quella che sarebbe potuta diventare la società nel futuro una volta fosse scomparso l'antagonismo di classe: l'abolizione del contrasto fra città e campagna, della famiglia, dello sfruttamento, la realizzazione della pace e l'abolizione dello Stato¹⁷⁸.

Molto più duro era invece il giudizio sui seguaci e gli epigoni delle idee degli utopisti, considerati come appartenenti a "sette reazionarie". Marx ed Engels alludevano a Bazard ed Enfantin, seguaci delle idee di Saint-Simon, e a Considérant di quelle di Fourier:

Continuano sempre a sognare la realizzazione sperimentale delle loro utopie sociali, l'istituzione di singoli falansteri, la fondazione di colonie in patria, la creazione di una piccola Icaria, - edizione in dodicesimo della nuova Gerusalemme - e per la costruzione di tutti questi castelli in Ispana debbono far appello alla filantropia dei cuori e delle borse borghesi. A poco per volta essi cadono nella sopra descritta categoria dei socialisti reazionari o conservatori, e ormai si distinguono da questi solo per una pedanteria più sistematica, e per la fede fanatica e superstiziosa nell'efficacia miracolosa della loro scienza sociale¹⁷⁹.

Marx ed Engels conoscevano i tentativi di realizzazione di queste utopie sociali. I *falansteri* di Fourier, le *home colonies* di Owen, l'*Icaria* in Illinois di Cabet, al momento della loro costituzione si erano rivelati, per ragioni distinte, un fallimento. C'era in tutte queste teorie un'ingenuità di fondo che consisteva nel pensare che la trasformazione sociale sarebbe avvenuta semplicemente insegnando alle classi ricche della società, che un sistema alternativo era anche quello che, alla fine, li avrebbe resi più felici.

Ma nonostante le critiche di Marx ed Engels, l'utopismo di Owen, Saint-Simon e Fourier era destinato a riscuotere notevole successo. Queste utopie, secondo R. Trousson: *riempiono a tal punto la prima metà del secolo, che sembra che non lascino alcuno spazio alla letteratura di finzione, in un certo modo come se l'utopismo divorasse l'utopia e nessuno di questi autori di sistemi si preoccupò di mostrare l'applicazione dei propri principi*¹⁸⁰.

178. *Ibid.*, p. 145.

179. *Ibid.*, pp. 146-147.

180. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 247.

1.2 Distopia

Le utopie appaiono oggi assai più realizzabili di quanto non si credesse un tempo. E noi ci troviamo attualmente davanti a una questione ben più angosciata: come evitare la loro realizzazione definitiva? E forse un secolo nuovo comincia; un secolo nel quale gli intellettuali e la classe colta penseranno ai mezzi d'evitare le utopie e di ritornare a una società non utopistica, meno "perfetta" e più libera.

Nicola Berdiaeff, "Democracy, Socialism and Theocracy", in *The End of Time*, 1933 (in: A. Huxley, *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, Mondadori, Milano, 1991, p. 3)

1.2.1 Origine e significato di "distopia"

Seguendo lo stesso criterio utilizzato a proposito della parola "utopia" anche nell'affrontare il concetto della "distopia" è possibile iniziare dal suo significato. Il vocabolario Treccani riporta due accezioni:

Distopia¹ s. f. [comp. di *dis*-2 e gr. τόπος «luogo»]. – Nel linguaggio medico, spostamento (in genere per malformazione congenita) di un viscere o di un tessuto dalla sua normale sede.

Distopia² s. f. [comp. di *dis*-2 e (*u*)*topia*]. – Previsione, descrizione o rappresentazione di uno stato di cose futuro, con cui, contrariamente all'utopia e per lo più in aperta polemica con tendenze avvertite nel presente, si prefigurano situazioni, sviluppi, assetti politico-sociali e tecnologici altamente negativi (equivale quindi a utopia negativa): le d. della più recente letteratura fantascientifica¹⁸¹.

Per distopia quindi si intende, riprendendo il linguaggio medico, una deviazione dalla norma. Nel campo invece più proprio della letteratura, un genere che descrive una realtà contraria all'utopia, uno stato delle cose negativo, anormale. Anche dal punto di vista etimologico la "distopia" si può far risalire al contrario di "utopia". Il prefisso greco "dis" (δυσ-) indica un'accezione negativa del termine, un luogo "cattivo" o "anormale", il frutto quindi, di una società indesiderabile.

L'invenzione del termine viene in genere attribuita al filosofo inglese John Stuart Mill (1806-1873), che lo avrebbe utilizzato per la prima volta in contrapposizione all'utopia, indicando l'esatto contrario, ovvero un luogo "indesiderato". La parola sarebbe stata pronunciata durante un discorso parlamentare, il 12 marzo del 1868, con fini umoristici¹⁸² riferendosi ai suoi oppositori:

Forse è un complimento eccessivo chiamarli utopisti, piuttosto bisognerebbe chiamarli distopisti o cacotopisti. Ciò che comunemente chiamiamo utopico è qualcosa troppo bello da realizzare; ma ciò cui loro si mostrano a favore è troppo cattivo per pensare di realizzarlo¹⁸³.

181. AAVV distopia in: *Treccani.it - Vocabolario Treccani on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 15 marzo 2011. URL consultato il 5 febbraio 2012.

182. K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, op. cit. nota 2, p. 447.

183. Discorso di John Stuart Mill alla Camera dei comuni tenuto il 12 marzo del 1868, riportato da K. Kumar, *ibid.*

In precedenza erano stati usati altri sinonimi per indicare concetti affini, come ad esempio “cacotopia”, termine coniato invece dal filosofo Jeremy Bentham, (1748-1832) e che Patrick Geddes utilizzerà per indicare i “cattivi luoghi”¹⁸⁴.

Secondo quanto riportato da Lyman Tower Sargent il termine distopia viene utilizzato per la prima volta, con il suo attuale significato, negli anni Cinquanta da Glenn Negley e J. Max Patrick in una antologia¹⁸⁵ dedicata alle utopie e alle società immaginarie. In precedenza l’uso farebbe riferimento a significati molto lontani da quello che viene assegnato alla parola dalla critica letteraria contemporanea.

Beatrice Battaglia nel trattare alcuni aspetti del genere, dichiara prediligere, rispetto ad altri come “anti-utopia” e “utopia negativa”, il termine distopia in quanto etimologicamente più complesso e ampio¹⁸⁶. Così come l’utopia acquistava una duplicità di significato secondo l’interpretazione che si desse del prefisso u-¹⁸⁷, la distopia dipende dal prefisso greco *dis-*: “contrarietà, opposizione, male”. La parola significherebbe quindi sia *diseutopia*, il contrario di un luogo felice, sia *disoutopia*, il contrario di luogo che non esiste. Se il termine si considera non contratto, la distopia significa “cattivo luogo”. La definizione quindi offerta da B. Battaglia sarebbe quella di un *luogo infelice che esiste ed è infelice perché ha perso o sta perdendo le caratteristiche che lo spazio umano aveva in principio nel mito*¹⁸⁸. Il riferimento rispetto al mito e all’infelicità dell’autrice è dovuto alla sua interpretazione della sensazione di disperazione che pervade le opere. Battaglia difende la posizione centrale della nostalgia all’interno della letteratura distopica. Nostalgia da intendersi come perdita di uno stato di integrità che, dal punto di vista temporale, si troverebbe nel passato.

Una definizione che dimostra voler sottolineare maggiormente la portata politica del genere distopico è quella presentata da Francisco Fernández Buey, secondo il quale la *distopia è un’opera di anticipazione in cui si descrive una società opprimente e rinchiusa in se stessa sotto il controllo di un qualche tipo di stato, istituzione o governo autoritario. In questo senso la distopia si contrappone all’utopia: è il luogo cattivo*¹⁸⁹. Questa definizione collega il genere direttamente al suo carattere militante, alla sua portata di critica sociale, antitotalitaria e antirepressiva.

L’autore distopico utilizza la parodia e il sarcasmo per anticipare il peggiore dei mondi possibili, in relazione al presente di cui si vuole compiere una critica. L’intenzione morale è la stessa, cambia il mezzo attraverso il quale veicolare il contenuto reivindicativo: *la distopia è solo l’altra faccia dell’utopia*¹⁹⁰. Per questa ragione molti autori non rimangono del tutto fedeli ad uno dei due generi opposti. H.G.Wells è infatti distopico in *The Time Machine* (1898)¹⁹¹, e utopico in *The Shape of Things to Come* (1933)¹⁹². Aldous Huxley sarà autore di una delle più celebri distopie, *Brave New World* (1931)¹⁹³ e, poco meno di trent’anni dopo, di un’utopia, *Island* (1962)¹⁹⁴.

184. Patrick Geddes, *Cities in Evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics*, Williams & Norgate, London, 1915.

185. Glenn Negley e J. Max Patrick, *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*, Henry Schuman, New York, 1952.

186. Beatrice Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Longo Editore Ravenna, Ravenna, 1998, p. 9.

187. *Ou-topia*, ovvero “non-luogo” (ou significa “non”) e *eu-topia*, ovvero “buon luogo” (eu sta per “buon”).

188. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 9.

189. Francisco Fernández Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, El Viejo Topo, Barcelona, 2007, p. 217.

190. *Ibid.*, p. 218.

191. H.G.Wells, *The Time Machine*, op. cit.

192. H.G.Wells, *The Shape of Things to Come*, Hutchinson, London, 1933.

193. Aldous Huxley, *Brave New World*, Chatto & Windus, London, 1932 (tr. it. *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, Mondadori, Milano, 1991).

194. Aldous Huxley, *Island*, Chatto & Windus, London, 1962 (tr. it. *L’isola*, Mondadori, Milano, 2004).

A questo proposito è interessante un aspetto della letteratura distopica che riguarda direttamente gli scrittori che ne hanno utilizzato le forme. In genere si è portati a considerare che, fra gli insegnamenti dell'anti-utopia vi sia da annoverare quello dell'irrealizzabilità dell'utopia. Le ragioni sono varie e vanno dalla debolezza umana, fino alla natura antidemocratica e coercitiva che comporterebbe la creazione di luoghi perfetti. Nonostante ciò è molto frequente imbattersi con autori di distopie molto distanti da tale concezione pessimista. È il caso di Huxley, di Wells, di Orwell. Come sostiene K. Kumar:

Potremmo anche dire, forzando un poco il discorso, che l'anti-utopia è in gran parte la creazione di uomini che hanno voluto rappresentare l'oscura osservazione del loro profondo e appassionato impulso utopico. Le loro anti-utopie sono nate da un senso di spirito utopico frustrato e messo in crisi. Né nella loro vita personale, né nel resto del mondo hanno visto qualche traccia dell'utopia che tanto avevano desiderato. La anti-utopia è per loro una specie di rabbiosa vendetta contro le loro stesse speranze infondate, un ambiguo complimento fatto agli scopi nobili ma illusori della utopia (tr. mia)¹⁹⁵.

Generalmente la distopia viene indicata come un sotto-genere letterario della fantascienza¹⁹⁶. In questo campo viene indicata come *narrazione in cui i prodigi e le meraviglie si presentano come se realmente potessero fare parte di un mondo reale che anticipa, per esaltare o condannare, il futuro della scienza, della tecnica o della società*¹⁹⁷. Il racconto è ambientato in un futuro spesso prossimo e con scenari post-apocalittici, sotto il giogo di regimi totalitari o con una combinazione di entrambi. Mentre l'utopia indicava un cammino da seguire, una serie di norme che se si fossero seguite avrebbero risolto i mali del presente, la distopia invece si concentra sulle caratteristiche negative del presente. Ambientato quasi sempre nel futuro, il romanzo distopico deforma la realtà e mette al centro dell'attenzione un pericolo, una deviazione del presente che potrebbe avere conseguenze nefaste.

Come l'utopia, il genere distopico si fonde e sovrappone ad altri filoni. A volte la narrazione diventa una satira, altre volte un romanzo d'avventura. Secondo Battaglia la ragione di questo procedimento di incrocio di generi che produrrebbe una forma letteraria disorganizzata, un linguaggio composito ed eterogeneo, sarebbe proprio l'intenzionalità ribelle, defamiliarizzante ed eversiva propria della distopia¹⁹⁸. La distopia eredita la funzione trasgressiva dalla satira, ma ne diverge profondamente rispetto al punto di vista del lettore e nell'effetto ricercato. Mentre la satira infrange momentaneamente una regola per produrre un effetto divertente, la distopia ricerca lo spaesamento, la paura. Se nella satira domina il senso di sicurezza del punto di vista della società, nella distopia, come nel fantastico, il centro è il punto di vista di un individuo solo e isolato¹⁹⁹.

Sempre rispetto all'utopia, la distopia condivide l'obiettivo politico di questa più antica forma letteraria: la descrizione di un certo tipo di società con l'intenzione di compiere una critica sociale. Non vi è contrapposizione fra i due termini: *la distopia è solo un'altra faccia dell'utopia*, una maniera differente di reagire di fronte ad una situazione che non si condivide.

195. K. Krishan, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, op. cit. p. 104.

196. John Scalzi, *The Rouge Guide To Sci-Fi Movies*, Rouge Guides Ltd, Londra 2005, p. 13.

197. Javier Memba, *La decada de oro de la ciencia-ficción (1950-1960)*, T&B Editores, Madrid 2005, p. 13.

198. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 31.

199. Sul rapporto fra satira e utopia si veda: Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia*, op. cit. p. 31.

Riguardo ai sinonimi della distopia, “anti-utopia” risulta quello probabilmente più utilizzato. È impiegato ad esempio nella *Storia della letteratura utopica* di Trousson²⁰⁰, opera di riferimento per questo lavoro di ricerca. Trousson ne inquadra la nascita nel secolo XX, sottolineandone la continuità tecnica con l’utopia, la paura di cui si fa portatrice e lo sguardo scettico nei confronti della realtà.

Il termine “distopia” risulta invece generalmente preferito dalla critica più recente, ad esempio dalla già citata B. Battaglia²⁰¹, G. Claeys²⁰², F. F. Buey²⁰³ e la rivista *Utopian Studies*, un referente per quanto riguarda la ricerca e il dibattito riguardanti il pensiero utopico. A. Domingo rileva nella sua recente storia della distopia demografica²⁰⁴, come si sia stabilita oramai una distinzione canonica fra i due termini. Le anti-utopie infatti, verrebbero ideate per opporsi direttamente all’utopia e sarebbero contrarie al pensiero utopico. Le distopie invece, condividerebbero l’intenzione dell’utopia di cambiare la società, e metterebbero in luce le imperfezioni del presente. Questa distinzione risale a Lyman Tower Sargent²⁰⁵, fondatore della rivista *Utopian Studies*. Sargent parla anche dell’emergere di termini come “distopia critica” e di “utopia imperfetta”. La *flawed utopia*²⁰⁶ si riferisce a quelle opere che apparentemente presentano delle società soddisfacenti, fino al momento in cui il lettore si rende conto di un’imperfezione che mette in crisi quella che sembrava una realtà migliore. Questa ulteriore etichetta tenderebbe a invadere il territorio di altri generi: la distopia, l’anti-utopia, l’utopia critica.

A questo punto, poiché sono stati toccati una serie di termini, può risultare utile riprodurre una sorta di glossario che permetta definirli e chiarirne le differenze. Il già citato Lyman Tower Sargent può considerarsi una voce autorevole e nel corso del tempo ha stabilito le definizioni che si riportano qui di seguito.

Utopia - Società inesistente descritta in modo molto dettagliato e normalmente situata nel tempo e nello spazio. Nell’accezione comune è usata sia per indicare come è stata qui definita che come equivalente a eutopia.

Eutopia o utopia positiva - Società inesistente descritta in modo molto dettagliato e normalmente situata nel tempo e nello spazio tali da permettere al lettore contemporaneo riconoscerla come un luogo molto migliore rispetto a quello in cui vive.

Distopia o utopia negativa - Società inesistente descritta in modo molto dettagliato e normalmente situata in un tempo e in uno spazio tali da permettere al lettore contemporaneo riconoscerla come un luogo molto peggiore rispetto a quello in cui vive. Il primo uso di tale parola è normalmente ascritto all’introduzione di Negley e Patrick alla loro antologia²⁰⁷. Si tratta senza dubbio del primo momento in cui il termine compare per essere usato secondo il significato moderno.

Satira utopica - Società inesistente descritta in modo molto dettagliato e normalmente situata in un tempo e in uno spazio tali da permettere al lettore contemporaneo riconoscerla come una descrizione critica della società contemporanea.

200. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 331.

201. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 9.

202. G. Claeys, *Utopía. Historia de una idea*, op. cit. p. 174.

203. F. F. Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, op. cit. p. 257.

204. Andreu Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2008, pp. 25-26.

205. Per approfondire il tema si veda: Lyman Tower Sargent, “The Problem of the “Flawed Utopia”: A Note on the Costs of Eutopia”, in: AAVV, *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, Routledge, 2003, pp. 225-231.

206. AAVV, *Dark Horizons*, op. cit. p. 225.

207. Glenn Negley e J. Max Patrick, *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*, Henry Schuman, New York, 1952.

Anti-utopia - Società inesistente descritta in modo molto dettagliato e normalmente situata in un tempo e in uno spazio tali da permettere al lettore contemporaneo riconoscerla come una descrizione critica dell'utopianism o di una particolare eutopia.

Utopia critica - Società inesistente descritta in modo molto dettagliato e normalmente situata in un tempo e in uno spazio tali da permettere al lettore contemporaneo riconoscerla come un luogo migliore della società contemporanea, ma con dei problemi di difficile soluzione che la rendono un punto di vista critico del genere utopico.

Distopia critica - Società inesistente descritta in modo molto dettagliato e normalmente situata in un tempo e in uno spazio tali da permettere al lettore contemporaneo riconoscerla come peggiore della società contemporanea ma che normalmente contiene almeno un'enclave eutopica o la speranza che la distopia possa essere sostituita un giorno dall'eutopia.

Comunità intenzionale - Un gruppo di cinque o più adulti e dei loro bambini, se ne hanno, provenienti da più di una famiglia nucleare e che hanno scelto di vivere insieme per coltivare valori comuni o per un qualche altro scopo (tr. mia)²⁰⁸.

1.2.2 Caratteristiche fondamentali delle distopie

Dal punto di vista storico, si ritiene che la distopia si affermò, come genere letterario, fra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, in contrapposizione alle utopie di William Morris e G.H.Wells. Mentre l'utopia è un concetto che troviamo fin dall'antichità, la distopia sembra invece propria di una letteratura più recente. La sua nascita risulta vincolata ad un complesso di paure appartenenti ad un momento storico ben preciso: la rivoluzione industriale. Come si vedrà in seguito, scrittori quali Dickens e London, registi cinematografici come Lang, inizieranno una discussione critica sulla società industriale e sui conflitti da essa generati.

Con l'inizio del XX secolo, l'utopia smette di immaginare felicità future per riflettere invece le ossessioni e le paure di un'epoca sempre più in crisi. Apparve oramai chiaro che scienza e tecnica non avrebbero reso l'uomo simile ad un Dio, piuttosto lo avrebbero ridotto in schiavitù. F. Fernandez Buey e molti altri autori indicano come fattore decisivo per la nascita del genere l'affermazione dei regimi totalitari negli anni 30 e la crisi dell'ultima utopia, il socialismo, con l'instaurazione dello stalinismo in URSS²⁰⁹. Ma ancor prima dell'avvento delle dittature, verso la fine del secolo XIX cominciarono ad apparire una lunga serie di romanzi che anticipano sia lo sgretolarsi del mito del progresso, che la degenerazione guerrafondaia della scienza. Di tali opere, di cui si parlerà con maggior approfondimento più avanti, *Les cinq cents millions de la Begum*²¹⁰ è un caso particolare. L'opera di Verne, ricca di letture e di allusioni alla tensione esistente fra Francia e Prussia verso la fine del XIX secolo, illustrava le due possibili vie che stava percorrendo la scienza. Da un lato il mito del progresso, incarnato dall'utopia umanista sansimoniana della città di Franceville, dall'altro la distopia antinaturale e bellici-

208. Lyman Tower Sargent, "The intersection of Utopianism and Communitarism" in AAVV, *Utopia matters: theory, politics, literature and the arts*, a cura di Fátima Vieira, Marinela Freitas, Editora da Universidade do Porto, 2005.

209. F. F. Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, op. cit. p. 219.

210. Jules Verne, *Les cinq cents millions de la Begum*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1879 (tr. it. *I cinquecento milioni della Begum*, Fanucci, 2005).

sta della città di Stahlstadt. Una contrapposizione ideologica che avrebbe portato inevitabilmente a un conflitto fra i due poli. Ma se l'opera di Verne mostrava ancora una possibilità di realizzazione dell'utopia, le sue successive opere incarna la vittoria definitiva della scienza nelle mani di folli criminali e dell'economia in quelle della grande finanza internazionale.

Mentre l'utopia è un genere "monogenetico", lo stesso non si può dire della distopia, la cui origine non dipende da una sola opera. Nonostante ciò, normalmente si è portati a ritenere che la distopia moderna faccia il suo ingresso nella letteratura del Novecento con un romanzo russo. Si tratta di *We*, dello scrittore russo Yevgueni Zamjatin, pubblicato per la prima volta in lingua inglese nel 1924. Come si vedrà in seguito, si tratta di un testo fondamentale per questa ricerca. L'opera di Zamjatin mise in crisi il concetto stesso che si trovava alla base della letteratura utopica, il raggiungimento della felicità collettiva, alludendo al fatto che la sua ricerca sarebbe passata per la soppressione di ogni forma di individualità e che avrebbe portato al totalitarismo. Oltre a *We*, appartengono a questo nuovo genere i classici *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, *Nineteen Eighty-Four* (1949) di George Orwell e *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury. Tre romanzi destinati a gettare le basi del genere e influenzare l'immaginario legato al futuro almeno fino ai giorni nostri. Il genere evolverà con il passare degli anni, mettendo in guardia da altri pericoli e presentando scenari futuri distinti. Alla paura per la distruzione del pianeta a causa di un conflitto atomico, subentrerà quella per un collasso ecologico, per la crescita incontrollata della popolazione, per l'ingovernabilità del crimine. Il punto di partenza rimarrà sempre lo stesso: l'intenzione di rispecchiare la realtà contemporanea, attraverso un'immagine deformata di questa.

A proposito dell'utopia si è parlato in precedenza delle seguenti caratteristiche: *insularismo o isolamento, semplificazione della realtà, geometria e regolarità, astoricità, dirigismo e autoritarismo, uniformità sociale, intertestualità, plausibilità, stabilità demografica*. Il racconto distopico parte dallo schema offerto dall'utopia, di cui ne ricalca determinate tendenze e ne modifica delle altre. Il criterio di costruzione dell'incubo della distopia avviene mediante il ribaltamento del modello utopico. Ciò che nell'utopia poteva apparire un pregio (l'uguaglianza dei suoi abitanti), diviene un difetto nella distopia (l'uniformità e la soppressione dell'individualità).

Alcune delle caratteristiche più ricorrenti nel racconto distopico sono:

Interdipendenza

Utopia e anti-utopia sono concetti antitetici e, allo stesso tempo, interdipendenti. Come notato da K. Kumar²¹¹ i due termini esprimono un contrasto, il loro significato emerge dalla loro mutua differenza. Tale relazione però è asimmetrica, poiché esclusivamente la anti-utopia nasce a partire dall'utopia in modo "parassitario", in quanto sua copia deformata, immagine distorta.

Lo scenario della distopia è infatti quello di un'utopia realizzata e degenerata. La Londra del *Grande Fratello* così come la città dello *Stato Unico* rimandano all'utopia sovietica, mentre nella società di Huxley si rappresentava l'edonismo di una emergente società del consumo, oltre ai meccanismi di controllo e di condizionamento del futuro. Queste ipotetiche società condividono una stessa intenzione: il raggiungimento della felicità per i propri abitanti. Zamjatin parla di una felicità conseguita in modo "matematicamente infallibile" per mezzo del collettivismo forzato. I personaggi di Huxley in-

211. K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia*, op. cit. p. 100.

vece, coltiveranno la ricerca della felicità con l'uso di droghe e di altri piaceri. In *Fahrenheit 451* i libri verranno bruciati per il bene dei propri cittadini: *non dar loro niente di scivoloso e ambiguo come la filosofia o la sociologia affinché possano pescare con questi ami fatti ch'è meglio restino dove si trovano. Con ami simili, pescheranno la malinconia e la tristezza*²¹².

L'autore distopico teme la realizzazione dell'utopia e sposa le parole ammonitrici dell'introduzione a *Brave New World*. Nicolaj Berdiajev si augura la nascita di un nuovo secolo in cui gli intellettuali pensino a come evitare l'utopia, con il fine di *ritornare a una società non utopistica, meno "perfetta" e più libera*²¹³.

L'idea del progresso

Una delle caratteristiche principali che ha marcato il pensiero utopico è stata la sua fede nel progresso. Le utopie ambientate nel futuro mostravano le conquiste della scienza, della democrazia e del socialismo: un mondo senza fame, l'emancipazione della donna, la riduzione dell'orario di lavoro grazie all'uso delle macchine. A partire dall'opera di F. Bacon, *New Atlantis* (1624)²¹⁴, la scienza giustifica questa fiducia nell'avvenire e sembra promettere felicità e abbondanza. Nonostante l'utopia sia spesso rappresentata in un luogo nascosto del presente, come l'isola di More, l'invito rivolto al lettore è quello di seguirne l'esempio per realizzarla nel futuro.

Uno degli obiettivi della distopia è invece rendere visibili le imperfezioni del presente. Affinché tale realtà sia riconoscibile agli occhi del lettore, il tempo che spesso viene usato è un futuro abbastanza prossimo. La Londra di Orwell viene proiettata in un futuro distante solo 35 anni dalla scrittura del romanzo. L'autore distopico ricerca il confronto con il presente, con la contemporaneità, per osservarne e denunciarne difetti e pericoli. Il futuro non è più imbevuto di un progresso benevolo. La scienza non regala più abbondanza. La tecnologia è un'arma nelle mani del potente che la impiega per il controllo poliziesco della popolazione. Ma non si tratta di un pensiero anti-moderno quello che difende l'autore della distopia. Si tratta di una denuncia della deviazione del progresso, di cui l'autore distopico continua a difendere l'importanza.

Nella distopia la vita quotidiana viene descritta nei minimi particolari, per mostrare crudamente la deformazione dell'utopia. Il pranzo raffinato nella mensa collettiva che viene offerto dagli abitanti del futuro al protagonista de *Looking Backward* di Bellamy²¹⁵, era il simbolo di come una società socialista sarebbe riuscita, grazie alla collettivizzazione dei mezzi di produzione e un'abile organizzazione delle risorse, a generalizzare l'accesso a una vita quotidiana lussuosa. Lo stesso atto del mangiare diviene invece per Orwell una maniera per mostrare un ambiente sordido e decadente. In *Nineteen Eighty-Four* il pasto che consuma Winston Smith è una poltiglia insapore²¹⁶.

Totalitarismo

L'ambientazione della distopia risulta caratterizzata profondamente dal periodo storico in cui emerge come letteratura critica. Gli anni Venti e Trenta sono quelli dell'ascesa del

212. Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, Mondadori, Milano, 1978, p. 73.

213. Nicolaj Berdiajev in Aldous Huxley, introduzione a *Il mondo nuovo*, Ed. Mondadori, Milano, 1991, p. 3.

214. Francis Bacon, *New Atlantis. A work unfinished. Written by the right honourable Francis Lord Verulam viscount St. Alban*, in aggiunta a *Sylva sylvarum: or A naturall historie, in ten centuries, written by the right honourable, Francis Lo. Verulam Viscont St. Alban, publisced, after the authors death's, by William Rawley doctor of dininitie, late his Lordships chaplaine*, printed by J.H. for William Lee at the Torks Head in Fleet-street, next to the Miter, London, 1626. (tr. it. di Giuseppe Schiamone, *Nuova Atlantide*, Rizzoli, Milano, 2009).

215. Edward Bellamy, *Uno sguardo dal 2000*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1999, pp. 134-138.

216. George Orwell, *1984*, Mondadori, Milano, 1984, pp. 71-84.

fascismo in Germania e in Italia e dello stalinismo in Unione Sovietica. Prendendo come esempio il nazismo, venne spianata la strada ad altri movimenti estremisti in tutta Europa, le *Croci frecciate* in Ungheria, le *Guardie di ferro* in Romania, alimentando altri regimi dittatoriali e la nascita di altri fascismi, come in Grecia nel 1936.

I regimi totalitari dimostravano funzionare grazie all'organizzazione di un efficiente apparato repressivo e alla ricerca del consenso fra i propri cittadini²¹⁷. La *Gestapo*²¹⁸ della Germania Nazista, la *Čeka*²¹⁹ di Stalin divengono nella distopia i *Guardiani* (Zamjatin)²²⁰, rievocazione a loro volta di altre élite già presenti nella letteratura utopica con il compito di difenderne e tramandarne lo spirito. Lo stato totalitario ha al vertice del potere un leader carismatico, che prende il nome de Il Benefattore in Zamjatin, e del *Grande Fratello* in Orwell.

La società vive in parte sottomessa dal regime del terrore, in parte è società di massa, omologata e conformista. La propaganda di regime, messa in pratica mediante il controllo della totalità dei mezzi di comunicazione, convince la popolazione che il sistema in cui vive è il migliore dei mondi possibili. Difende quindi la realizzazione dell'utopia, statica, che non ha bisogno di nessun cambio, nessun miglioramento.

Per chi non crede nella realizzazione del migliore dei mondi possibili, viene applicato uno stretto controllo per eliminare qualsiasi tipo di dissidenza. Ogni momento della vita quotidiana della cittadinanza è strettamente sorvegliato. Zamjatin costruirà una città interamente di cristallo per eliminare qualsiasi intimità, qualsiasi segreto. Orwell disseminerà la Londra del futuro di schermi e microfoni. Nel caso in cui si venga scoperti, la conseguenza è la messa in moto di una macchina brutale che significa prima la tortura e poi l'eliminazione fisica.

Per l'autore della distopia, la violenza non è altro che la perversione di quella tendenza autoritaria già presente nella tradizione utopica. Già l'utopia di More presentava delle avvisaglie di tale tendenza: nell'isola la circolazione non era del tutto libera, l'intimità ridotta al minimo.

Perdita dell'individualità

Nella società distopica il potere mantiene la massa sotto controllo, coltivandone l'omologazione e il conformismo. L'individualità è considerata un valore negativo e viene soppressa la sfera privata delle persone. Spesso la narrazione sviluppa il punto di vista di un solo personaggio, in genere una "vittima sacrificale" di un mondo deforme e disumanizzato. Winston Smith, protagonista di *Nineteen Eighty-Four*, non ha nessuna relazione umana eccetto quelle sporadiche con i suoi compagni di lavoro e quelle anonime della partecipazione agli atti di propaganda. Anche D 503, protagonista di *Noi* è fondamentalmente solo, nonostante viva in una società collettivizzata che ha schiacciato l'individuo. In entrambi i casi, sia Orwell che Zamjatin dimostrano privilegiare il punto di vista personale del protagonista nello scegliere la forma del diario. B. Battaglia sottolinea questa fondamentale differenza fra utopia e distopia con queste parole:

Laddove l'utopia pone al suo centro il problema della società umana, che è, qualunque ne sia l'origine, un problema che perviene in prevalenza all'ambito razionale, la distopia ha invece come protagonista l'animale umano e sociale in una società che è tale solo di nome, in realtà trasformata per colpa del fato o dell'azione

217. Sulle caratteristiche del totalitarismo si veda: Hannah Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino, 2004.

218. Sulle radici della Gestapo si veda: Eric A. Johnson, *Il terrore nazista. La Gestapo, gli ebrei e i tedeschi*, Milano, Mondadori, 2001.

219. Si veda: Christopher Andrew, Oleg Gordievskij, *Storia segreta del KGB*, Rizzoli, Milano, 2005.

220. E. Zamjatin, *Noi*, op. cit.

umana, *in a sordid loathsome place*, in una prigione, una *madhouse*, una *land of darkness*, un *infernal island*, una *waste land*. Poiché dunque il protagonista della distopia è fin dall'inizio l'Individuo di una società individualistica (...), al centro della distopia si troverà un conflitto che si sviluppa e coinvolge sul piano psicologico ed emotivo²²¹.

Questa caratteristica della distopia la accomuna al genere fantastico²²², in cui prevale il tormento dell'individuo isolato, e la differenza da altri generi. Distopia e satira ad esempio condividono una critica alla realtà, ma il punto di vista del lettore della satira è sempre quello di chi si trova in una situazione di sicurezza, mentre nella distopia il punto di vista del protagonista trasmette la sensazione di disperazione.

Nostalgia

Il romanzo distopico dipinge un mondo cupo, la vicenda che viene raccontata è pervasa da un'atmosfera di sofferenza. Secondo Battaglia²²³ questa sensazione potrebbe ricondursi alla nostalgia, *memoria ancestrale* di una felicità delle origini. La nostalgia, inizialmente considerata una malattia²²⁴, indica il desiderio di ritorno. Nella distopia, questo sentimento pervade i luoghi e le persone, e diventa angoscia di fronte alla constatazione che il ritorno è impossibile, che il luogo desiderato non esiste più.

In *Noi* di Zamjatin l'umanità, sopravvissuta alla *Guerra dei Cent'anni*, disprezza il passato. La società del futuro è stata costruita sulle leggi della logica e della fredda razionalità. Un'unica opera viene conservata per la sua utilità, un vecchio libretto con gli orari del treno. Il primo incontro dei due protagonisti avviene al di fuori della città, in una costruzione chiamata "la Casa Antica"²²⁵ protetta da una cupola di cristallo per conservarla dalla distruzione. Edificio fragile, custodito da una vecchia decrepita. Se la città di cristallo descritta da Zamjatin è il regno dell'ordine, dell'igiene e del controllo, l'interno dell'antica casa è la rappresentazione della vita nel passato. Disordine, un pianoforte, i colori stridenti delle pareti in un mondo dove tutto è trasparente, la statua di un Buddha in un futuro che non ricorda più cos'è la religione, candelabri in un futuro sempre bagnato dalla luce. Gli oggetti ricordano funzioni oramai superate: piccoli letti per bambini, quando *a quell'epoca* (i bambini) *erano ancora proprietà privata*²²⁶. Solo in questo luogo del passato possono essere infrante le regole del presente, come quella di indossare un abito ridicolo (essere originale va contro le leggi dell'uguaglianza) o fare l'amore al di fuori dell'orario stabilito, privi della regolamentare autorizzazione.

In *Nineteen Eighty-Four* il passato non è nessun luogo mitico perduto, ma tutto ciò che lo rievoca provoca sofferenza. Oltre ai ricordi, una particolare importanza è data agli oggetti che Winston Smith acquista, con un senso di tristezza e correndo il pericolo di essere scoperto nel commettere un'azione illegale. Il quaderno che compra da un robi-vecchi per scrivere il proprio diario, *la carta lucida, color crema, un po' ingiallita dal tempo*²²⁷, diverrà il suo rifugio, e la sua scrittura l'unico momento di libertà. Il possesso

221. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 15.

222. *Ibid.*, p. 15.

223. *Ibid.*, p. 48.

224. Il termine "nostalgia" deriva dal greco νόστος (ritorno), e άλγος (dolore) e significa letteralmente "dolore del ritorno". Si tratta di un termine coniato dal medico svizzero Johannes Hofer, nella sua tesi di laurea sostenuta in Basilea nel 1688. Lo utilizzò per indicare una malattia che colpiva gli svizzeri quando svolgevano il servizio militare in eserciti stranieri. Johannes Hofer, *Dissertatio Medica de Nostalgia oder heimwehe*, Basilea, 1688 (tr. Inglese a cura di Carolyn Kiser Anspach, *Bulletin of the Institute of History of Medicine* 2.6., 1934, pp. 376-391).

225. E. Zamjatin, *Noi*, op. cit. p. 23.

226. *Ibid.* p. 25.

227. G. Orwell, *1984*, op. cit. p. 29.

di un bizzarro fermacarte per quattro dollari non è dovuto alla sua *intrinseca bellezza, quanto quel suo aspetto di cosa appartenente a un'età completamente diversa dall'attuale, e che esso suggeriva con prepotenza*²²⁸. Quando il bottegaio gli mostra la stanza, che più tardi affitterà, viene preso dalla nostalgia:

(...) una specie di memoria connessa col passato suo e dei suoi avi. Gli sembrava di sapere precisamente tutto ciò che si provava a sedere su una poltrona come quella, in una camera come quella, vicino a un caminetto come quello, magari con i piedi poggiati contro la sbarra di protezione, e un'enorme cuccuma per l'acqua calda sul fornello. Completamente solo, completamente sicuro, senza nessuno a sorvegliare, senza nessuna voce che perseguiti, senza nessun rumore all'infuori della musica della cuccuma che soffia e fischia e l'amichevole tic tac dell'orologio²²⁹.

Nella distopia di Orwell e Zamjatin il passato è ricordato con confusione, un'immagine offuscata e che viene rievocata all'improvviso da un'immagine: un quadro che ritrae la strada trafficata di una città, l'odore di caffè mentre si passeggia. Ma mentre il passato è una rievocazione nostalgica, il futuro è temuto in quanto proseguimento di un presente insopportabile. In questo senso la distopia non è regressiva, non preferisce il presente al futuro, è *antiprogressista solo rispetto al dogmatico concetto di progresso borghese*²³⁰.

1.2.3 La distopia come rappresentazione della paura collettiva

La descrizione dei mondi, desolati e senza speranza, presentata da Orwell, Huxley, Zamjatin e Bradbury conteneva già tutte le caratteristiche per la costruzione del canone letterario. Questo filone, a partire degli anni venti, si va alimentando dei timori che caratterizzano le distinte tappe per cui passa la società del secolo XX. La fantascienza, la letteratura popolare del XX secolo, mantiene un rapporto diretto con l'inconscio, diceva J.G. Ballard²³¹. Mentre la cultura ufficiale si va gradualmente atrofizzando e il romanzo si avvia a sostituire la poesia, il genere fantascientifico aumenta sempre di più la propria capacità di influenzare il mondo dell'audiovisivo, della pubblicità e dei mass media. Ne è un esempio concreto il mondo da incubo immaginato da Orwell, reso ancor più attuale in epoca contemporanea dall'innovazione tecnologica e dalla possibilità, tutt'altro che fantasiosa, di un controllo totalizzante. Per Ballard il sogno della distruzione del pianeta alimenta la fantasia dell'uomo fin dai tempi del mito di *Gilgamesh*, e la Storia non ha fatto altro che fornire nuovi mezzi di distruzione alla fantasia letteraria. L'impulso che spinge a immaginare l'annichilimento dell'umanità richiama l'infanzia: *è un po' lo stesso impulso che vediamo in un tranquillo bambino che si sveglia da solo nel proprio lettino e si mette a distruggere tutta la stanza*²³².

L'idea della distruzione è latente nell'inconscio dello scrittore e, nel momento in cui un romanzo si afferma come testimonianza di un'epoca, riflette i timori occulti e le paranoie di un'intera società. L'invenzione di personaggi mostruosi come il dinosauro de *The Beast from 20.000 Fathoms*²³³, risvegliato da un'esplosione atomica, ma soprattutto di *Godzilla*²³⁴,

228. *Ibid.* p. 120.

229. *Ibid.* p. 121.

230. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 48.

231. J. G. Ballard, *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, Baldini & Castoldi, Milano, 1996, p. 271.

232. *Ibid.* p. 291.

233. Eugène Lourié, *The Beast from 20.000 Fathoms*, USA, 1953.

234. Il primo film della serie è *Godzilla (Gojiira)*, diretto da Ishiro Honda, Giappone, 1954.

icona della Guerra Fredda, testimoniano l'impatto sull'immaginario collettivo delle tensioni politiche degli anni Cinquanta. In tal senso, la serie di *Godzilla*, il mostro che gioca con la città come fosse un giocattolo, incarna un trauma collettivo e, come testimoniano molte opere di fantascienza, intenta esorcizzarlo²³⁵. In alcuni casi, sostiene S. Sontag²³⁶, la distopia presenta ingenuamente il fenomeno della distruzione, servendo da scenario per un antichissimo schema narrativo, quello dell'eroe in difesa del bene contro il male. Altre volte, quando il racconto oltrepassa la funzione di intrattenere, la fantasia può *normalizzare ciò che psicologicamente appare insopportabile, abituandoci a esso*²³⁷. La fantasia può quindi presentare mediante il fenomeno della distruzione, la creazione di immagini di gran bellezza (il fascino intrinseco della rovina), in altri casi neutralizzare il suo effetto terrificante abituandoci alla sua presenza.

La distopia incarna cronologicamente ciò che la società ha percepito come una minaccia. La distopia moderna si afferma come genere letterario a partire degli anni Venti, rispecchiando quindi l'ascesa del totalitarismo nazista e stalinista. Il nuovo canone mette in scena la repressione e la violenza politica, la paura per l'avvicinarsi dell'inevitabile conflitto mondiale. È in questo contesto che nasce un romanzo come *We* (1924) e l'anticipazione della II Guerra Mondiale, rappresentata da *The Shape of things to come* (1933)²³⁸ di H. G. Wells. Come si vedrà più avanti, in questo contesto torneranno in auge le paranoie razziste che avevano alimentato la letteratura popolare della fine del XIX secolo, in concomitanza con le difficoltà sempre maggiori delle potenze nel mantenere le proprie colonie e l'ascesa di nuovi imperialismi. Ogni paranoia ha la sua maschera e il diabolico Fu-Manchú, benché cinese, divenne la personificazione dell'imperialismo giapponese e del *pericolo giallo*.

Negli anni che seguono la fine della II Guerra Mondiale, l'immaginario è legato all'esplosione delle prime bombe atomiche a Hiroshima e Nagasaki. La letteratura e il cinema esercitano la funzione di esorcizzare le paure di un possibile conflitto atomico. Le meraviglie della tecnologia si trasformano in ordigni pronti ad essere usati dalla potenza nemica, nel sottogenere della *future war*²³⁹, oppure armamenti di distruzione di massa nelle mani di un *mad doctor*. Come conseguenza della guerra fredda, si moltiplicano ansie e timori: l'imminente invasione nemica, l'infiltrarsi del marxismo nella società nordamericana, le conseguenze di una possibile apocalissi nucleare (comparsa scomparsa dell'umanità, mutazioni genetiche, retrocesso della civiltà).

Gli anni sessanta e settanta mostrano invece come il principale pericolo con cui si sarebbe dovuta confrontare l'umanità sia il numero crescente della sua popolazione. Nel 1968, il biologo ed entomologo Paul R. Ehrlich pubblica *The Population Bomb*²⁴⁰, prevedendo fame e carestia per gli anni Settanta e Ottanta a causa dell'esplosione demografica. La letteratura distopica risponde a queste paure con una serie di romanzi che trattano il Neo-Malthusianesimo, ovvero il controllo delle nascite mediante la diffusione della contraccezione, e l'Eugenetica. Fra le opere più rappresentative si possono annoverare: *Logan's Run*²⁴¹, di William F. Nolan e George Clayton Johnson, in cui la popolazione viene controllata mediante l'eliminazione fisica di chi ha raggiunto una deter-

235. Susan Sontag, "La imaginación del desastre" in: AA.VV., *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Valdemar, Madrid, 2008, p. 37.

236. *Ibid.*, p. 48.

237. *Ibid.*

238. H.G. Wells, *The Shape of things to come*, op. cit.

239. Sul romanzo della "future war" si veda: Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1979, pp. 166-167; Adam Roberts, *The History of Science Fiction*, Palgrave Histories of Literature, New York, 2005, pp. 116-119.

240. Paul R. Ehrlich, *The Population Bomb*, Ballantine Books, New York, 1968.

241. William F. Nolan, George Clayton Johnson, *Logan's run*, Dial Press, New York, 1967.

minata età; *Make Room! Make Room!*²⁴², di Harry Harrison, ambientata nel 1999 con una New York in cui vivono in condizioni infraumane 35 milioni di abitanti; *Stand on Zanzibar* (1968), di John Brunner, il cui principio è:

Ti diranno che l'intera razza umana potrebbe essere contenuta dell'isola di Wight, che ha 381 Km² di superficie. Naturalmente, non potrebbero muoversi, solo stare fermi. Sarà vero? Forse nel 1918. Ora avremmo bisogno dell'isola di Man, di 572 Km². Per il 2010, qualcosa di più grande: qualcosa come Zanzibar, di 1658 Km². Nel 2010 ci sono più di 7 miliardi di persone affollando il mondo²⁴³.

Gli anni Ottanta e Novanta vedono l'emergere di nuove paure, prima fra tutte quella per l'esplosione della criminalità. Le città nordamericane vengono presentate come territori in balia di bande di fuorilegge. Oltre alle grandi metropoli come New York, altri centri divengono scenario della violenza urbana: Detroit, città impoverita e senza lavoro a causa del processo di deindustrializzazione, ma soprattutto Los Angeles, la cui popolazione "anglo" diminuisce sempre di più a seguito delle ondate migratorie dall'America Latina. Parallelamente alla crescita del movimento ambientalista, si va formando anche un filone letterario che avverte dei pericoli della contaminazione atmosferica, dell'industrializzazione e dell'uso dell'energia atomica. Si tratta di un sottogenere la cui diffusione andrà aumentando fino a sostituire, in epoca di disgelo fra USA e URSS, la paura di un conflitto atomico.

Ma se questi sono gli argomenti della fiction catastrofista, sovrappopolazione, invasione, collasso ambientale, i timori della società del XX secolo appaiono poco diversi da quelli della società del XIX. Come si vedrà in seguito, la fine dell'epoca vittoriana vedrà nascere una letteratura che descrive catastrofi naturali, guerre d'invasione e tensioni razziali. Un repertorio d'immagini terribili che marca l'immaginario collettivo, mina la fiducia della borghesia, e le cui tracce si possono ancora trovare nella letteratura popolare contemporanea.

Una classificazione delle distopie non è semplice, trattandosi come già detto di un genere che continuamente mescola vari temi²⁴⁴. Le distopie non sono mai costruzioni "pure", ma forme composite ed eterogenee. Un esempio può essere offerto da *Blade Runner*²⁴⁵, un film che contiene elementi delle distopie "cyberpunk" di quelle "tech noir", di quelle demografiche, delle capitaliste e così via. Si tratta quindi di un'opera che rientra in varie categorie. Per Mike Davis, che ha analizzato il filone catastrofista riguardante la città di Los Angeles²⁴⁶, esiste un trend cronologico che permette isolare sottogeneri coerenti che si susseguono in modo abbastanza ordinato nel corso del tempo. Si tratta di nove tipi di racconto corrispondenti a maggiori periodi di popolarità. Davis analizza un numero limitato di libri e film che ritraggono soprattutto Los Angeles, per dimostrare la sua tesi di come la città sia andata concentrando tutta la narrativa catastrofica e survivalista nordamericana²⁴⁷. Nonostante ciò, tale classificazione è utile per

242. Harry Harrison, *Make Room! Make Room!*, Doubleday, New York, 1966.

243. John Brunner, *Stand on Zanzibar*, Doubleday, New York, 1968 (tr. it. *Tutti a Zanzibar*, Mondadori, Milano, 2008).

244. Una proposta di classificazione del genere distopico in sottogeneri è stata elaborata da Niclas Hermansson nel sito internet *Exploring Distopia* (<http://passagen.se/replikant>). Hermansson individua le seguenti categorie: *distopia totalitaria, burocratica, cyberpunk, tech-noir, di altri mondi, criminale, della sovrappopolazione, del piacere, apocalittica, post-apocalittica, aliena, surreale, ucronia, delle macchine, psuedo-distopia, femminista, del viaggio nel tempo, capitalista*.

245. Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982.

246. Mike Davis, *Ecology of fear: Los Angeles and the imagination of disaster*, Metropolitan Books, New York, 1998 (tr. it. *Geografie della paura, Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Interpone, Milano, 1999).

247. *Ibid.*, p. 296.

l'intero genere distopico, grazie allo stretto legame che possiede quest'ultimo con la distruzione letteraria urbana. Dall'analisi di Davis sono estrapolabili una serie di considerazioni interessanti che riguardano più in generale il tema della distruzione della città. Il primo è che vi siano alcuni schemi che si ripetono, strutturati in un numero limitato di tipi di racconto. La popolarità di tali tematiche potrebbe ricondursi alle particolari emergenze sociali vissute nel momento storico. La prima fu ad esempio quella delle "orde", che domina la letteratura fra il 1900 e il 1940, trasposizione letteraria della paura di un'invasione straniera e della possibile sottomissione a una razza "inferiore". Un secondo sottogenere sarebbe quello del "disastro romantico", fra il 1920 e il 1939, in cui, cosa piuttosto insolita, protagonista è una donna. L'eroina, come conseguenza dell'istinto materno, assumerebbe "il ruolo della ricostruzione morale della città". Un altro sottogenere sarebbe quello della "catastrofe settaria", nata dalla fusione fra tendenze decisamente razziste e antisemite e il tema delle sette. La diffusione di tali romanzi avverrebbe a partire del 1930 e dominerebbe almeno fino alla fine degli anni Cinquanta. La lista di sottogeneri tracciata da Davis segue e ripercorre le paranoie collettive dell'epoca post-atomica, della Guerra Fredda, alla paura del collasso ecologico e così via:

1 - Orde (1900-1940); 2 - Disastro Romantico (1920-1939); 3 - Setta-catastrofe (1930-1959); 4 - La bomba (1940-1989); 5 - Ecocatastrofe (1960-1989); 6 - Disastro cinetico (1970-1979); 7 - Armageddon (1980-); 8 - Invasione aliena (1980-); 9 - Distopia magica (1980)²⁴⁸.

La città viene colpita in quanto rappresentazione della società occidentale. Ma il suo nome cambia con l'epoca e con i cambi geopolitici. Verso la fine dell'Ottocento è Londra la metropoli più rappresentativa, mentre dopo la Prima e, soprattutto, la Seconda Guerra Mondiale il baricentro politico si sposterà negli U.S.A. e il ruolo della capitale inglese verrà assunto da New York. A Los Angeles invece sarà assegnato la posizione di una sorta di "capro espiatorio" dei peccati americani, e la sua distruzione sarà più legata ad un piacere morboso, quello dell'annichilimento di una città ormai in mano alla criminalità e all'immigrazione latina, che alla disperazione per la morte della civiltà.

248. *Ibid.*, p. 296.

Capitolo 2

La città dell'utopia tecnologica

2.1 La nascita dell'utopia scientifica

2.1.1 *New Atlantis* di Francis Bacon

Si può essere portati a pensare che l'utopia tecnologica sia il risultato del contesto culturale proprio della rivoluzione industriale, e che le sue origini siano avvenute quindi nella seconda metà del XIX secolo. È in quest'epoca che nasce un nuovo tipo di letteratura, quella della divulgazione scientifica, cui appartengono scrittori come Jules Verne e altri ancora, che contribuiranno alla diffusione di una particolare idea di progresso, panacea di tutti i mali della società. Ma, ancor prima che vapore ed elettricità rendessero plausibile un'utopia di questo genere, venne pubblicata in Inghilterra un'opera che anticipa di più di duecento anni l'era delle invenzioni.

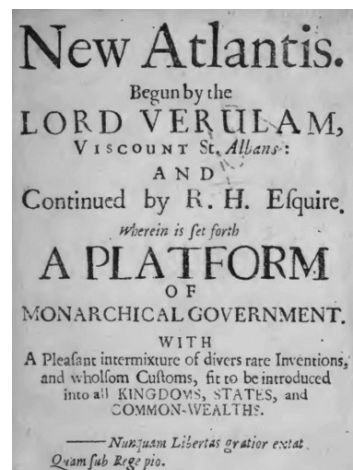
Fino alla fine del 1600 l'utopia aveva avuto la sua base nella religione, e i suoi divulgatori erano stati personaggi come Thomas More e Tommaso Campanella, rispettivamente un santo e un martire, come ricorda R. Trusson¹. *New Atlantis* di Francis Bacon (1561-1626)² rappresenta la prima opera utopica che prefigura una società le cui basi, invece che risiedere nella morale religiosa, si trovano nel buon uso della scienza e della tecnica. L'isola della *Nuova Atlantide*, l'utopia che Bacon fa scoprire ai suoi viaggiatori, è forse una sorta di anomalia nel Seicento. Si tratta di un'utopia tecnologica immaginata molto tempo prima della rivoluzione industriale. Una società che progredisce grazie alla scienza e in cui l'uomo, attraverso la tecnica, riesce a dominare la natura.

*New Atlantis*³ venne scritta nel 1621 e pubblicata in latino nel 1627. Sebbene incompiuta (oggi si dispone solo in una versione frammentaria), è considerata un punto di passaggio

1. Raymond Trousson, *Historia de la literatura utópica. Viaje a países inexistentes*, Ediciones Península, Barcelona, 1995, p. 112.
2. Francis Bacon nacque nel 1561 a Londra. Figlio di un dignitario della corte, sir Nicholas Bacon, fu inizialmente destinato alla carriera diplomatica. Dopo la morte del padre si dedicò all'avvocatura e alla politica riuscendo ad essere eletto al parlamento. Condusse il processo contro il duca di Essex, suo antico protettore, e dopo l'ascesa al trono di Giacomo I, iniziò una carriera politica che lo portò, dopo pochi anni, al titolo di barone di Verulamio e visconte di Sant'Albano. Condannato per corruzione nel 1621, la condanna alla prigione gli fu condonata grazie al riconoscimento del suo contributo alla monarchia. Fu autore di numerosi scritti: *Novum Organum* (1621), *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623) e del frammento intitolato *New Atlantis*. Durante la sua vita difese un progetto in cui l'uomo, grazie alla tecnica, sarebbe un giorno riuscito a dominare la natura. Una concezione filosofica, quella del dominio sulla natura, che si sarebbe unita ad una politica, basata su una monarchia forte, uno stato moderno e centralista. Sull'utopia di Bacon si veda: B. Farrington, *Francis Bacon. Philosopher of industrial science*, Collier Books, New York, 1949 (tr. it. di S. Cotta, *Francesco Bacone, filosofo dell'età industriale*, Einaudi, Torino, 1952); L. Punzo, *L'isola di utopia. Rivoluzione e progettualità utopica nell'Inghilterra del Seicento*, Bagatto, Roma, 1989; Paolo Rossi, *Francis Bacon: il Lord Cancelliere e la moderna immagine della scienza*, Le scienze, Milano, 2002.
3. La prima edizione venne pubblicata in inglese a cura di W. Rawley: Francis Bacon, *New Atlantis. A work unfinished. Written by the right honourable Francis Lord Verulam viscount St. Alban*, in aggiunta a *Sylva sylvarum: or A naturall historie, in ten centuries, written by the right honourable, Francis Lo. Verulam Viscont St. Alban, publisced, after the authors death's, by William Rawley doctor of dininitie, late his Lordships chaplaine*, printed by J.H. for William Lee at the Torks Head in Fleet-street, next to the Miter, London, 1626. Successivamente venne pubblicata in latino, secondo la traduzione dello stesso Bacon: Francio Bacon, *Nova Atlantis fragmentum alterum. Per Franciscum baconum, baronem e Verulamio*, vice-comitem S. Albani, Londini, typis Ioh. Haviland. Prostant ad Insignia regia in Coemeterio D. Pauli, apud Iocosam Norton et Richardum Whitakerum, 1638. (tr. it. di Giuseppe Schiamone, *Nuova Atlantide*, Rizzoli, Milano, 2009).

A sinistra: *The right Honble. Francis Lo. Veruz*, Stephen A. Schwarzman Building / Print Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs.

A destra: *New Atlantis*, Edizione di John Crooke della chiesa di St. Paul, 1660



fondamentale nella storia della letteratura utopica, non solo per il superamento dell'utopia religiosa a favore di una nuovo tipo di utopia, ma anche per la centralità della figura del suo autore. Francis Bacon rappresenta infatti nella storia della filosofia un “passaggio”, quel particolare momento della storia in cui avviene una transizione fra due distinti periodi economici. Il Seicento è infatti il momento in cui in Europa ci si lasciò alle spalle un'economia agricola e artigianale, e in cui l'attività mercantile si trasformò in un settore di importanza fondamentale. Sono poi questi gli anni in cui viene fondata la Compagnia delle Indie e, nel 1602, entra in funzione la Borsa di Amsterdam.

L'opera di Bacon inizia con un viaggio. L'espedito attraverso il quale lo scrittore fa scoprire ai protagonisti il nuovo mondo è canonico: una nave che parte dal Perú:

...diretti verso la Cina e il Giappone, attraverso il Mare del Sud, portando con noi viveri per dodici mesi; e avemmo buoni venti da Oriente, sebbene miti e deboli, per cinque mesi e più. Ma poi il vento arrivò, e si direzionò da ovest per molti giorni, cosicché noi potemmo avanzare poco o niente, e a volte fummo sul punto di tornare indietro⁴.

La nave quindi, smarrisce la rotta prestabilita e si ritrova persa nel bel mezzo dell'oceano Pacifico senza cibo e senza acqua. Il caso vuole che una corrente spingesse l'imbarcazione alla deriva verso un'isola sconosciuta, dove i naufraghi vengono accolti da una popolazione incredibilmente progredita.

Dopo aver passato un periodo di quarantena in una casa adibita a questo scopo, ai visitatori viene offerta la possibilità di esplorare l'isola – passo indispensabile per qualsiasi utopia letteraria che si rispetti –, e soprattutto di ricevere risposta alle loro numerose domande.

I forestieri scoprono in questo modo che si trovano sull'isola di Bensalem, anche se piuttosto che di un'isola si dovrebbe parlare di un continente, considerando le sue eccezionali dimensioni: *cinquemilaseicento miglia di perimetro e di rara fertilità per la*

4. F. Bacon, *Nuova Atlantide*, op. cit. p. 9.

*maggior parte della sua estensione*⁵. Bacon nel descrivere la società in cui si imbattono, dimostra poco interesse per il tema religioso e lo risolve in maniera molto semplice: i benselamiti sono cristiani. San Bartolomeo gli inviò attraverso una colonna di luce, nel bel mezzo del mare, un'arca contenente Antico e Nuovo Testamento. Quasi tutti gli abitanti dell'isola si convertirono, anche se una piccola comunità ebraica convive in pace con loro.

Per non corrompere i costumi, il re Salomone decise che il regno si sarebbe mantenuto isolato, cosa che riuscirono a fare per 19 secoli, eccetto che per un viaggio di osservazione e raccolta di informazioni scientifiche compiuto da due navi bensalemite ogni dodici anni.

A scanso di equivoci, una volta risolto il tema religioso – tutti sono devoti cristiani –, e il tema politico – il governo è rappresentato da una monarchia centralista –, Bacon rivolge la sua attenzione a ciò che realmente gli interessa. La base che regge la società benselamita è la scienza. Il centro della società è costituito dalla Casa di Salomone, un'istituzione con una funzione paragonabile a quella di un'Accademia di Scienze: *la più nobile fondazione mai esistita sulla Terra: il faro di questo regno. Essa è dedicata allo studio delle Opere e delle Creature di Dio*⁶.

Gli scienziati che la abitano, una minoranza di tecnocrati all'interno di Bensalem, lavorano negli interessi della società: *il Fine della nostra Fondazione è la conoscenza delle Cause e dei segreti moti delle cose e l'allargamento dei confini dell'Umano Impero, per effettuare tutte le cose possibili*⁷.

A differenza delle utopie di Thomas More e di Tommaso Campanella, questa società che descrive Bacon si regge sulla scienza e la tecnica, grazie alle quali l'umanità è in grado di progredire. Nel carattere di questo “progresso” risiede l'altra differenza rispetto alle vecchie utopie. Lo stato in cui ritrova Bensalem non rappresenta un punto di arrivo, una società perfetta conclusa e realizzata. La ricerca della conoscenza non possiede uno stadio finale, è qualcosa di dinamico, lontano dall'utopia tradizionale che realizza la propria perfezione finale. Questa concezione del sapere umano come qualcosa in continuo progresso, verrà approfondita da Bacon in altre sue opere.

Il sapere, secondo Bacon, è un insieme di energie che possiederebbe una serie di fasi di sviluppo analoghe a quelle dell'uomo: lo stadio infantile, rappresentato dalla filosofia antica, e la sua maturità, l'epoca moderna. Ciò che propone Bacon è una svolta rispetto alla logica aristotelica: le regole deduttive sono sterili e il conoscimento che se ne può ricavare è illusorio. Alla logica bisognerebbe sostituire l'esperienza, non nel senso di raccolta di dati tramite l'osservazione, ma ricerca realizzata arrivando alla *experientia letterata*, l'esperienza sistematica, perseguita grazie alla guida di un metodo. Non più procedimento soprattutto teorico, ma pratico ed operativo, che tenga conto di tutto ciò che ci mette in contatto con la natura⁸.

Il risultato dell'applicazione della ricerca secondo il metodo dell'*experientia letterata* è la società tecnologica di Bensalem. La descrizione dei ritrovamenti scientifici che la casta di scienziati è riuscita conquistare in nome degli abitanti è dettagliata e precisa. Questa serie di invenzioni, che il padre della Casa di Salomone espone a uno dei viaggiatori, dà al lettore un'idea di quella che dovrebbe essere la città in cui si trovano.

5. *Ibid.*, p. 49.

6. *Ibid.*, p. 53.

7. *Ibid.*, p. 83.

8. Ludovico Geymonat, *Historia de la filosofía y de la ciencia*, Critica, Barcelona, 2005, pp. 272-279.

Illustrazione tratta da *The New Atlantis*, Francis Bacon, 1626



Fin dal principio viene spiegato, nel momento stesso in cui i protagonisti approdano sull'isola, che si tratta di *una bella città; non grande invero, ma ben costruita e con una piacevole vista dal mare*⁹.

Gli abitanti hanno costruito dei pozzi di profondità diversa, chiamati "la regione inferiore" che giungono fino a 3600 piedi nel sottosuolo, e che servono per *tutti i tipi di coagulazioni, indurimenti, refrigerazioni e conservazioni dei corpi*¹⁰. Nella profondità della terra i benselemite hanno scoperto la maniera di produrre nuovi materiali artificiali e il metodo per curare determinate malattie. Hanno poi costruito torri alte almeno mezzo

miglio sopra le montagne, chiamate "la regione alta", in modo da raggiungere un'altezza di almeno tre miglia, e per mezzo di queste costruzioni studiano i fenomeni atmosferici. In altri edifici spaziosi, ricorda il narratore che:

...imitiamo e dimostriamo i fenomeni atmosferici, come neve, grandine, pioggia, alcune piogge artificiali di corpi solidi e non solidi, tuoni, fulmini; dove pure imitiamo e dimostriamo la generazione nell'aria di corpi come rane, le mosche e diversi altri¹¹.

Eseguono inoltre esperimenti con animali, realizzando incroci fra specie differenti per produrne di nuove, capaci anche di riprodursi.

Hanno raggiunto una capacità tecnica talmente alta che permette loro di compiere svariate attività, dalla riproduzione di numerosi suoni, a volare. Possiedono inoltre navi per andare sott'acqua e cinture per galleggiare e nuotare. Le invenzioni e le capacità che la società benselemite ha conquistato sono numerosissime. Ai padri di tali invenzioni si dedicano statue e si rende loro omaggio, come fossero dei santi. L'utopia di Bensalem non è assolutamente antireligiosa. La religione ha la sua funzione, quella di offrire moralità alla ricerca scientifica, e quindi non entra in conflitto con essa.

Questo sapere, nell'utopia di Bacon, è privilegio di pochi, ma viene esercitato negli interessi di tutti. Pur trattandosi di un'organizzazione segreta, quando i risultati delle ricerche sono giudicati vantaggiosi, vengono condivisi:

E facciamo anche questo: teniamo consulti su quale delle invenzioni e degli esperimenti che abbiamo scoperto sarà reso pubblico e quale no; e comunque tutti facciamo un giuramento di segretezza, al fine di celare quelli che reputiamo opportuno tenere segreti; sebbene alcuni li riveliamo a volte allo Stato e altri no¹².

Nella ipergerarchizzata società dei benselemite la casta degli scienziati è quella che ha più potere, ancora di più del Principe e del Senato. Un potere che rappresenta la Co-

9. F. Bacon, *Nuova Atlantide*, op. cit. p. 11.

10. *Ibid.*, p. 83.

11. *Ibid.*, pp. 86-87.

12. *Ibid.*, p. 103.

noscenza e che trova la sua giustificazione nel fine ultimo di migliorare lo stato materiale delle cose. Perfino la maniera nel vestire degli scienziati, che indossano abiti ricchi ed elaborati, indica come questa classe abbia sostituito l'aristocrazia nella gerarchia sociale.

Si tratta di una concezione della scienza privilegio di pochi eletti, qualcosa che, come vedremo in seguito, è destinato ad esercitare un'influenza considerevole nella letteratura di fantascienza fra la fine del secolo XIX e gli inizi del XX. Si tratta questo di un periodo in cui lo scienziato ancora riveste un ruolo positivo nella società e i risultati dei suoi esperimenti permettono all'uomo di viaggiare nello spazio, respirare sott'acqua, sostituire un pasto con una pastiglia blu. Questa setta di scienziati, il cui potere conferito dalla Conoscenza, quasi fosse una nuova religione di cui sono sacerdoti, ricorda la sceneggiatura di H. G. Wells per *Things To Come*¹³. Nell'opera dello scrittore inglese, la comunità degli scientifici, chiamata "Comunicazione Mondiale", riesce con la propria schiacciante tecnologia a mettere fine ad un conflitto mondiale che dura da decenni. Grazie alla superiorità morale, conferitagli dall'essere depositario di un immenso potere tecnologico, rivendica anche il diritto di governare.

Lo scienziato dell'utopia di Bacon assume quel valore positivo che rivestiranno alcuni personaggi dei romanzi di Verne. Uno scienziato eroe, quello dei romanzi di un certo periodo letterario di Verne, che si trasformerà nelle opere mature dello scrittore in un demente, una volta costatate le possibilità distruttive della scienza. Ma prima che la scienza mostri il suo lato oscuro, occorrerà attendere almeno l'epoca della seconda rivoluzione industriale, quando la tecnica nelle mani dell'uomo avrà modificato il territorio e mostrato anche le sue immense potenzialità distruttive.

13. *Things to Come*, film diretto da William Cameron Menzies, sceneggiato da H. G. Wells, Inghilterra, 1936.

2.2 L'utopia del progresso

2.2.1 La costruzione del mito del progresso

Era il tempo migliore e il tempo peggiore, la stagione della saggezza e la stagione della follia, l'epoca della fede e l'epoca dell'incredulità; il periodo della luce e il periodo delle tenebre, la primavera della speranza e l'inverno della disperazione. Avevamo tutto dinanzi a noi, non avevamo nulla dinanzi a noi; eravamo tutti diretti al cielo, eravamo tutti diretti a quell'altra parte – a farla breve, gli anni erano così simili ai nostri, che alcuni che li conoscevano profondamente sostenevano che, in bene o in male, se ne potesse parlare soltanto al superlativo.

Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*, 1859 (tr. it. *Le due città*, Newton Compton, 2012)

Dopo circa duecento anni dalla morte di Francis Bacon, sembrò che fosse giunto il momento in cui alcune delle fantasie scientifiche della *Nuova Atlantide* potessero essere realizzate. Da quando, alla fine del Settecento, era stata inventata la macchina a vapore, il mondo era radicalmente cambiato e sembrava che una nuova era fosse iniziata. L'epoca, secondo alcuni, "migliore di tutte". L'epoca in cui tutto sarebbe stato possibile. L'economia inglese, grazie all'industria tessile, era stata quella che più aveva beneficiato delle nuove conquiste scientifiche, e per prima fu investita dal fenomeno della rivoluzione industriale. I suoi sistemi produttivi si meccanizzarono, la sua produzione crebbe a dismisura di pari passo con la sua popolazione. I miglioramenti igienici, i progressi della medicina, l'aumento dei mezzi di sussistenza furono alla base di una crescita demografica senza precedenti. Se nel 1801 l'Inghilterra, all'epoca del suo primo censimento, aveva circa 9 milioni di abitanti, nel 1831 già raggiungeva i 14, mentre alle soglie della Prima Guerra Mondiale avrebbe superato i 40¹⁴.

L'Inghilterra, avendo applicato l'economia di mercato all'agricoltura e adottato le nuove tecniche di sfruttamento dei terreni, liberò molta manodopera che confluì nella città abbandonando la campagna. Dal 1840 in poi il paese ha una popolazione urbana che supera quella rurale, concentrata attorno a trenta grandi centri industriali. La città, che nel passato si era stati abituati a considerare come un ambiente limitato, misurabile e relativamente immobile, cambia radicalmente. Londra diviene la più grande città del mondo. L'immagine di questa nuova città dipende, in gran misura, dalla crescita di quartieri sotto l'impulso delle grandi masse di operai non qualificati. Manodopera a bassissimo costo, salari di sussistenza, famiglie nelle mani del *jerry builder*, una vecchia versione dello speculatore edilizio, costruttore delle file di case a un piano, tirate su in fretta e furia "purché stessero in piedi" come ricordava Charles Dickens.

Nonostante nuove voci critiche sorgessero giorno dopo giorno, mettendo in luce i lati oscuri del progresso e cominciando ad erodere l'idea di un futuro felice, i risultati materiali della rivoluzione industriale sembravano sconfiggere qualsiasi atteggiamento disfattista. Negli anni 1850-70 sembrava più che fondata la sensazione che ci si trovasse in un periodo di cambiamento, di fronte ad un'altra rivoluzione, completamente differente da quella del '48.

14. A. N. Wilson, *Londres Historia de una ciudad*, Random House, Brosmac, 2005.

In pochi anni la scienza aveva compiuto importantissimi passi in avanti, non solo dal punto di vista teorico, ma anche e soprattutto sul piano pratico. Aveva scoperto l'esistenza dei microrganismi e formulato le leggi dei caratteri ereditari, ma aveva scoperto anche l'elettricità. L'impiego dell'energia elettrica rendeva tangibile, materiale, la presenza della scienza nella vita quotidiana della società ottocentesca.

In questa fede nel progresso risiede una delle prime caratteristiche della letteratura utopica dell'epoca, caratteristica che la differenzia dalla precedente letteratura fantastica. Il viaggio nel futuro, la visita di un altro mondo, perfino della luna, erano stati argomenti di altre storie nel passato¹⁵. Ora la tecnologia futurista è qualcosa che sembra a portata di mano. Quello che si delinea è un futuro verosimile, ad un passo dal presente, realizzabile da lì a poco.

Molti scrittori, come è il caso di Verne, non fecero altro che mettere a frutto gli spunti offerti dalle moltissime riviste che divulgavano le invenzioni scientifiche. Centinaia di nuove macchine, per volare, per viaggiare sotto gli oceani, per respirare sott'acqua, che non erano ancora state commercializzate, ma che la scienza dell'epoca era perfettamente capace di realizzare. Se negli Stati Uniti fra il 1790 e il 1800 erano state registrate solo 276 patenti d'invenzione, fra il 1850 e il 1860 erano state 25.000 e 235.000 fra il 1890 e il 1900¹⁶. Tutte queste invenzioni sarebbero state di lì a poco a portata di mano, in vendita nei grandi magazzini che cominciarono ad inaugurarsi nelle grandi città.



Cartolina *New London in the Future. Looking up State Street, 1909*

A partire della seconda metà dell'Ottocento il mito del progresso diviene l'idea guida della cultura borghese. Era oramai comune l'impressione che il corso della storia umana si sarebbe, da quel momento in poi, diretto verso un costante miglioramento delle condizioni di vita. Una nuova tappa per l'umanità, tutte le energie della società convergenti verso un fine comune, la felicità.

15. Sulle origini della letteratura di fantascienza le opinioni sono divergenti. Tuttavia in questo scritto si prendono in considerazione solo le opere la cui scrittura si ritiene che fu conseguenza dello sviluppo tecnologico del XIX secolo. È in ogni modo bene ricordare che il racconto fantastico ha radici antichissime: Luciano di Samosata scrisse nel secolo II *Alezous historias logos*, il primo racconto di un viaggio sulla luna di cui si hanno le prove. Si veda: Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1979; Jacques Sadoul, *Historia de la ciencia-ficción moderna*, Plaza & Janes editores, Barcelona, 1973;
16. In poche decadi vennero inventati: il telegrafo (1837); il caucciù vulcanizzato (1839); il convertitore siderurgico Bessemer (1855); la macchina da cucire (1857); il primo cavo sottomarino fra Europa e America (1858); primo pozzo petrolifero in Pennsilvania (1859); canale di Suez (1869); la dinamo (1871); il telefono (1871); lo sfruttamento dell'energia idroelettrica (1878); la turbina a vapore (1884); l'elettrolisi (1887); l'alternatore e trasformatore elettrici e il motore a benzina (1888); il primo volo aereo e il primo pneumatico per le ruote (1890); i raggi X, la radiofonia e il cinema (1895).

Quest'idea di progresso era nata con l'Illuminismo, ma è con il positivismo che si afferma come cardine del pensiero filosofico dell'epoca. Il miglioramento materiale che poteva offrire l'industria sembrava destinato a toccare la sfera dell'intera società e che i conflitti di classe si sarebbero potuti risolvere a suon di invenzioni.

Il mito del progresso sarà l'idea dominante della società borghese fino ad entrare in crisi verso la fine dell'Ottocento e a tramontare definitivamente dopo le esperienze dei due conflitti mondiali.

L'idea del futuro che si afferma nella "letteratura di anticipazione" della seconda metà dell'Ottocento è il risultato dell'influenza della corrente filosofica del positivismo. Auguste Comte (1798-1857)¹⁷ fu il pensatore francese che diede contenuto, attraverso i suoi scritti, al cosiddetto "spirito positivo" dell'epoca. Nonostante il dibattito di questa linea di pensiero avvenisse fra le mura dell'*École Polytechnique*, l'istituzione dove si formava la futura classe dirigente francese, le nuove idee si estesero ben presto all'intera Europa. Con la stessa velocità con cui si propagavano le conquiste della rivoluzione industriale, anche la cultura occidentale era destinata a cambiare. Il sapere, sosteneva Comte, affinché fosse autentico e veritiero, non si sarebbe potuto che basare sull'esperienza. Di conseguenza, qualsiasi proposizione non verificabile empiricamente era da scartarsi, in quanto appartenente alla "metafisica". Secondo tale concezione del sapere quindi, era chiaro che la scienza sarebbe dovuta divenire l'unico oggetto di ricerca della filosofia.

Secondo il filosofo francese, il progresso dell'umanità si sarebbe svolto in tre tappe. Giunto all'ultimo periodo, allo "stadio scientifico", contrapposto ai precedenti "teologico" e metafisico", l'uomo avrebbe sostituito il ragionamento scientifico alla fantasia e alla metafisica. Una volta che la totalità delle attività umane si fosse retta secondo le regole del metodo scientifico, sarebbe iniziato un periodo di prosperità. Il destino dell'uomo non poteva essere altro che lasciarsi governare, nel suo proprio interesse, da una classe di tecnici e di scienziati, unica garanzia di pace e prosperità.

Ai seguaci di Comte, considerando l'epoca di cambiamento in cui ci si trovava, dovette sembrare che si fosse oramai raggiunto lo "stadio scientifico". Parlare di "progresso" a partire da allora avrebbe implicato che la storia era orientata verso un graduale e costante miglioramento della condizione umana, e che la sua meta finale era la felicità, conquistata mediante il benessere materiale.

Le idee di Comte, con questa classe di scienziati alla guida del mondo, vedevano nella scienza solo il punto d'inizio di un più vasto progetto di riforma dell'intera società. Una delle conseguenze del positivismo fu la sua capacità di influenzare anche altre discipline, come ad esempio la letteratura, che vide la nascita del realismo. Il romanzo realista di Flaubert, Maupassant, Mèrimèe, avrebbe trattato della vita reale, descritta a partire dall'osservazione della quotidianità, fedele alla natura umana dei suoi personaggi.

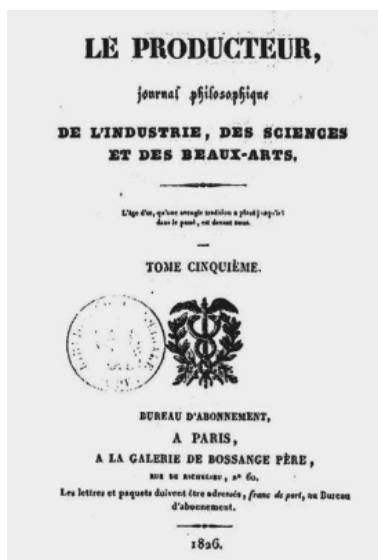
Per intendere la linea di pensiero utopico che si sviluppa con il positivismo e che vede il progresso dell'umanità fondato sulla scienza, è fondamentale la figura di Saint Simon. È a seguito dei suoi scritti che si introduce nella società, e di conseguenza nella letteratura dell'epoca, l'idea che l'industria si sarebbe trasformata nella base di una possibile società del futuro. Per giunta il filosofo, che era divenuto un ricco uomo di affari durante la Rivoluzione Francese, aveva deciso di investire i propri proventi per finanziare

17. Auguste Comte (1798-1857), filosofo e sociologo francese. Allievo dell'*École Polytechnique*, fu fra il 1818 e il 1824 discepolo e collaboratore di Saint Simon. Autore di *Sistema di politica positiva* (1824) *Corso di filosofia positiva* (6 voll., 1830-42) in cui enunciò i principi della "filosofia positiva". Nell'ultimo periodo della vita le sue idee presero un carattere marcatamente mistico. Negli scritti quali *Sistema di politica positiva o trattato di sociologia che istituisce la religione dell'umanità*, 4 voll. (1851-54) e *Catechismo positivista* (1852), intendò stabilire il contenuto di una nuova "religione dell'umanità", indirizzo mistico che fu in gran parte rifiutato e che portò ad una spaccatura all'interno della cerchia dei suoi discepoli.

un progetto utopico di riforma scientifico-sociale.

Fondamentalmente, la società del futuro che auspicava Saint Simon avrebbe garantito il benessere all'intera umanità nel momento in cui avesse centralizzato la produzione industriale e distribuito il prodotto in modo proporzionale al lavoro prestato. Si trattava di una dottrina che poteva intendersi come un intreccio del pensiero illuminista, ovvero romantico e utopico, con un'esaltazione della scienza e della tecnica. Il filosofo esprime ne *L'Industria, o Discussioni politiche, morali e filosofiche*¹⁸ il suo ideale di politica come scienza della produzione.

L'oggetto della politica è quindi l'insieme di meccanismi diretti ad agevolare la produzione. Nel momento in cui tale punto di partenza viene accettato, secondo Saint-Simon la politica smetterebbe di essere legata alle congetture, alle approssimazioni, ad un potere, ad una forma. La scienza diverrebbe scienza della società, scienza positiva. Tale complesso d'idee era destinato a riscuotere un notevole successo dopo la morte dell'autore. Saint Simon era riuscito a raccogliere intorno a sé numerosi discepoli, grazie ad un importante sforzo di diffusione delle proprie idee mediante numerose pubblicazioni. L'ambiente dei sansimoniani era alquanto eterogeneo: alcuni formarono un'autentica setta religiosa che si dedicò a fare proselitismo in Francia e all'estero, come quelli che si raccolsero intorno alla figura del padre "Enfantin"; un altro gruppo, quello dei "tecnici", vide nella dottrina di Saint Simon un modo per valorizzare la scienza moderna e per estendere all'umanità i benefici della tecnologia. Di questo secondo gruppo fecero parte Ferdinand de Lesseps, realizzatore del canale di Suez, un'opera d'ingegneria che era apparsa irrealizzabile fino ad allora, e J. Hetzel, futuro editore di Jules Verne. Come si vedrà in seguito, i *Voyages Extraordinaires* rispondevano a un preciso piano educativo legato alla diffusione della filosofia sansimoniana: da un lato diffondere l'interesse nei confronti della scienza, divulgando le possibilità offerte dalla tecnologia, dall'altro quello di creare l'ideologia dei dirigenti del futuro, lo scienziato e l'industriale. Del resto l'edizione del 1826 de *Le Producteur*, l'organo dei sansimoniani, portava come sottotitolo: *l'età dell'oro, che un cieco tradimento situò fin'ora nel passato, si trova nel futuro.*



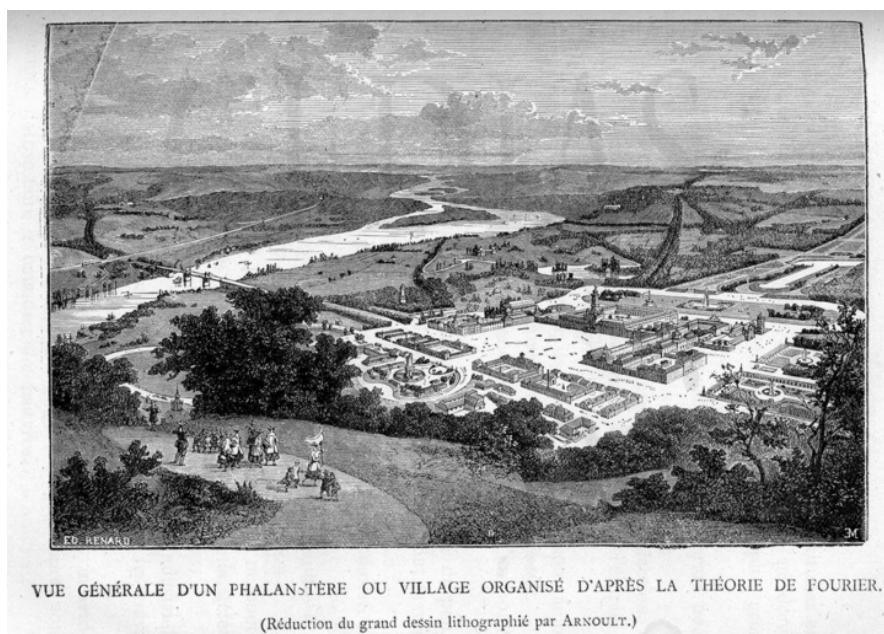
Le Producteur: journal philosophique de l'industrie, des sciences et des beaux-arts, Parigi, 1826

2.2.1 L'America come luogo di fondazione della città utopica

Una delle caratteristiche che accomunano molte delle utopie spaziali, presenti nella letteratura della fine del XIX e gli inizi del XX secolo, è il loro luogo di realizzazione. L'America è il luogo in cui avviene la fondazione della maggior parte delle città utopiche, sia che si tratti di opere letterarie che di nuove comunità reali. Robert Owen progettò la creazione di una federazione di comunità socialiste basate sulla fondazione di villaggi autosufficienti. Il primo di questi villaggi si sarebbe dovuto costruire nel 1825 nell'Indiana, negli Stati Uniti. Si trattava di *New Harmony*. La costruzione del falansterio di Fourier

18. Claude Henri de Saint-Simon, *L'industria o discussioni politiche, morali e filosofiche nell'interesse di tutti gli uomini che si dedicano a lavori utili e indipendenti*, in: *Opere di Claude-Henri de Saint-Simon*, a cura di Maria Teresa Pichetto, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 2007.

Illustrazione di Ed. Renard, *Vista generale di un falansterio o villaggio organizzato secondo la teoria di Fourier* (riduzione di una litografia di Arnoult), Derveaux Editeur, 1883



venne invece tentata più volte in Francia, in Algeria e in America. Anche Etienne Cabet scelse l'America. Nel 1847 annunciò in un manifesto intitolato *Allons en Icarie* l'acquisto di alcuni terreni in Texas e la futura costruzione di una nuova città ideale, *Icarie*¹⁹.

Ciò che influenzava la letteratura, nella scelta del luogo della costruzione dell'utopia, era la carica simbolica che possedeva la creazione di una nuova struttura sociale nei territori oltreoceano.

Chi vi si trasferiva, lo faceva sedotto non solo dai vantaggi pratici, come il prezzo dei terreni. America era il nuovo mondo. Costruirvi una città significava farlo in un territorio vergine, senza il peso del passato, senza alcuna necessità di confronto. Rappresentava la libertà più pura.

Gli Stati Uniti finirono per diventare il *topos* per eccellenza della fondazione della città utopica. Edward Bellamy ambienterà nella Boston del 2000 la sua utopia industriale *Looking Backward (2000-1887)* e Jules Verne sceglierà Parigi per ambientare un'opera futuristica, ma gli Stati Uniti per edificare la propria città utopica, la Franceville de *Les cinq cents millions de la Begum*.

È interessante notare come le città in cui comunemente vengono ambientati questo tipo di racconti sono generalmente le grandi metropoli del mondo occidentale, Londra, Parigi, New York. Quando vengono utilizzate città meno emblematiche, come l'Amiens de *Une ville ideale* (1876)²⁰ di Verne, o la Boston di Bellamy, ciò avviene per sottolineare il carattere di critica del presente che contengono queste utopie. Non mancano poi le città inventate, come *Centropolis*, in cui trascorre *Au XXIXe siècle: La Journée d'un journaliste américain en 2890* (1891)²¹, racconto attribuito a Verne, ma con tutta probabilità rielaborazione del figlio Michel Verne, oppure *Milliard City*, città de *L'Ile à hélice* (1895)²², opera anche questa di Verne.

19. É. Cabet, *Voyage en Icarie*, op. cit.

20. Jules Verne, "Une ville idéal", in: *Sur terre et sur mer, journal illustré de voyages et d'aventures 1876*, M. Dreyfous, Paris, 1876 (tr. sp. Una ciudad ideal, Hacer, Barcelona, 1983).

21. Jules Verne, *Au XXIXe siècle: La Journée d'un journaliste américain en 2890*, Hetzel, Paris, 1910 (tr. it. *La giornata di un giornalista americano del 2890*, Ibis, Pavia, 2004).

22. Jules Verne, *L'Ile à hélice*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1895 (tr. it. J. Verne, *L'isola a elica*, Mursia, 2000).

Se la città degli Stati Uniti diverrà comunemente il luogo di fondazione della comunità utopica, Parigi e Londra sono destinate ad assumere altri valori simbolici in questo genere di letteratura. Parigi, a seguito anche del successo delle Esposizioni Universali, diverrà la città del futuro che maggiormente inciderà sulle fantasie “consumistiche” della borghesia. La vita della capitale francese viene descritta mediante una rappresentazione ipertecnologica della mondanità: la visita al teatro in aeroplano, lo shopping di massa, sistemi di comunicazione futuristici.

Londra invece, che era stata per molto tempo il centro politico della vecchia Europa, rifletterà nella letteratura le conseguenze del declino dell'impero Britannico. Verso la fine del XIX secolo una gran quantità di romanzi avranno come oggetto la distruzione della capitale inglese. Londra cesserà di esistere affogata nell'inquinamento in *The Doom of the Great City* (1881)²³ di William D. Hay, o ancora vittima del collasso ecologico in *After London* (1885)²⁴ di Richard Jefferies, o distrutta da un attacco degli alieni, come in *The War of the Worlds* (1897)²⁵ di H.G. Wells. Se New York era destinata ad incarnare il topos della città utopica, Londra lo sarà di quella distopica, in un arco di tempo che va dal 1885 fino ad almeno il 1940. La sua distruzione rappresenterà la fine dell'epoca dell'influenza britannica come simbolo della fine della civiltà nella letteratura apocalittica dell'epoca tardo-vittoriana, e l'ascesa di un nuovo totalitarismo in coincidenza con la II Guerra Mondiale.

2.2.3 Gli eroi dell'epoca industriale: l'inventore, l'ingegnere

L'inventore, il mago

Il vapore fu la fonte energetica della prima fase della rivoluzione industriale. James Watt aveva cominciato ad utilizzarlo nel 1790 con l'apertura di una piccola fabbrica nel Soho. L'impiego della macchina di Watt come fonte di energia per il trasporto avrebbe in seguito dato inizio a una seconda rivoluzione, quella delle comunicazioni. Richard Trevithick, ingegnere della Cornovaglia, riuscì ad applicare l'invenzione di Watt al trasporto e costruì il primo locomotore. Ma il cosiddetto “motore a vapore portatile” finì per essere impiegato all'inizio impiegato esclusivamente come attrazione turistica nella città di Londra. In una incisione d'epoca si osserva il *London Locomotive* di Trevithick girare in tondo sui binari di un circo, trascinando una carrozza all'interno, sotto gli occhi del pubblico pagante.

L'ascensore, un'altra invenzione che di lì a poco avrebbe trasformato radicalmente la città, permettendone la crescita in altezza, verso fine secolo era il protagonista di una rappresentazione della Fiera di Coney Island, un'attrazione fra le tante. Elisha Otis, l'inventore della macchina, partecipava allo spettacolo salendo sulla piattaforma mobile di fronte al pubblico della Fiera. Il meccanismo lo sollevava fino ad una certa altezza e, dall'alto, l'inventore raccoglieva il coltello che un aiutante gli porgeva su di un cuscino di velluto rosso. Con il coltello tagliava il cavo che, presuntamente, reggeva la macchina. Ma la piattaforma, invece di precipitare nel vuoto, rimaneva sospesa in alto: si trattava del primo ascensore idraulico²⁶.

23. W. Delisle Hay, *The Doom of the Great City*, Newman & Co., London, 1880.

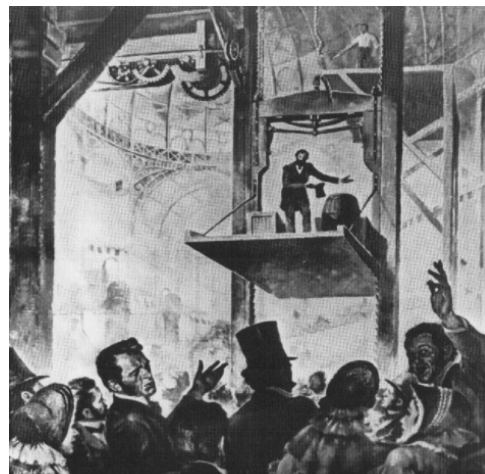
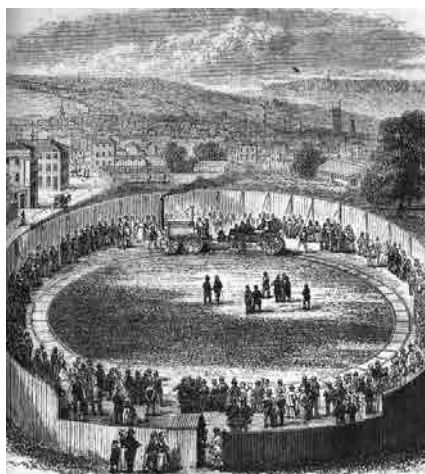
24. Richard Jefferies, *After London; Or, Wild England*, Cassell & Company, London, 1885.

25. Herbert George Wells, *The Time Machine, an invention*, W. Heinemann, London, 1895 (tr. it. *La macchina del tempo*, Mursia, Milano, 2007).

26. Rem Koolhaas, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York, 1978 (tr. it. di Ruggero Baldasso e Marco Braghi, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Elemond Electa - Mondadori, Milano, 2001).

A sinistra: Richard Trevithick, *Catch-Me-Who-Can*, Euston Square, Londra, 1808.

A destra: Elisha Otis, *dimostrazione dell'uso dell'ascensore nel Crystal Palace*, Londra, 1854



Nonostante la meraviglia che dovevano destare le conquiste tecnologiche dell'epoca, vi era anche un atteggiamento abbastanza diffuso teso a sottovalutarne la reale portata. Per alcuni doveva sembrare difficile che uno stile di vita, che si era consolidato ormai nel corso di centinaia di anni, potesse cambiare improvvisamente a seguito di un'invenzione. La tecnica in molti casi era vista come fonte di divertimento. Non è un'esagerazione ricordare che molte innovazioni scientifiche della fine del XIX secolo conquistarono prima i baracconi delle ferie ambulanti e solo in un secondo momento vennero commercializzate. Del resto le Esposizioni Universali, che furono nel secolo XIX il veicolo di diffusione delle nuove scoperte tecnologiche, erano un luogo dove la massa si recava non tanto per essere istruita, quanto per essere divertita e sorpresa²⁷.

L'inventore era una figura sociale nuova, comunemente poco lungimirante nell'immaginare l'impiego della sua "macchina". A ciò deve aggiungersi poi il fatto che il suo ruolo, per la maggior parte della popolazione, finiva per confondersi con quello dei maghi che esercitavano la loro attività nelle ferie ambulanti. Come diceva Arthur C. Clarke, *ogni tecnologia sufficientemente avanzata è indistinguibile dalla magia*²⁸.

A tal proposito Miguel Salabert, nel prologo all'edizione spagnola de *I cinquecento milioni della Begum*, sottolinea come il concetto di scienza in Verne, nonostante la sua adesione al positivismo, fosse ancora imbevuto del romanticismo di autori come Camille Flammarion e Louis Figuier:

Le conquiste della scienza erano viste ancora in quest'epoca come manifestazioni di forze misteriose, di oscure potenze della natura. Nella definizione verniana dell'elettricità come "l'anima dell'universo" è contenuta la sua concezione mitica della medesima. Per Verne, l'elettricità è la forma purificata, o sublimata, del fuoco, cosa che non gli impedirà di trovarle gli impieghi più positivi e razionali²⁹.

La letteratura di fantascienza, lungi dall'essere un genere completamente proiettato verso il futuro, sarà sempre imbevuta di vecchi miti. La città come luogo maledetto, di perdizione, rievoca sempre le immagini bibliche della sfida dell'uomo a Dio, la torre di Babele. Se non sarà la presunzione umana a scatenare l'ira di Dio, lo sarà l'oltraggio alla Natura, che assumerà conseguenze nefaste. Ancora altri miti antichissimi si presenteranno rappresentati in forme moderne. Gli automi, i robot, invenzione della let-

27. Daniel Canogar, *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992, p. 67.

28. Arthur C. Clarke, *Profiles of the Future*, Pan Books, 1973.

29. Jules Verne, *Los quinientos millones de la Begun*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 22.

teratura ceca³⁰, saranno fonte di ispirazione di numerose storie, modernissime quanto ad ambientazione, ma con radici antichissime. I robot saranno spesso figure che attualizzeranno il *Golem*³¹ di Paul Wegener, film espressionista tedesco in cui il rabbino Löw, nella Praga del Cinquecento, plasmerà con argilla un automa potentissimo e gli darà vita grazie ad una formula magica. Una storia, a sua volta elaborazione di antichissime leggende praguesi, in cui sarà lo scienziato a dar la vita all'automata per mezzo della scienza-magia.

L'ingegnere, l'eroe

Un culto nuovo io canto,
Voi capitani, viaggiatori, esploratori, il vostro,
Voi ingegneri, architetti, operai, il vostro,
Voi, non per il commercio soltanto o per i trasporti,
Ma nel nome de Dio, e per amore di te, anima.

Walt Whitman, *A Passage to India*, 1871 (tr. it. *Foglie d'erba*, Einaudi, Torino, 2005)

Se si dovesse scegliere un edificio come esemplificazione del clima di ottimismo borghese della nuova era del capitale, la scelta non potrebbe che ricadere che sul *Crystal Palace*. Progettato da Joseph Paxton³² per l'Esposizione Universale di Londra del 1851, si trattava di un edificio di dimensioni eccezionali — 1851 per 450 piedi — che occupava una superficie pari a circa 7 ettari. Era interamente realizzato in ferro, legno e vetro, e le sue parti completamente prefabbricate erano state montate con una velocità mai vista prima di allora. La sua costruzione si era convertita di per sé in un evento. I giornali avevano descritto minuziosamente le innovazioni tecnologiche, l'impiego delle macchine a vapore, gli ordini durante la lavorazione impartiti per telegrafo. Il successo fu tale che in un solo giorno, il 25 febbraio del 1851, venne visitato da più di 100.000 persone. Il *Time*, considerando la luce che lo attraversava e le sua natura eterea, lo paragonò ad un “magnifico fantasma”.

Tralasciando le qualità tecniche dell'edificio, in questa occasione si vuole ricordare l'edificio di Paxton per due ragioni, entrambe di natura simbolica. La prima riguarda il suo aver albergato la prima delle Esposizioni Universali, che diverranno il simbolo della nuova epoca appena iniziata. A partire dal 1851, con l'Esposizione di Londra³³, l'evento s'internazionalizza e diviene una vetrina dove i vengono mostrati i prodotti industriali al mondo intero.

La seconda ragione è rappresentata dalla figura dell'ideatore. Joseph Paxton non era architetto, bensì un costruttore di serre, un ingegnere, una figura professionale destinata a raggiungere un rilievo e una considerazione sociale straordinarie nella nuova era del capitale.

L'ingegneria aveva riscosso un notevole successo, con grandi ripercussioni mediatiche, a seguito di una serie di opere che erano state costruite nell'Ottocento. La crescita dell'importanza dell'ingegneria civile è testimoniata dallo sviluppo delle costruzioni fer-

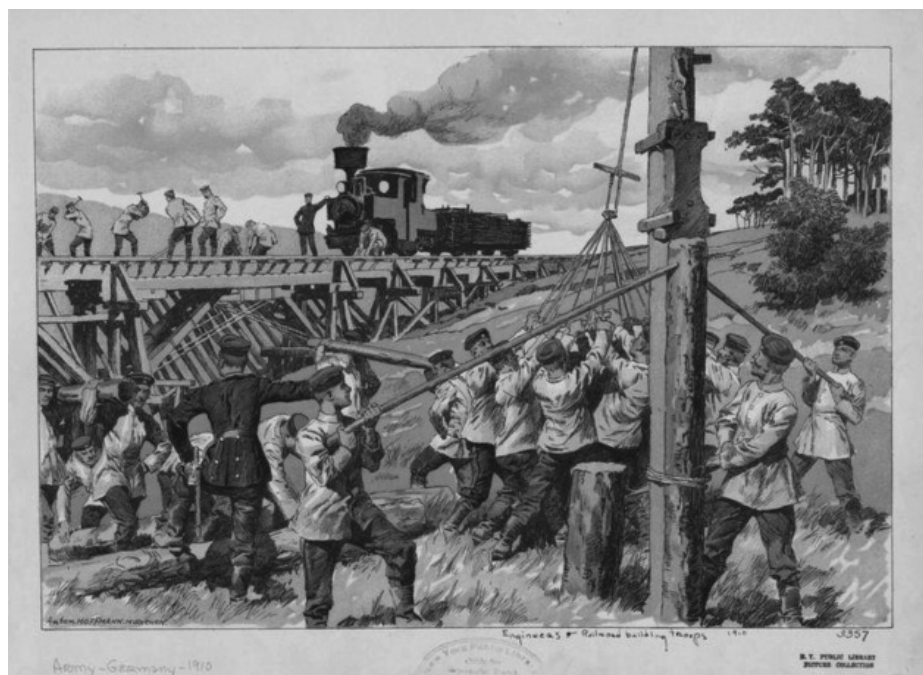
30. Si fa risalire la parola “robot” all'opera teatrale *R.U.R. (Rossumovi univerzální roboti)* dello scrittore ceco Karel Čapek, la cui prima venne rappresentata a Praga nel 1921. L'autore utilizzò l'appellativo “ròbota” (“lavoro (faticoso)”) per designare gli automi che appaiono nella storia.

31. *Der Golem, wie er in die Welt kam (Il Golem)*, di Paul Wegener, Germania, 1920.

32. Su Joseph Paxton e il *Crystal Palace* si veda: Christopher Hobhouse, *1851 and the Crystal Palace*, J. Murray, London, 1950; George F. Chadwick, *The works of sir Joseph Paxton, 1803-1865*, Architectural press, London, 1961; John McKean, *Crystal Palace: Joseph Paxton and Charles Fox*, Phaidon, London, 1994.

33. La storia dell'esposizione è narrata in: John, R. Davis, *The Great Exhibition*, Sutton Pub Limited, 1999.

Anton Hoffmann,
Ingegneri e gruppi di operai per la costruzione della ferrovia,
 Mid-Manhattan Picture Collection, 1910



roviarie³⁴. All'inizio del 1850 esistevano in tutto il mondo solo 40.000 Km di linea ferroviaria, concentrati soprattutto negli Stati Uniti e in Gran Bretagna³⁵. Dopo dieci anni l'estensione si era triplicata arrivando a 110.000 Km, e avrebbe continuato crescere. Oltre alla ferrovia, la rivoluzione dei trasporti riguardava anche quello marittimo. Le navi a vapore avevano aumentato la loro velocità a partire del 1860, anno in cui cominciò a impiegarsi nella loro costruzione l'elica.

Si era coscienti che l'ingegneria rendeva possibile tutto ciò. Il paesaggio cambiava rapidamente, il treno poteva ormai superare ostacoli naturali e attraversare zone fino allora proibitive. È da ricordare poi che, fra il 1859 e il 1869, venne scavato il canale di Suez, una via di circa 195 Km, un'impresa inimmaginabile prima di allora, che ridusse del 50% la durata della traversata Marsiglia-Bombay e del 44% Londra-Bombay³⁶. Nel 1859 poi, una nave chiamata *Great Eastern* attraversò l'oceano e collegò con un cavo telegrafico sottomarino Liverpool e New York. Era oramai possibile per un europeo comunicare con grande facilità con uno statunitense.

Nella seconda metà del XIX secolo comincia a farsi strada la possibilità di un mondo idealmente unito. Comunicazione e mezzi di trasporto rendevano possibile, almeno dal punto di vista teorico, il "giro del mondo in ottanta giorni" di Verne.

Verso la fine del XIX secolo, sui giornali e sulle riviste per ragazzi cominciarono ad apparire numerose storie avventurose che avevano per protagonista un ingegnere. In genere l'avventura riguardava un tecnico che era destinato a viaggiare in qualche luogo sperduto della terra per realizzare un'opera di ingegneria. Il viaggio e la missione da portare a termine si trasformavano quindi in pretesto per un'impresa eroica: la lotta contro la corruzione, la difesa contro la natura selvaggia.

Jules Verne, come si vedrà in seguito, userà la figura dell'ingegnere come protagonista in alcune sue opere: Cyrus Smith ne *L'île mystérieuse* (1874)³⁷ e Marcel Bruckmann ne

34. Sulla storia del "capitalismo ferroviario" si veda: Marco d'Eramo, *Il maiale e il grattacielo. Chicago: una storia del nostro futuro*, Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 15-25.

35. Sull'impatto economico e culturale della ferrovia si veda: Wolfgang Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, Einaudi, Torino, 2003.

36. Si veda: André Siegfried, *Suez Panama et les routes maritimes mondiales*, Colin, Paris, 1940;

37. Jules Verne, *L'île mystérieuse*, Hetzel, Paris, 1874 (tr. it. *L'isola misteriosa*, Einaudi, Torino, 1997).

Les cinq cents millions de la Begum (1879)³⁸. Queste storie alimentarono la creazione di un nuovo tipo di eroe, un uomo nuovo, moderno, innovatore, di spirito pratico.

L'idealizzazione di questa figura non riguardò solo la letteratura di massa, ma anche la poesia e l'architettura. Walt Whitman scrisse durante quasi quattro decenni *Leaves of Grass* (*Foglie d'erba*, 1855-1892)³⁹, un'opera che il poeta Carl Sandburg definì nell'edizione de *The Modern Library* del 1921 come *la più classica propaganda che gli*

Stati Uniti hanno fatto di se stessi come una nazione con scopo, destino, stendardi e fiaccole (tr. mia)⁴⁰. Alcune poesie sono dedicate all'ingegneria e alla costruzione di ponti nell'America della fine del secolo.

Il poema *Passage to India* è una celebrazione dei capitani delle navi, degli ingegneri, degli architetti, di opere come il canale di Suez, delle macchine gigantesche, della ferrovia del Pacifico "che vince ogni ostacolo". Il poema si apre con questi versi:

Cantando i miei giorni,
 Cantando le grandi conquiste del presente,
 Cantando la forte luce delle opere degli ingegneri,
 Le nostre moderne meraviglie
 (che superano le oramai sorpassate sette dell'Antichità)
 Nel Vecchio Mondo, verso Oriente, il canale di Suez.
 Nel Nuovo, attraversato da potenti vie ferrate,
 I mari, intarsiati da eloquenti fili leggeri⁴¹.

L'eroicità dell'ingegnere finì per coinvolgere anche il mondo dell'architettura. Reyner Banham, formatosi egli stesso come ingegnere civile e meccanico di aerei durante la Seconda Guerra Mondiale, in *Theory and Design in the First Machine Age* (1960)⁴² offre alcuni esempi di come la figura di questo professionista fosse divenuta per molti preferibile a quella dell'architetto. Banham ricorda come Adolf Loos, nei paragrafi iniziali di *Arkitektur*, esprimesse in questo modo le proprie preferenze:

Cos'è? Una nota stonata, un grido fuori luogo. Fra le capanne, non costruite dai contadini ma da Dio, si erge una villa. È opera di un architetto buono o cattivo? Non lo so. So solo che la pace e la bellezza della scena sono state distrutte.

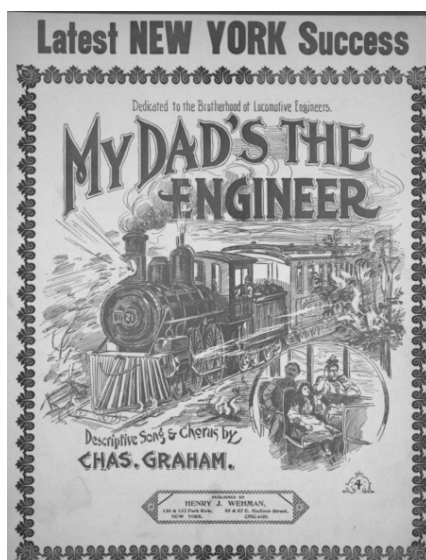


Illustrazione di J.E. Rosenthal per il disco *Mio padre l'ingegnere*, di Charles Graham, The New York Public Library for the Performing Arts, 1895

38. J. Verne, *Les cinq cents millions de la Begum*, op. cit.

39. Walt Whitman, *Leaves of Grass*, op. cit.

40. Walt Whitman, *Poems of Walt Whitman*, Modern Library Edition, New York, 1921, introduzione di Carl Sandburg p. IV.

41. *Singing my days, / singing the great achievements of the present, / Singing the strong light works of engineers, / Our modern wonders (the antique ponderous Seven outvied,) / In the Old World the east the Suez canal, / The New by its might railroad spann'd, / The seas inlaid with eloquent gentle wires.* Walt Whitman, *A Passage to India*, 1871 (tr. it. W. Whitman, *Foglie d'erba*, op. cit.).

42. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, 1960.

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Collection de « L'Esprit Nouveau », Les Editions Crès et C, Paris, 1924



... com'è possibile che ogni architetto, buono o cattivo che sia, causi danno al lago? Il contadino non lo fa, e neanche l'ingegnere che costruisce un treno sulla riva o manda le navi a tracciare i loro profondi solchi nelle acque del lago.⁴³

Per Loos l'opera dell'ingegnere risultava più rispettosa della natura che quella dell'architetto. Ma oltre alle sue parole, Banham riporta anche quelle di Le Corbusier che, in *Vers une Architecture*, sosteneva:

L'estetica dell'ingegnere e l'architettura, due cose che camminano insieme e si seguono reciprocamente; una si trova al suo apogeo, l'altra in un lamentabile stato di regresso⁴⁴.

Per Le Corbusier l'ingegnere non sembra solo esempio da seguire per l'architetto. Nella definizione che segue diviene la summa di tutte le qualità umane e, piuttosto che figura positiva, si dovrebbe parlare di una specie di super-uomo:

I nostri ingegneri sono sani e virili, attivi ed utili, equilibrati e felici nel loro lavoro. I nostri architetti sono disillusi e non hanno niente da fare, sono arroganti o meschini. Al momento di uscire dalle scuole, gli architetti... entrano nella città con lo spirito di un lattaio che, per così dire, venda il suo latte con vetriolo o veleno.⁴⁵

In questo periodo nascono e si sviluppano numerose figure che diverranno un archetipo nella letteratura almeno fino ai giorni nostri e la professione eroica dell'ingegnere del secolo XIX continuerà ad essere utilizzata in determinate storie per molto tempo. Come si vedrà in seguito, alcune figure che in quest'epoca venivano caricate di significati positivi e il cui lavoro era considerato come una fonte inesauribile di benefici per l'intera umanità, non sopravvivranno al passaggio del secolo. Le crisi cicliche del capitalismo metteranno fine all'idea dell'industriale che produce nell'interesse di tutti, così come i due conflitti mondiali e soprattutto l'uso delle armi di distruzione di massa porranno termine a quella dello scienziato-benefattore. L'ingegnere sembra invece sopravvivere al tramonto delle altre figure mitiche.

Un filone letterario e cinematografico che da sempre ha avuto un notevole successo è senz'altro quello apocalittico e distruttivo. Anche questo genere, al pari di quello utopico/distopico, è portatore di significati simbolici soprattutto legati alle paure dell'epoca. È interessante notare come anche in questo filone sembri persistere la eroizzazione di professioni come quella dell'ingegnere. Un esempio celebre è *Earthquake (Terremoto)*⁴⁶, del 1974, la cui sceneggiatura venne affidata a Mario Puzo, autore de *Il Padrino*, poco dopo il terremoto di San Fernando del febbraio del 1971. La struttura è tipica e verrà ripetuta con centinaia di variazioni negli anni successivi: come vari personaggi che si trovano in situazioni personali complicate cercano di sopravvivere alla catastrofe. In *Terremoto*, il protagonista è Charlton Heston, che incarna un ingegnere a

43. Adolf Loos, *Arkitektur*, Der Sturm, 15 dicembre del 1910.

44. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Collection de « L'Esprit Nouveau », Les Editions Crès et C, Paris, 1923 (tr. it. di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano, 2003).

45. Reyner Banham, *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985, p. 237.

46. Mark Robson, *Earthquake*, USA, 1974.

cui viene affidato il ruolo di eroe-salvatore nella storia. Il personaggio sembra costruito sulla frase di Le Corbusier: “I nostri ingegneri sono sani e virili, attivi ed utili, equilibrati e felici nel loro lavoro”. La prima scena lo ritrae infatti mentre fa jogging in una strada di Los Angeles, immediatamente dopo lo si vede fare ginnastica in casa. È anche un uomo di successo nel lavoro, autore di numerose opere, futuro dirigente dell'impresa in cui lavora. Però non si tratta solo di doti fisiche e intellettuali, ma anche morali. Fino a quel momento è rimasto fedele ad una insopportabile Ava Gardner e da tempo sembra far pressione perché gli edifici che vengono costruiti applichino regole di sicurezza strutturale più rigide. Verso la fine del film, qualche minuto prima di morire affogato, fa un'autocritica: *non avremmo dovuto mai costruire edifici di più di 40 piani*.

2.2.4 L'immagine della città del futuro: gigantismo, artificialità, verticalità e densità

La cosmopoli del futuro. Una strana idea del frenetico cuore del mondo nelle epoche che verranno, dove si esauriscono incessantemente le possibilità della costruzione aerea e interterrestre, quando le meraviglie del 1908 (...) saranno state ampiamente superate e si sia realizzato l'edificio di 1.000 piedi di altezza; in questo momento quasi un milione di persone fanno affari qui ogni giorno; verso il 1930, si calcola che il numero si sarà duplicato e si avrà bisogno di marciapiedi sovrapposti, con linee sopraelevate di trasporto e nuove invenzioni che complementino la metropolitana e i mezzi di superficie, e con ponti fra i grattacieli. Anche gli aeroplani possono collegarci con il mondo. Che cosa ci riserva il futuro?”

Didascalia di Moises King per un disegno di Harry M. Petit, *The cosmopolis of the future*, 1908 (in: R. Koolhaas, *Delirious New York*, Monacelli Press, New York, 1994)

Le opere che appartengono all'utopia tecnologica e, in particolar modo, quelle cosiddette “di anticipazione”, presentano una serie di aspetti che le accomunano. Tutte le società che vi si descrivono hanno raggiunto un miglioramento delle condizioni di vita, e ciò è stato ottenuto grazie alla scienza e alla tecnica. Ciò che le rende invece differenti è la gran varietà di ricette che sono state applicate per giungere finalmente alla felicità. Vi sono utopie che si potrebbero definire come “industriali”, alcune delle quali sono versioni tendenzialmente socialiste, in cui i prodotti dell'industria vengono equamente distribuiti e la scienza diviene veicolo di liberazione di classe; altre sono versioni paternaliste e borghesi, in cui l'industriale si converte in un benefattore, fino a giungere a quelle capitaliste e razziste, in cui l'armonia è risultato dell'applicazione sociale delle regole del darwinismo.

La città del futuro in cui vengono ambientate queste proiezioni fantastiche possiede invece una serie di caratteristiche più canoniche e convenzionali. L'architettura vi gioca un ruolo determinante. La costruzione della città significa costruzione dell'utopia. La tecnologia è un veicolo di realizzazione dell'opera di miglioramento delle condizioni di vita e l'architettura viene intesa come la tecnologia per eccellenza che tutto rende possibile.

Verso la fine del XIX secolo si cristallizzano attorno all'idea di città del futuro una serie di miti positivi. Il racconto di “anticipazione” ha i suoi eroi: l'inventore che usa la scienza nell'interesse dell'umanità, così come l'utopia di Bacon aveva insegnato, l'in-

gegnere che lotta con la natura e, dopo mille avventure, porta a termine l'opera commissionatagli. Il luogo in cui si costruisce l'utopia è una città che cresce in verticale, che si espande, mentre la natura lascia spazio all'artificiale, prodotto del progresso umano. È interessante notare come ogni singola caratteristica positiva dell'utopia abbia anche la sua corrispondenza in negativo nella letteratura distopica. L'immagine stessa della città del futuro, l'utopia della verticalità, rimarrà intatta nella distopia che ne mostrerà i lati nascosti: i sotterranei della metropoli moderna e i suoi abitanti. L'utopia sta alla città aerea come la distopia sta a quella sotterranea. Anche nella letteratura distopica lo scienziato rimarrà una figura centrale, ma la scienza sarà impiegata per la distruzione del genere umano, convertita in mero esercizio di potere.

Osservando i disegni che raffigurano la vita quotidiana del futuro, si notano una serie di similitudini. La classe sociale che vi viene presentata è la borghesia e la città corrisponde a una serie di stereotipi comuni. La costruzione di un'immaginaria città del futuro, sia che si tratti di un'opera letteraria che di una storiella di divulgazione scientifica, avviene attingendo a un repertorio formale comune.

Le Esposizioni Universali rappresentarono uno dei veicoli attraverso il quale i prodotti industriali nazionali venivano nel XIX secolo presentati e immessi nel mercato⁴⁷. Fino al 1851 questi eventi erano rimasti racchiusi all'interno dei confini nazionali. A partire dall'esposizione di Londra l'evento s'internazionalizza, o meglio, "universalizza". Il progresso tecnologico ha un luogo dove mostrare i suoi successi e questo luogo è visitato non solo da addetti ai lavori, ma anche dal grande pubblico. L'esposizione universale diverrà così la vetrina del capitalismo internazionale, e permetterà la diffusione dei suoi prodotti.

I giornali dell'epoca seguivano questi eventi, nei loro articoli parlavano della tecnologia che veniva presentata, offrivano la possibilità di divenire noti a livello internazionale. In questo modo la classe borghese internazionale possedeva una fonte comune a cui attingere nel fabbricare la propria idea di progresso e, di conseguenza, nell'immaginare la città del futuro. Osservando le illustrazioni dei giornali dell'epoca risulta difficile distinguere la provenienza nazionale dell'autore. L'immaginario costruito sul traffico aereo, la città congestionata, le macchine mirabolanti, diviene un elemento comune a tutto il mondo industrializzato. Non deve trarre in inganno l'architettura vittoriana. L'exasperazione dell'oggetto, l'eclettismo e il pluralismo linguistico rappresentano proprio la risposta che danno gli architetti a quelli che Tafuri definiva gli "impulsi disgregatori" del nuovo ambiente urbano, una reazione "all'universo della precisione della nuova realtà tecnologica"⁴⁸.

Le esposizioni universali, a partire del 1851, s'impegnarono a superarsi continuamente. Si trattava di una competizione fra paesi organizzanti, che si effettuava ricercando l'effetto-sorpresa del visitante. Gli spazi effimeri in cui venivano celebrate, rivaleggiavano in grandezza e in sontuosità. In queste sale si presentavano i prodotti più importanti dell'industria, dell'agricoltura e della tecnica. Il "gigantismo" di questi enormi spazi sarà anche un aspetto basilare dell'immaginario dell'architettura del futuro.

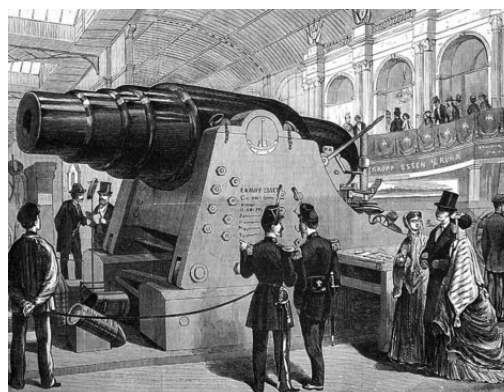
47. Sulle esposizioni universali si veda: Paul Greenhalgh, *Ephemeral vistas: the Expositions Universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*, Manchester University Press, New York, 1988; Linda Aimone, Carlo Olmo, *Le esposizioni universali: 1851-1900. Il progresso in scena*, Allemandi & c., Torino, 1990; John E. Findling Kimberly D. Pelle, *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988*, Greenwood Press, New York, 1990; Brigitte Schroeder-Gudehus, Anne Rasmussen, *Les Fastes du progrès: le guide des expositions universelles 1851-1992*, Flammarion, 2001.

48. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, 1ª ed., Editori Laterza, 1973 (1ª ed., con introduzione di Franco Purini, 2007, pag. 42).



Paris Exposition: moving sidewalk, Paris, France, 1900, Brooklyn Museum Archives, Goodyear Archival Collection

Le esposizioni rappresentano una vetrina delle invenzioni che sarebbero divenute la tecnologia della vita quotidiana dell'avvenire. I primi marciapiedi elettrici erano stati presentati nella rivista *Scientific American* nel 1890 ed erano stati installati su alcuni ponti sulla Senna durante l'esposizione di Parigi nel 1900. Uno di questi era il "trottoir roulant au Pont des Invalides". Edison girò anche un piccolo filmato in cui viene ripresa una « passeggiata » dei transeunti parigini sul *tapis roulant*. Quando poi l'esposizione di Sant Louis nel 1904 organizzò competizioni fra macchine volanti, aquiloni, dirigibili, aeroplani, era ormai chiaro che l'aeronave avrebbe di lì a poco preso il posto del carro con i cavalli⁴⁹.



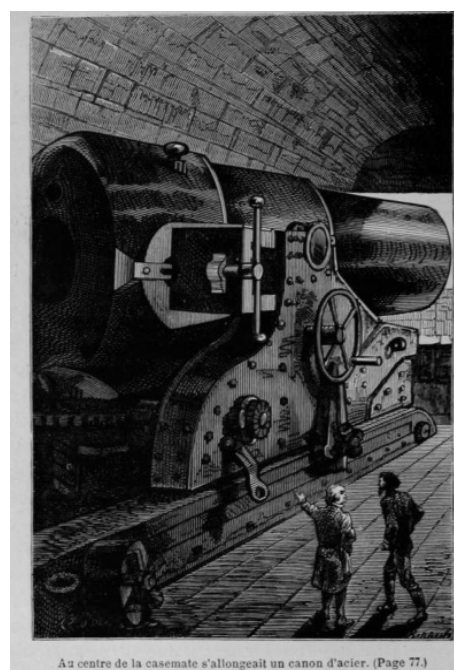
Il cannone di acciaio fabbricato da F. Krupp e presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1867

Letteratura e illustrazione si nutrivano di quanto vi veniva mostrato. Nel 1867 Krupp esibì nell'Esposizione Universale di Parigi un gigantesco cannone da 50.000 Kg. Cannoni del genere sarebbero stati rappresentati, pochi anni dopo, sia da Jules Verne, ne *Les cinq cents millions de la Begum*, che da Albert Robida ne *La Guerre au vingtième siècle*⁵⁰. Se un'opera letteraria riscuoteva poi un certo successo di pubblico veniva tradotta, oppure serviva da libera ispirazione a un altro scrittore straniero, favorendo così la rapida diffusione di queste idee. Se la Francia aveva Verne e Robida, l'Italia aveva Yambo e Salgari e così via.

49. Sull'Esposizione Universale di Parigi del 1900 si veda: Paul Morand, 1900, Payson, Paris, 1931; Richard D. Mandell, *Paris 1900: The Great World's Fair*, University of Toronto Press, 1967; Jean-christophe Mabire, *L'exposition universelle de 1900*, Harmattan, 2000. Nel 1900 i grandi magazzini Bon Marché pubblicarono una guida dell'esposizione: *Guide illustré du Bon Marché: l'Exposition et Paris au vingtième siècle*, p. Brodard, Paris, 1900.

50. Albert Robida, *La Guerre au vingtième siècle*, G. Decaux, Paris, 1887.

Jules Verne, *Les cinq cents millions de la Begum*, Collection Hetzel, Paris, 1875. Disegni dell'edizione originale di L. Benet



Sia in Europa che negli Stati Uniti, le esposizioni universali avevano presentato un a mescolanza di stili e di messaggi, un potpourri di modernità, tecnologia e di folklore. La ricostruzione dei villaggi “etnici”, che promuovevano il commercio e il colonialismo, conviveva con la presentazione dei paesi partecipanti, mediante la rispettiva semplificazione iconografica. Il villaggio “tipico” africano conviveva con il marciapiede meccanizzato, in una vetrina internazionale in cui uno degli scopi principali era quello di attrarre l'attenzione della massa mediante lo stupore e il divertimento.

Negli Stati Uniti, dopo il 1929, la Grande Depressione produsse un crollo dell'attività costruttiva dell'intero paese. In un contesto in cui il settore della costruzione era rimasto praticamente paralizzato dalla mancanza di credito, molti progetti rimasero sulla carta. Negli anni Trenta, l'unico progetto di grande scala in costruzione era il complesso del Rockefeller Center di New York City. Mentre le esposizioni universali erano praticamente scomparse dopo la I Guerra Mondiale, fecero di nuovo la propria comparsa durante la recessione, moltiplicandosi ovunque⁵¹: a Stoccolma nel 1930, a Parigi nel 1931, a Chicago nel 1933, a Bruxelles nel 1935. Nel campo dell'architettura, una delle conseguenze fu un aumento della ricerca e della promozione da parte degli architetti di nuove idee, mediante la partecipazione a congressi professionali e a pubblicazioni⁵². Senza dubbio, evento con maggior influenza del periodo fu la celebre mostra del MOMA del 1932, organizzata da Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style*.

In questo contesto, Chicago celebrò la sua fiera nel 1933, *The Century of Progress International Exposition*⁵³, un faro di speranza per un futuro migliore, segnato dalla scienza, dalla tecnologia e dal progresso. Dopo anni dominati dal revival e dall'eclittismo, venivano rifiutati gli stili tradizionali, in favore di forme più consone all'*Era della Macchina*⁵⁴. Nonostante il contesto della depressione economica, che impose tagli alle rea-

51. D. Canogar, *Ciudades efimeras*, op. cit. p. 72.

52. Lisa D. Schrenk, *Building a Century of Progress: The Architecture of Chicago's 1933-34 World's Fair*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2007, p. 10.

53. Si veda: John E. Findling, *Chicago's great world's fair*, Manchester University Press, Manchester, New York, 1994; L. D. Schrenk, *Building a Century of Progress: The Architecture of Chicago's 1933-34 World's Fair*, op. cit.

54. L. D. Schrenk, *Building a Century of Progress*, op. cit. p. 14.

lizzazioni più costose, l'evento mostrava gli sviluppi dell'industria più recente, il nuovo contesto economico e rifletteva le nuove forme dell'intrattenimento di massa (radio e cinema).

Una delle più importanti attrazioni della fiera era la serie di modelli di edifici residenziali, sponsorizzati da architetti e da imprese costruttrici. Le case erano state realizzate enfatizzando i ritrovati della tecnologia moderna: nuovi sistemi costruttivi, l'aria condizionata, le facciate semplici della nuova architettura. La "casa del futuro" divenne la parte più visitata della mostra. George Frederick Keck⁵⁵, un architetto di Chicago influenzato dalle idee di Le Corbusier e di Buckminster Fuller, presentò un primo prototipo della *House of Tomorrow*⁵⁶. Si trattava di una costruzione con pianta rotonda, le cui facciate erano interamente in vetro, senza finestre, *incorporando possibili indicazioni di ciò che il futuro avrebbe potuto apportare nel campo della costruzione*⁵⁷. La privacy era ottenuta mediante tende e persiane, mentre la ventilazione era meccanizzata, garantendo il ricambio d'aria ogni dieci minuti. Le porte erano controllate elettricamente, incorporando quanto potesse offrire la tecnologia di un aeroplano. La casa comprendeva, oltre all'evidente garage per le automobili, un hangar per un aeroplano privato. Keck definì questa costruzione "un laboratorio"⁵⁸.

Nella Fiera di Chicago venne presentata da parte di Keck una seconda costruzione sperimentale di acciaio e vetro. La *Crystal House*, pensata come modello prefabbricato e suscettibile di essere prodotto massivamente, aveva facciate interamente trasparenti. Acciaio e vetro erano stati scelti in quanto permettevano un assemblaggio rapido ed economico, ma simboleggiavano anche i materiali di un nuovo tipo di architettura e di concetto di vita moderna⁵⁹. Il tema della trasparenza e il suo rapporto con lo spazio pubblico e domestico verrà affrontato più avanti, con i suoi connotati di sinonimo di modernità e nella sua funzione di controllo sociale.

La costruzione della città del futuro, e la sua rappresentazione come spettacolo di massa oltre che come veicolo di commercializzazione di nuovi materiali costruttivi, è presente anche nelle ferie che verranno allestite a New York⁶⁰. L'edizione del '39⁶¹, *The New York World's Fair, The World of Tomorrow*, veniva realizzata dieci anni dopo il crollo della borsa ripetendo il messaggio di speranza nel futuro che già era stato espresso da Chicago. Gli spettatori, una volta varcata la soglia della Fiera, venivano trasportati in un mondo futurista costruito a partire della fantascienza, in particolare della tendenza più ottimista del genere letterario: Verne, ma soprattutto Wells, alla cui Macchina del Tempo si ispirava la Capsula del tempo installata da Westinghouse⁶². In particolare era chiara l'influenza del film *Things To Come* del 1936, sceneggiato da H.G. Wells e diretto da William Menzies, dimostrando come il cinema fosse divenuto oramai un fattore fondamentale anche nella diffusione di nuove forme. Le scenografie del film erano state co-

55. Si veda: Robert Piper Boyce, *Keck and Keck*, Princeton Architectural Press, New York, 1993.

56. *Official Guide. Book of the Fair 1933*, A Century of Progress Administration Building, Chicago, 1933, p. 70.

57. *Ibid.* p. 70.

58. *Ibid.* p. 70.

59. J. E. Findling, *Chicago's great world's fair*, op. cit. p. 138.

60. Sulle fiere di New York si veda: AA.VV., *Remembering the Future: The New York World's Fair from 1939 to 1964*, Rizzoli, New York, 1989; Robert W. Rydell, *World of Fairs: The Century-of-Progress Expositions*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.

61. Sulla fiera di New York del 1939 si veda: Stanley Appelbaum, *The New York World's Fair, 1939/1940*, Dover Publications, New York, 1977; Helen A. Harrison, *Dawn of a New Day: The New York World's Fair, 1939-40*, Queens Museum, New York, 1980; Larry Zim, *The World of Tomorrow: The 1939 New York World's Fair*, Harper & Row, New York, 1988.

62. D. Canogar, *Ciudades efimeras*, op. cit. p. 73.

struite a partire da alcuni progetti utopici dell'Unione Sovietica e, come sostiene Juan Antonio Ramírez: *il risultato, con mobili trasparenti, pareti curve e nude, volumi immensi con forme militari, ecc., è una sintesi fra l'espressionismo alla Mendelsohn, il futurismo, il disegno industriale e le esperienze dell'avanguardia europea più radicale*⁶³.

La fiera si lasciava influenzare film di Wells, omettendo però una parte importante della storia. Il film iniziava con un conflitto mondiale e con il bombardamento di Londra, che realmente avrebbe avuto luogo di lì a pochi anni. Nell'edizione del 1939 invece non vi era spazio per il pessimismo.

Una delle attrazioni principali era *Futurama*. Si trattava di una mostra, allestita dalla General Motors, in cui il visitante poteva osservare quella che sarebbe stata la città del futuro. Un futuro molto prossimo, il 1960. In un plastico molto dettagliato mostrava una metropoli formata da grattacieli di cristallo, percorsi per automobili separati da quelli pedonali, parcheggi sotterranei. Un paradiso per l'automobilista del futuro e per qualsiasi industria che si fosse dedicata a costruire automobili. In un'immagine della rivista *Life*, qui riprodotta, viene ritratta la folla in coda lungo la passerella serpeggiante per assistere alla mostra sulla "visione drammatizzata dell'autostrada del progresso".

Un'altra attrazione della fiera era il diorama di Henry Dreyfuss, *Democracy*, in cui si rappresentava la città del 2039, un'utopia opera degli architetti Wallace Harrison e J. Andre Fouilhoux, visitabile mediante un marciapiede meccanico. Rappresentato all'interno di una sfera, una volta finita la Fiera questo omaggio all'utopia del progresso sarebbe stato smontato e i suoi materiali riutilizzati per produrre armamento per la II Guerra Mondiale. *Democracy* ricostruiva in poco più di cinque minuti le 24 ore di una città chiamata *Centerton*. Una città di 250.000 abitanti, il cui centro era rappresentato da un grattacielo di 100 piani, e dal quale si irradiavano autostrade verso i periferici quartieri dormitorio. La struttura radiale, ripresa anche nel piano della Fiera, riprendeva nella sua distribuzione centro-periferia l'utopismo di E. Howard⁶⁴.

Sia *Futurama*, la città della General Motors, che *Centerton*, riprendevano le idee che Le Corbusier aveva espresso nel *Plan Voisin* nella *Ville Radieuse*. Come sottolinea D. Canogar:

Come teorici urbani Howard, le Corbusier e Wright stavano proponendo modelli globali che pochi anni dopo servirebbero da patrone per i diversi progetti architettonici totalitari. La *Città Nuova* di Mussolini a Roma, le ricostruzioni di Stalin a Mosca e, soprattutto, le riforme di Berlino e Linz di Albert Speer nella Germania di Hitler, erano tutti progetti urbanistici che strumentalizzavano l'architettura come un apparato di repressione sociale di massa. Tanto *Centerton* come la città del 1960 nel *Futurama* non erano città democratiche e aperte al futuro, ma le deliranti fantasie di controllo sociale delle dittature del presente⁶⁵.

L'architettura della Fiera era pura forma al servizio della comunicazione dell'utopia del futuro, i riti a cui partecipava il pubblico erano manifestazioni di massa, per D. Canogar le Esposizioni Universali e i regimi totalitari degli anni Venti e Trenta erano quindi fenomeni che si alimentavano delle stesse insicurezze collettive e che miravano a convocare ed a organizzare le masse.

63. Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 265.

64. D. Canogar, *Ciudades efimeras*, op. cit. p. 77.

65. Ibid. p. 80.



Tour di visitatori della Fiera di Chicago alla *House of Tomorrow*, 1933. Fotografia di Kauffmann & Fabry



A sinistra: *Entering the Perisphere*, July 1939, foto di Alfred Eisenstaedt/Time Life Pictures/Getty Images, 1939.

A destra: *Highways and Horizons*, foto di Walter Sanders per Life

Il mito dell'artificialità

In una scena del film di Menzies di cui si è parlato poco fa, *Things to Come*, i personaggi si trovano conversando in un ambiente futurista. Lo spazio è dominato dalla luce e dalla trasparenza e, nonostante gli uomini del futuro appaiano vestiti in uno stile che riecheggia quello della Grecia antica, è l'utopia del progresso scientifico quella che viene mostrata, l'utopia di una futura società tecnocratica, efficiente e pacifica. Nella scena vediamo Cabal (Alan Eayes) mentre mostra alla sua bisnipote dei vecchi filmati sulle città americane:

Non avevano luci continue nelle città. Dovevano contentarsi della luce del giorno che era limitata e l'aria condizionata era un lusso di pochi. Erano alla mercé delle stagioni, avevano finestre con un'infinità di vetri. L'età delle finestre è durata per molti secoli, non immaginavano di poter illuminare le case con soli artificiali perciò le innalzavano sempre più alte verso il cielo...⁶⁶

66. Claudia e Giovanni Mongini, *Storia del cinema di fantascienza*, vol. I, Fanucci editore, Roma, 1999, p. 43.

L'età delle finestre non è altro che l'età in cui l'uomo è dipendente dalla natura, alla mercé dei cambi climatici. Tutto è sostituibile, l'aria viziata con l'aria condizionata, il sole con una lampada. Il fascino che esercita l'artificialità sembra irresistibile. Wells fantasticava in *Things to Come*, sul giorno in cui l'uomo si sarebbe potuto sbarazzare dell'habitat naturale, sostituendo così il comfort offerto dalla natura con quello della tecnologia.

Nella letteratura di fantascienza, spesso l'habitat del futuro è destinato ad essere costruito sul principio dell'antinaturalità. Se nel passato la letteratura, attraverso il racconto dei viaggi e delle esplorazioni, aveva raccontato il tentativo di dominio della natura da parte dell'eroe, ora sembra affermarsi un'alternativa. Il trionfo del genere umano avviene mediante la costruzione di un habitat che gli è proprio: la città. Ciò che è "artificiale" possiede una portata utopica, dimostra il potere della scienza.

Dopo la II Guerra Mondiale, quando l'ottimismo entra in crisi, il mito dell'habitat artificiale e della segregazione dell'umanità diviene una possibile via di sopravvivenza. La città è il "luogo sicuro" che si offre ai superstiti. *The Caves of Steel*⁶⁷ è un romanzo del 1953 scritto da Isaac Asimov:

Il sentimentalismo del superiore ripugnava a Baley, ma non poté fare a meno di contemplare il mondo esterno con una punta di fascino. Anche incupita dal cattivo tempo la Città offriva una vista spettacolare. Il Dipartimento di Polizia si trovava ai piani superiori del Municipio, e il Municipio sveltava molto in alto. Dalla finestra del questore si vedeva la cima delle altre torri, più basse. Sembravano altrettante dita puntate al cielo. Le pareti erano lisce e senza aperture. Erano i gusci esterni dell'alveare umano"⁶⁸.

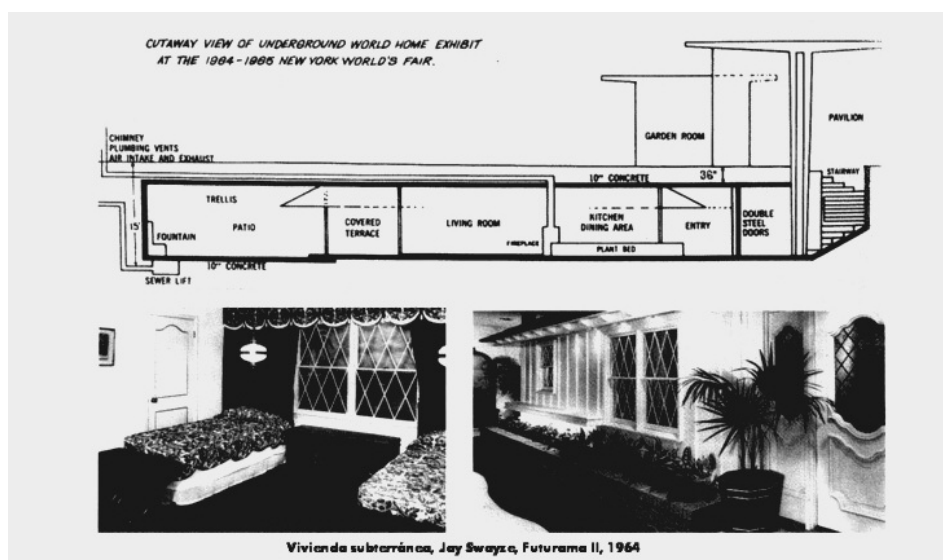
Gli "abissi d'acciaio" che danno il titolo al romanzo si riferiscono alla città di New York, un'immensa metropoli coperta da uno scudo di forza che la separa e protegge dall'esterno. Dentro, milioni di persone, che vivono nelle celle dell'alveare, in spazi minimi e si muovono per la città su strade mobili. Questa città nulla ha a che vedere con quelle che gli uomini conobbero nel passato, "entità del tutto insufficienti dal punto di vista economico". La Città di New York finì con il tempo per divenire autosufficiente e con il trasformarsi in una caverna di cemento ed acciaio. Il vero trionfo del genere umano è questa città che in realtà altro non è che un unico immenso edificio, ... *un gigantesco blocco senza interruzioni, con le strade celeri che lo percorrono a cento chilometri all'ora*⁶⁹. Asimov scrisse il libro al principio degli anni '50, in vista del futuro buio che prometteva la guerra fredda. È in questo genere di città che l'umanità ha trovato rifugio, nella città-caverna, una sorta di ritorno all'utero materno.

Se l'utopia del progresso aveva visto nell'artificialità l'anticipazione del futuro dominio della natura da parte dell'uomo, le utopie della Guerra Fredda ne fanno una conseguenza obbligatoria delle nuove condizioni: contaminazione, conflitto atomico, crisi ambientale. Le Esposizioni Universali si fecero eco della nuova era e, in un certo modo, provarono a resuscitare la fede nel progresso. La Fiera che si organizzò a Bruxelles nel 1958 aveva al suo centro l'Atomium, una riproduzione monumentale di una molecola di cristallo di ferro ampliata cento milioni di volte, ma le architetture delle grandi potenze, in gran parte edifici di vetro e acciaio, ricordavano le disgrazie del passato. Come

67. Isaac Asimov, *The caves of steel*, Doubleday, Garden City, New York, 1954 (tr. it. *Abissi d'acciaio*, Oscar Mondadori, Milano, 1986).

68. I. Asimov, *Abissi d'acciaio*, op. cit. p. 23.

69. *Ibid.* p. 43.



The Underground Home, foglietto pubblicitario, Fiera Mondiale di New York, 1964. Fotografie di Peter Warner

simboli negativi, anti-monumenti, la sua epidermide trasparente non era molto diversa dalle pelli consumate delle vittime delle bombe atomiche⁷⁰.

Questo cambio di atteggiamento rispetto al futuro può essere avvertito ad esempio, comparando le due distinte edizioni della Fiera di New York, la prima nel 1939, la seconda più di vent'anni più tardi, nella loro distinta maniera di immaginare l'habitat del futuro. La fiera del 1964, *The New York World's Fair*⁷¹, si svolse in un'atmosfera radicalmente diversa: la crisi dei missili di Cuba, la corsa all'armamento atomico di altre potenze come la Francia e la Cina. Anche in questo caso, come nell'edizione del '39, vennero presentati plastici di città. Ma si trattava di città costruite in ambienti ostili, come la giungla o il deserto, sotto l'oceano e perfino sulla luna, come ad indicare che l'uomo, nel futuro, avrebbe abbandonato l'habitat terrestre per rifugiarsi in un altro luogo.

L'evento più rappresentativo del nuovo pessimismo è relativo alla presentazione di un prototipo di casa del futuro, radicalmente distinto alla versione di vetro di Keck⁷². La sperimentazione in questo campo era stata proseguita in altre occasioni, dopo il '39, data la capacità di attrazione che esercitava questa spettacolarizzazione della vita domestica del futuro. Nel 1957 la Monsanto aveva allestito la sua particolare *Home of the Future* a Disneyland. Il prototipo era una realizzazione in vetroresina del sogno americano, una fantasia futurista che mostrava come la tecnologia avrebbe semplificato le incombenze della casalinga del 1986.

Durante la fiera del 1964, la *Underground World Home Corporation* presentò un modello di casa costruita sotto terra per difendersi contro la minaccia di un fallout nucleare. Il progetto era di Jay Swayze, istruttore militare del Texas, la cui impresa propose anche centri commerciali sotterranei, motel e night club. *La casa del futuro sarebbe stata un rifugio sicuro dove la famiglia restasse protetta nel suo confortevole ambiente familiare.* La casa sotterranea che venne presentata alla Fiera Mondiale di New York permetteva la riproduzione artificiale di qualsiasi clima. Si trattava di una formula che il progettista chiamò *Better Way* e che permetteva il controllo totale dell'interno della casa. Ambiente climatizzato, temperatura regolabile:

... la brezza di una vetta montana, l'inebriante sensazione d'alta pressione in un bel giorno di primavera si possono creare a volontà. (...) Il frastuono del traffico, degli ae-

70. D. Canogar, *Ciudades efimeras*, op. cit. p. 88.

71. Si veda: Lawrence R. Samuel, *The End of the Innocence, The 1964-1965 New York Worlds Fair*, Syracuse University Press, 2007.

72. Beatriz Colomina, *La domesticidad en Guerra*, Actar, Barcelona, 2006, pp. 275-293.

rei, dei vicini rumorosi – tutto scompare girando un interruttore e siete liberi di restarvene a riposare in silenzio, o assaporare per la prima volta l'intera gamma di sensazioni che i sensibili sistemi stereo di oggi sono in grado di farvi provare.

Si trattava di un messaggio pubblicitario destinato alla classe media americana degli anni '60, una sorta di rifugio antiatomico che buona parte delle famiglie americane avevano già costruito nelle cantine e nei sotterranei delle proprie case⁷³.

Il sistema di Jay Swayze avrebbe permesso di condurre una vita quasi perfettamente normale, nascosti dietro le mura del rifugio. Tutto ciò che di naturale poteva percepirsi all'interno era suscettibile di riproduzione meccanica: la brezza, la pioggia, perfino il rumore molesto del traffico. La simulazione dell'ambiente naturale che svolgeva il prototipo, era un espediente messo in pratica per non far cadere nella disperazione l'ipotetica famiglia americana sopravvissuta all'olocausto nucleare. L'idea della tecnologia sostitutrice dell'ambiente naturale, si ricollegava direttamente alla catena utopica e, in particolare, all'anello vecchio di trecento anni rappresentato dalla *Nuova Atlantide*. Nell'opera di Bacon, i *benselamiti* studiano il tempo su delle torri alte mezzo miglio e sono in grado di riprodurre i fenomeni atmosferici.

Bacon di fatto, anticipa il mito, quasi religioso, del progresso, un mito che gli Stati Uniti sarebbero riusciti a recepire e a rendere partecipe di un nuovo stile di vita. Un giorno una collettività si sarebbe potuta concentrare in un unico edificio, moderno, controllato, e in cui tutte le attività umane fondamentali si sarebbero potute svolgere senza che mai fosse necessario abbandonarlo: il grattacielo.

Il ventesimo secolo è la conquista del cielo

L'America è il luogo in cui si realizzano le utopie. La città è il vero trionfo del genere umano. L'edificio del futuro ha un unico modello di riferimento: il grattacielo. Il grattacielo, il *grattanuvole* al principio del Novecento, in Italia. “Struttura mostruosa” (Rudyard Kipling), “una molestia” (Otto Wagner), il rappresentante de “l'orgoglio commerciale” (Jacques Gréber), il “simbolo del successo tecnologico” (Erich Mendelsohn, Mies Van Der Rohe, Richard Neutra...) ⁷⁴.

È difficile trovare nella letteratura di fantascienza una città del futuro che non sia dominata dal verticalismo del grattacielo. Le prime immagini di *Metropolis* di Fritz Lang, del 1926, i disegni a carboncino di *Metropolis of Tomorrow*⁷⁵ di Hugh Ferriss, del 1929, sono a tutt'oggi il substrato scenografico della città futuristica di film come *Il quinto elemento*⁷⁶ di Luc Besson. E tutti questi esempi hanno un'unica origine, nella città di New York, nello spirito del *manhattanesimo*.

Ricorda Lang come il suo film:

... è nato dalla prima visione dei grattacieli di New York, nell'ottobre del 1924, mentre andavo a Hollywood per conto dell'Ufa a studiare i metodi di produzione americana. E, visitando New York, ho pensato che era l'incrocio di molteplici e confuse forze umane che si spingevano a vicenda nell'irresistibile desiderio di sfruttarsi, vivendo in un'ansia perpetua⁷⁷.

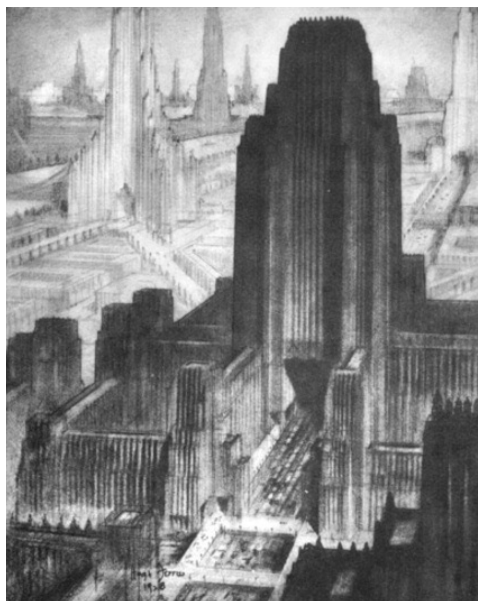
73. *The Underground Home: New York World's Fair 1964-65*. Underground World Home Corporation. Opuscolo pubblicitario riprodotto in B. Colomina, *Il domestico in guerra*, op. cit. p. 280.

74. Javier Quintana de Uña, *Sueño y frustración. El rascacielos en Europa, 1900-1939*, Alianza Editorial, Madrid, 2006, p. 23.

75. Hugh Ferriss, *Metropolis of Tomorrow*, I. Washburn, New York, 1929.

76. Luc Besson, *Le cinquième élément*, Francia, 1997.

77. Paolo Bertetto, *Fritz Lang. Metropolis*, Lindau, Torino, 2001, p. 20.



Hugh Ferriss,
Metropolis of Tomorrow, I. Washburn,
New York, 1929



*La torre elettrica del
Luna Park di Coney
Island*, Mid-Man-
hattan Picture Col-
lection, New York,
1903

New York diviene, a partire dagli anni '20, l'incarnazione del fantastico. Una città cresciuta senza regole, senza un progetto razionale, eccettuando una griglia con poche regole, ma attingendo al repertorio utopico di un parco di divertimenti, chiuso oramai da un anno. Rem Koolhaas, in *Delirious New York* (1978)⁷⁸, racconta come Coney Island nella seconda metà dell'Ottocento si fosse convertita nel luogo dove venivano trasportate le macchine e i rifiuti tecnologici che “avanzavano” nelle numerose ferie che si svolgevano ogni anno negli Stati Uniti. Il *Luna Park* venne costruito con tutta questa pacottiglia futurista, come la torre di 90m che dominava la celebrazione del Centenario de gli Stati Uniti a Filadelfia, nel 1876. Oltre alla torre, la montagna russa e altre attrazioni costruirono questo primo modello di urbanistica “edonistica”, le cui regole, o meglio, la cui assenza di regole, sarebbe stata il fattore generante del manhattanesimo.

78. Rem Koolhaas, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, op. cit.

Ernest Robert Graham, *Equitable Building*, Mid-Manhattan Picture Collection, New York, 1919



Il parco di Coney Island era anche la celebrazione popolare dell'artificialità. A seguito dell'enorme successo, nel 1890 si decise di duplicare l'orario di apertura, permettendo le visite notturne. Grazie all'elettricità anche di notte sarebbe stato possibile utilizzare le attrazioni. Perfino i bagni sarebbero stati possibili. I bagni notturni, illuminati da lampioni — i “bagni elettrici” — sarebbero stata un'ulteriore attrazione. È ciò che Koolhaas chiama la sindrome del “sintetico irresistibile”.

Un altro tema che lega il grattacielo alla fantascienza è la sua possibilità di convertirsi in “edificio-mondo”, simile a quello del romanzo di Asimov, un unico edificio in cui si potessero svolgere tutte le attività umane.

Quando, verso il 1911, si supera per la prima volta la costruzione di 100 piani, l'edificio diviene un ambiente più complesso. È chiaro che non può continuare a rimanere uno spazio monofunzionale, è necessario che si diversifichi: teatri, mercati, giardini, piscine. Il grattacielo si afferma quindi come “architettura totale”, elemento base della nuova metropoli del futuro. L'edificio *Equitable* con i suoi soli 39 piani, veniva pubblicizzato nel 1915 come una città per 16.000 persone: “una città dentro di un'altra città”.

Il grattacielo di Manhattan rappresentava anche una costruzione carica di significati simbolici. Il primo richiamo è quello alla Torre di Babele, reso esplicito anche in alcune scene del film di Lang, in cui l'uomo sfida Dio preso dal delirio di potere. Nella Genesi, infatti, dicono gli uomini: “... costruiamo una città e una torre la cui cima giunga al cielo e così ci faremo un nome”. Costruire in altezza è una manifestazione di potere che ricorre in tutte le epoche storiche. New York crebbe in altezza come lo fece San Gimignano, a ragione della competizione delle ricche famiglie del medioevo.

Javier Quintana de Uña in *Sueño y frustración. El rascacielos en Europa, 1900-1939*, sostiene che nella storia dell'umanità, sia sempre esistito un “lento però inesorabile impulso a separarsi dal suolo, rompendo la linea dell'orizzonte, simbolo dell'equilibrio fra cielo e terra.” Ciò giustifica i menhir, le piramidi, i minareti e, più tardi, le torri, i fari, le ciminiere.

2.3 La costruzione letteraria della città del futuro

2.3.1 Immaginando la vita quotidiana nel futuro

Il futuro è un gioco, sembra dire la cosiddetta letteratura “di anticipazione” dell'Ottocento. I romanzi, i migliaia di racconti che vengono pubblicati a capitoli sui giornali, *feuilleton*, le storie d'intrattenimento per ragazzi, sembrano alimentarsi di quella fede cieca nell'idea di progresso che impregna ogni angolo della società. La tecnologia che si proietta nel futuro diviene la cassa di risonanza di tutti i sogni. La borghesia, classe non più emergente ma ormai emersa, fantastica sulle possibilità dei nuovi generi di consumo e della promessa di un nuovo stile di vita: il traffico aereo, le città salubri, ascoltare una sinfonia nel salotto di casa. La classe lavoratrice vede la tecnologia come mezzo per liberarsi dell'alienazione, la fame nel mondo risolta con miracolose pastiglie, la fine del lavoro o, perlomeno, il suo ridimensionamento. Si scherza sul futuro della donna, emancipata, in carriera, autonoma, addirittura che fuma in società.

Alla creazione di questo immaginario riferibile al futuro della città partecipano molteplici fattori. Le pubblicazioni che trattano tematiche scientifiche si moltiplicano, molte di queste presentano invenzioni non ancora commercializzate, altre riportano le meraviglie della tecnica che verranno presentate nelle esposizioni universali. Si tratta delle macchine che di lì a poco avrebbero trasformato la vita degli abitanti della moderna metropoli. È in questo momento che il marciapiede meccanico (o mobile), invenzione già presentata in un numero della rivista *Scientific American* del 1890, venne installato su uno dei ponti che attraversavano la Senna durante l'Esposizione di Parigi del 1900.

A partire degli inizi del Novecento, si moltiplicano sulle riviste americane le illustrazioni della città del futuro. Città verticale, traffico sospeso, congestione, il regno del caos. Moses King presentò nel 1908 400 illustrazioni in *Views of New York*⁷⁹, ma non fu questa l'unica opera sulla metropoli americana. Più o meno nella stessa epoca venivano pubblicate le grandiloquenti viste di Charles Lamb nel *New York Herald*⁸⁰, e gli skyline di Ernest Flagg sul futuro della città, e ancora le illustrazioni di Biedermann, Harry M. Petit, Richard Rummel. Si tratta dell'immagine di una città claustrofobica, costruita apparentemente al di fuori di qualsiasi normativa, fuori controllo.

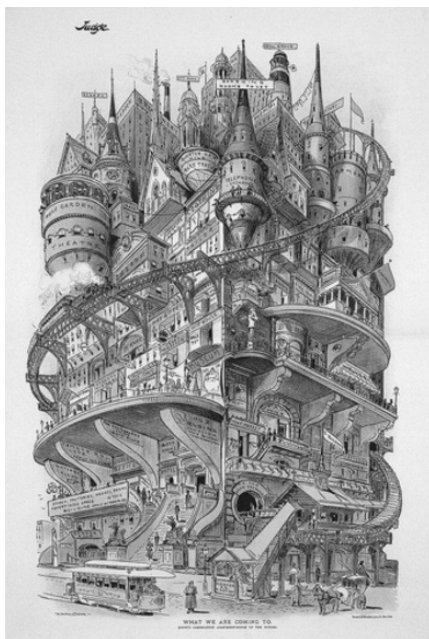


A sinistra: Moses King, *King's Dream of New York*, *King's Views of New York*, 1908-1909, disegni di Harry Pettit.
A destra: Moses King, *King's Views of New York*, 1911-1912, disegno della copertina di Richard Rummel, op. cit.

79. Moses King, *Views of New York*, C. Francis Press, New York, 1908.

80. Charles Lamb, "Saving the Sunshine in the City Valleys of Shadows", *New York Herald*, 9 agosto 1908.

Grant E. Hamilton,
*What We Are
Coming To*, Judge
magazine, 1895



L'illustrazione intitolata "La cosmopoli del futuro" di Richard Rummel, pubblicata in copertina del *King's Views of New York*⁸¹, è abbastanza tipica. La città è un mostro che è cresciuto in altezza, è attraversata da vie sopraelevate, oltre al traffico di automobili, nel cielo sfrecciano aeroplani di vari tipi. Ma si tratta, nella maggioranza dei casi, di una visione suggestiva, non di una critica. Anche se a volte si tratta di una caricatura, il progresso possiede un fascino irresistibile.

Così come avvenne con la letteratura d'avventura, con i romanzi di Verne e le visioni futuristiche di Ro-

bida, anche l'illustrazione uscì dai confini nazionali e sorsero un po' ovunque città verticali epigone di New York.

Le stesse strade sopraelevate delle illustrazioni americane vennero dipinte per le città europee: *Die Stadt der Zukunft* (La città del futuro, 1908) di Ernst Lübbert, *Paris Futur*, di Biron-Roger, del 1910, la serie di cartoline con tema *Moskva buduščego* (La mosca del futuro), del 1914. Verso la fine degli anni Trenta, l'illustrazione è riuscita a costruire un unico immaginario occidentale sulla città del futuro, mimesi di quella americana.

La base di questa costruzione di metropoli del futuro si fonda su un meccanismo di ingigantimento del presente. Osservando le foto d'epoca, la strada di una grande città è già congestionata e affollata. Nell'atto di immaginarla nel futuro, il traffico denso e caotico è semplicemente trasferito nel cielo. In un'illustrazione intitolata *What We are Coming To*, pubblicata nel 1895 nella rivista *Judge*, la città cresciuta in altezza è satura di insegne pubblicitarie, che già all'epoca avevano conquistato i centri urbani.

Questo repertorio di immagini fantasiose pubblicate da riviste destinate al grande pubblico, è la base della costruzione dell'immaginario sociale della città del futuro. Ciò che più sorprende è il perdurare di tali luoghi comuni durante il corso della storia, fino ad arrivare ai nostri giorni. Nonostante alcuni autori ed opere abbiano offerto un'immagine ben diversa della città del futuro, lavorando soprattutto sulla sua possibile virtualizzazione o simulazione⁸², la nostra idea di città del futuro è ancora imbevuta dei luoghi comuni ereditati da quest'epoca.

Uno dei film che senza dubbio hanno maggiormente influenzato l'immagine della città del futuro è *Blade Runner*, del regista Ridley Scott, che uscì nelle sale nel 1982. Si tratta di un'opera con cui, inevitabilmente, qualsiasi autore di fantascienza è chiamato a confrontarsi.

81. M. King, *Views of New York*, op. cit.

82. Nel 1985 lo scrittore William Gibson in *Neuromancer*, introduce il termine *cyberspazio* indicando la possibilità che la città possa costruirsi ed estendersi oltre la nostra realtà (tr. it. di G. Cossato e S. Sandrelli, *Neuromante*, Nord, 2004).

La scenografia era il risultato di un *pastiche* di numerosi elementi. Venne utilizzata una ricostruzione della “Vecchia New York” degli studi Warner Bros Lot, che era stata precedentemente utilizzata per girare alcuni film classici del genere noir negli anni '40. Syd Mead, incaricato della decorazione, riprodusse un ambiente sporco caricato di immagini pubblicitarie, illuminato dal neon, un insieme di elementi presi dal liberty, da Frank Lloyd Wright, e influenze asiatiche, soprattutto di Omotesando di Tokio e il quartiere Wanchai di Hong Kong⁸³.

Un'interessante analisi dell'estetica di questo celebre film è presente in un capitolo di *Geografie della paura*⁸⁴ di Mike Davis. Secondo Davis la ricostruzione scenografica della visione distopica della Los Angeles del 2019 sarebbe anacronistica e sorpassata già al momento della sua realizzazione. L'edificio della *Tyrell Corporation* sarebbe ispirato a Metropolis, filmato durante la Repubblica di Weimar, Lang avrebbe quindi plagiato i futuristi americani, oltre al già citato Hugh Ferriss, Raymond Hood, l'architetto messicano Francisco Mujica e così via:

Blade Runner, per dirla altrimenti, rimane una riedizione di questa cruciale visione modernista della metropoli futura, alternativamente utopia o distopia, ville radieuses o Gotham City, come il mostro Manhattan [in realtà Scott aveva previsto di girare *Blade Runner* a New York ma fu costretto a cambiare la location quando i contabili della Warner si lamentarono dei costi eccessivi; N.d.A.]. È una fantasia che faremmo meglio a definire "wellsiana" giacché non più tardi del 1906, nel suo *Il futuro in America*, H.G. Wells stava già tentando di raffigurare il tardo Ventesimo secolo "ampliando il presente" (rappresentato da New York) per creare "una sorta di gigantesca caricatura del mondo esistente, tutto sommerso da gigantesche proporzioni ed enormità fuori misura."⁸⁵

2.3.2 Il romanzo dell'utopia tecnologica e dell'utopia capitalista

Senza le utopie di altri tempi, gli uomini vivrebbero ancora nelle caverne, miserabili e nudi. Furono gli utopisti a disegnare il tracciato della prima città (...) I sogni generosi illuminano le realtà vantaggiose. L'Utopia è il principio di ogni progresso e la prova di un futuro migliore.

Anatole France, “Discours pour la liberté”, *Cahier de la Quinzaine*, Éditions des Cahiers, Paris, 1902, p. 67

L'utopia, che aveva avuto una notevole fioritura durante la prima metà del XIX secolo, è soprattutto nel secondo che si afferma come un genere letterario di successo. Le prime decenni del secolo risultano dominate, come vedremo in seguito, dalle cosiddette “utopie socialiste” di Robert Owen, Saint Simon e Charles Fourier. Ma è a partire del 1850 che vengono pubblicati numerosi romanzi che rendono l'utopia un genere molto più complesso: utopie tecnologiche, anarchiche, capitaliste, satire antisocialiste.

Un carattere comune non solo ai socialisti utopici, ma anche a numerose altre teorie sociali, come quella degli utilitaristi inglesi, è che la scienza può essere la soluzione dei mali dell'umanità e che i problemi, inclusi quelli morali, possono essere risolti applicando metodi scientifici. Si scopre che l'ambiente incide profondamente sul carattere del-

83. Matt Hanson, *Cine digital. Escenarios de ciencia ficción*, Editorial Océano, Barcelona, 2006, p. 19.

84. Mike Davis, *Geografie della paura, Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Interpone, Milano, 1999.

85. *Ibid.*, pp. 374-375.

l'uomo e che se ne può migliorare il carattere cambiandone le condizioni di vita. Per questa ragione la città, convertitasi grazie all'industrializzazione accelerata nell'ambiente in cui tutto ciò che di peggiore e di migliore la società è capace di produrre, è il luogo privilegiato per sperimentare e cercare soluzioni.

H. Le Hon è autore de *L'An sept mille huit cent soixante de l'ère chrétienne*⁸⁶, scritto nel 1860 ed evidentemente frutto della corrente intellettuale positivista. Il romanzo, attraverso l'espedito di una marchesa che rimane in catalessi durante un lungo periodo, permette allo scrittore descrivere ciò che il futuro riserberebbe all'umanità una volta che la società sia stata impostata su un'organizzazione scientifica ed efficiente delle proprie risorse. Vigé, infatti, la democrazia. Tutti gli incarichi di governo sono elettivi e le ricchezze che la moderna tecnica permette di accumulare vengono distribuite in maniera egualitaria. L'opera diviene quindi mezzo per descrivere le meraviglie che la scienza assicurerebbe all'uomo: città galleggianti, comunicazioni aeree, cibi sintetici, persino il ponte lo stretto di Messina è già stato costruito.

Le opere dello scrittore ungherese Jokai Mor (1825-1904) ottennero un incredibile successo nella sua epoca. Anche la sua produzione letteraria è caratterizzata dall'ottimismo tipico dell'epoca. In *A jövő század regénye (Il romanzo del prossimo secolo)*⁸⁷, del 1872, l'umanità grazie alla scoperta di una sostanza chiamata "ichor" è in grado di produrre energia senza limiti e, di conseguenza, avanzare tecnologicamente in maniera indefinita. La pace mondiale e la colonizzazione dell'intero sistema solare sono dietro l'angolo. Un altro esempio delle virtù del progresso scientifico è l'opera del filosofo Gabriel Tarde (1843-1904) intitolata *Fragment d'histoire future*⁸⁸, scritta nel 1884 e pubblicata nel 1896. Il sole ha cominciato a spegnersi e intere popolazioni rimangono congelate in una sola notte. Ai superstiti, raccolti davanti a una enorme stufa, in una regione dell'Arabia, per sopravvivere non rimane che rifugiarsi sottoterra. Una storia che ha delle similitudini con quella dell'Arca di Noè, se non fosse che ciò di cui avrebbero avuto bisogno di lì in avanti nulla ha a che vedere con gli animali e con la natura. Tarde parla di una sorta di *groviglio di contraddizioni viventi* la Natura, che l'uomo avrebbe venerato per secoli in buona fede. I superstiti di questa nuova Era Glaciale non porteranno con sé animali e piante, ma la cultura umana, l'arte e, soprattutto, la scienza:

Ma noi, nella nostra arca, misteriosa, impenetrabile, indistruttibile, non sarà animali né piante ciò che porteremo.(...) porteremo nel nostro rifugio l'armoniosa unione di tutte le verità concordi, di tutte le bellezze artistiche e poetiche solidali le une con le altre, unite come sorelle, che l'ingegno umano ha fatto fiorire nel trascorso delle età e ha moltiplicato poi in milioni di esemplari, tutti persi, salvo uno che è preciso garantire contro ogni pericolo di distruzione (tr. mia)⁸⁹.

Viene quindi costruita un'immensa biblioteca di tutto il sapere umano, l'unico che ormai importa veramente, fotografie, filmati, libri, sculture, pitture: *Questi sono i nostri tesori, questi sono i nostri semi, questi sono i nostri dei, per i quali lotteremo fino all'ultimo respiro!*

Lo spegnersi del sole è una "catastrofe positiva". Grazie alla tecnica, i superstiti riescono a creare un mondo perfetto senza alcuna necessità della natura, che viene sostituita

86. H. Le Hon, *L'An sept mille huit cent soixante de l'ère chrétienne*, rivista trimestrale, VII, t.27., 1860.

87. Jókai Mór, *A jövő század regénye (1872-1874)*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981.

88. Gabriel Tarde, *Fragment d'histoire future*, V. Giard & E. Brière Libraires- Éditeurs, Parigi, 1896 (tr. it. *Frammento di storia futura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Università di Napoli, Napoli, 1991).

89. *Ibid.*, pp. 55-56.

dalla chimica. Non è necessario che l'uomo del futuro lavori per più di tre ore al giorno e, per di più, in maniera volontaria. La lotta di classe non ha più senso in questo mondo futuro in cui tutti si dedicano all'amore e a coltivare buoni sentimenti. La responsabilità del potere è risolta scegliendo un dittatore benevolo e intellettualmente superiore, la base di questa sotterranea e armonica repubblica "geniocratica". Il problema dell'alimentazione è invece affidato completamente alla chimica. Mentre nei primi tempi si decide provvedere all'approvvigionamento di viveri utilizzando gli animali rimasti congelati, la dispensa più abbondante che si possa immaginare, per il futuro la scienza si sarebbe occupata di estrarre alcool dai minerali così come di sintetizzare burro e latte. Il futuro immaginato da Gabriel Tarde non è l'unica utopia sotterranea. Un'ambientazione simile è presente anche in un'altra opera dello stesso periodo. Si tratta di *Pyrna, a Comune, or Under the Ice*⁹⁰, romanzo del 1875, scritto da James Davis Ellis (1847-1935)⁹¹. Nonostante la parola "Comune" alludesse ai fatti di Parigi del 1870⁹², si tratta di un'utopia razionale basata sul miglioramento dell'umanità non solo dal punto di vista politico, ma soprattutto dal punto di vista razziale, attraverso l'uso generalizzato dell'eugenetica.

Le ultime utopie tecnologiche che sono state brevemente descritte, risentono chiaramente della crescente influenza che stavano esercitando sulla società ottocentesca le idee del positivismo, la corrente intellettuale più importante del secolo. Nell'opera di H. Le Hon la ricetta della felicità futura risiede nella gestione razionale e scientifica delle risorse disponibili. Un'idealizzazione dell'organizzazione ottimale è presente anche nell'opera di Bellamy *Looking Backward (2000-1887)*.

Nell'opera di Gabriel Tarde invece, oltre al miglioramento delle condizioni di vita grazie alla tecnologia, vi sono due temi che rivestono particolare interesse per lo sviluppo del genere. Il primo consiste nel fatto che, a seguito di una catastrofe, il sole che si spegne, l'uomo è costretto a rifugiarsi sottoterra e a fare a meno della natura. È nell'artificialità della sua nuova esistenza che l'umanità raggiunge la felicità. La natura è divenuta un elemento prescindibile, concezione questa che verrà affrontata, dal punto di vista distopico, anche da altre opere quali la satira di "Noi" di Evgenij Zamjatin.

Il secondo elemento di interesse è l'accentramento del potere in un dittatore intellettualmente superiore. L'autoritarismo è una caratteristica abbastanza condivisa dalla critica della letteratura utopica. Vi sono numerose opere in cui la soluzione a un qualche problema è offerta dall'instaurarsi di una dittatura, più o meno benevola, di un gruppo minoritario sulla maggioranza.

Le opere di Albert Robida (1848-1926), scrittore e giornalista francese, sono strettamente legate ai ritrovamenti scientifici e al miglioramento delle condizioni di vita futura grazie alla tecnica. Parte della sua fama è dovuta alla sua attività di illustratore e caricaturista. Fu, infatti, collaboratore dal 1886 del giornale *Journal Amusant*.

L'opera di Robida viene spesso paragonata a quella di Jules Verne. L'aggettivo "visionario" è comunemente utilizzato per entrambi. Ma l'opera di Verne, come si vedrà in seguito, possiede molto poco del carattere visionario. Le invenzioni scientifiche che vi vengono descritte erano infatti già esistenti o perlomeno plausibili nell'epoca in cui visse. Robida invece è forse l'unico vero visionario dei due. Nonostante anch'egli si ispirasse alle riviste scientifiche dell'epoca, con le quali per giunta collaborava in qualità di illustratore, molte delle sue fantasie anticiparono di un secolo la vita nella città. L'autore del resto viveva a Parigi, che verso la fine del secolo si era trasformata, anche grazie alle esposizioni universali, nella vetrina del progresso tecnologico.

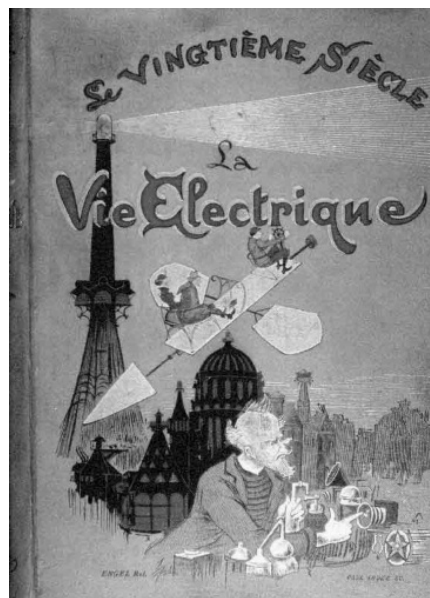
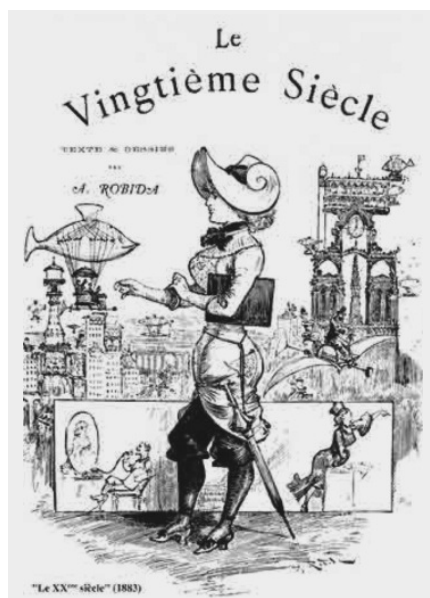
90. James Davis Ellis, *Pyrna, a Comune, or Under the Ice*, Bickers & Son, 1875. Si veda: *Late Victorian utopias a prospectus*, a cura di Gregory Claeys, Vol. I, Pickering & Chatto, London, 2009.

91. James Davis Ellis è autore nello stesso anno di *Etymonia*, un'altra utopia, questa volta ambientata su di un'isola. J.D. Ellis, *Etymonia*, S. Tinsley, London, 1875.

92. Adam Roberts, *The History of Science Fiction*, Palgrave Histories of Literature, New York, 2005, p. 111.

A sinistra: copertina de *Le Vingtième Siècle* (1884).

A destra: copertina de *Le Vingtième Siècle. La vie électrique* (1892)



Fra le sue opere si ricorda in particolare la trilogia di anticipazione formata dai romanzi *Le Vingtième Siècle* (1884)⁹³, *La Guerre au vingtième siècle* (1887)⁹⁴ e *Le Vingtième Siècle. La vie électrique* (1892)⁹⁵. Le storie sono in genere un'illustrazione dell'impiego della tecnologia del futuro, con sviluppi divertenti. Si tratta di un mondo descritto minuziosamente: il sistema dei trasporti, la vita sociale, la guerra. Le invenzioni sono solitamente integrate nella quotidianità dei protagonisti: il traffico aereo, gli elettrodomestici, la moderna telefonia. Queste fantasie tecnologiche, ricorda Leonardo Benevolo⁹⁶, influenzarono anche i tecnici che dovevano affrontare i problemi della città reale urbana. Eugène Hénard (1849-1923), funzionario dal 1882 dell'ufficio dei Travaux de Paris, disegnò in quegli stessi anni i primi incroci rotatori, le strade a più livelli, i boulevards à redents.

La copertina di *Le Vingtième Siècle* è già preludio e sintesi dell'intero contenuto del libro: una donna di profilo guarda sicura di fronte a sé, indossa un paio di pantaloni, cosa che doveva risultare abbastanza originale nella Parigi lavoratrice e dietro di lei è visibile un repertorio di modernità: una città attraversata da macchine volanti, un uomo al telefono, un'altra donna ancora che sembra parlare ad un comizio.

L'ineluttabilità dell'emancipazione femminile è un argomento molto diffuso nella letteratura della fine del Novecento, talmente diffuso che Adam Roberts⁹⁷ parla dell'esistenza di un intero filone di utopie proto-femministe in cui la "New Woman" avrebbe rifiutato il ruolo sottomesso offertole dalla società vittoriana. Nell'Alexander Theatre nel 1873 veniva rappresentata l'opera teatrale *In The Cloud: A Glimpse of Utopia* di Gilbert Beckett, descrizione di una società "ginocratica" denominata "Island of Flying Women". Ma oltre allo spunto ironico che il futuro ruolo della donna offriva a numerosi scrittori, vi sono anche esempi di riflessioni più serie, come *Mizora: a World of Women*⁹⁸ di Mary E. Bradley Lane, del 1890; *New Amazonia: A Foretaste of the Future*⁹⁹, del 1889, storia ambientata dalla scrittrice Elizabeth Corbett in un'Irlanda liberata dalla presenza ma-

93. Albert Robida, *Le vingtième siècle*, G. Decaux, Paris, 1883 (Slatkine, Genève, Paris, 1981).

94. Albert Robida, *La Guerre au vingtième siècle*, G. Decaux, Paris, 1887 (Tallandier, Paris, 1991).

95. Albert Robida, *Le Vingtième Siècle. La vie électrique*, Librairie illustrée, Paris, 1892 (Éd. Autrement, Paris, 2005).

96. Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, op. cit. p. 363.

97. A. Roberts, *The History of Science Fiction*, op. cit. p. 121.

98. Mary E. Bradley Lane, *Mizora: a World of Women*, G. W. Dillingham, New York, 1890 (*Mizora a prophecy*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 2000).

99. Elizabeth Corbett, *New Amazonia: A Foretaste of the Future*, Tower Publishing Co., 1889.



Albert Robida,
*Le Sortie de l'opéra
en l'an 2000*, litografia,
1882

schile; e infine l'opera di maggior successo: *Herland*¹⁰⁰, del 1915, di Charlotte Perkins Gilman, in cui si descrive una società composta solo da donne, in cui la procreazione avviene per partenogenesi.

I meccanismi secondo i quali Robida costruisce la futura società del XX secolo sono quelli comuni della letteratura cosiddetta "di anticipazione": osservazione della realtà e ingigantimento del presente. Una donna emancipata era sia un'immagine divertente se osservata da un uomo della fine dell'Ottocento, sia plausibile, visto l'ormai prossimo emergere del movimento suffragista. Si dipingono anche alcuni aspetti negativi dell'industrializzazione, come l'inquinamento atmosferico o l'impiego dei nuovi armamenti nella guerra fra stati. In *La Guerre au vingtième siècle*, i conflitti futuri sono totali, poiché vedono l'impiego di armi batteriologiche, macchine volanti, sottomarini.

Un aspetto interessante dell'opera dello scrittore francese è la rappresentazione della borghesia del futuro come classe consumatrice. L'apertura dei primi grandi magazzini era un fenomeno piuttosto recente. Il "Bon Marché" vendeva al pubblico le prime cucine a gas, le prime macchine da cucire, i primi "velocipedi". Osservando i disegni di Robida sembra già intravedersi la futura società del consumo. Non solo si tratta di nuovi prodotti a cui accedere, come gli elettrodomestici, ma anche di nuovi fenomeni come il turismo di massa. Ne emerge un ritratto della vita futura di una borghesia che continua ad andare a teatro, ma su di una macchina volante, e a comprare, apparentemente molto di più grazie al progresso tecnologico.

A questo piccolo gruppo di opere che presenta un'immagine stereotipata del futuro tecnologico della città appartiene *Paris au vingtième siècle*¹⁰¹, di Jules Verne, scritta probabilmente nel 1863, poco prima o poco dopo della pubblicazione de *Cinq semaines en ballon*. Si tratta di un'opera che il suo editore Hetzel rifiutò di pubblicare e venne data alla stampa dal figlio dopo la morte dell'autore nel 1905¹⁰².

100. Charlotte Perkins Gilman, *Herland*, The Forerunner magazine, dicembre 1915.

101. Jules Verne, *Paris au XXe siècle*, Hachette, Paris, 1994 (tr. it. Jules Verne, *Le meraviglie di Parigi*, Liberamente Editore, 2008).

102. Dell'opera si conobbe l'esistenza durante molto tempo grazie alla pubblicazione, da parte del figlio dello scrittore, di una lista di opere inedite del padre avvenuta il 2 maggio del 1905, dopo la morte di questi, su Le Figaro. L'editore Jules Hetzel rifiutò la pubblicazione dell'opera con una lettera, la cui bozza fu rinvenuta nel 1986, considerandola di dubbia qualità. Miguel Salabert, nella sua biografia dello scrittore, ne riporta uno stralcio: *Non è Lei maturo per questo libro, che riscriverà fra una ventina d'anni... Sarebbe un disastro per la sua reputazione la pubblicità di questo libro, che farebbe credere che Cinq semaines en ballon non fu altro che una colpo di fortuna* (Miguel Salabert, *Jules Verne, ese desconocido*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 123).

La storia è ambientata nella Parigi del 1960, una città illuminata dall'elettricità, attraversata da una rete formata da quattro cerchi concentrici di vie ferrate su cui viaggiano treni silenziosi, mossi dalla propulsione ad aria compressa e per "forza elettromagnetica". Le macchine viaggiano a idrogeno e la tecnologia domina la vita dell'uomo. È la città trasformata dal barone Haussmann, nominato prefetto nel 1853 da Napoleone III, e responsabile del maggior progetto di rinnovamento urbano dell'epoca moderna. Haussmann diviene nel testo il "Ministro dei Miglioramenti Urbani" e l'immagine che abbiamo della città nel futuro è molto simile a quella che realmente sarà poi Parigi.

La vita futura, completamente meccanizzata, è la scenografia di una storia giudicata da molti come anticipatrice della fase pessimista dello scrittore. La cultura, il sapere, sono circoscritti a ciò che ha un'utilità pratica, la matematica, la chimica, la meccanica. La letteratura è stata dimenticata, anche l'arte viene prodotta in serie. Ma Hetzel rifiutò lo scritto: "Neanche una delle serie ipotesi sul futuro viene risolta, neanche una delle sue critiche non è già stata sentita e risentita."¹⁰³

Un aspetto interessante di questo genere di letteratura è la straordinaria diffusione che ebbe anche nei paesi più arretrati dal punto di vista tecnologico. A questo proposito potrebbe adattarsi alla letteratura d'anticipazione quanto dice Lev Trockij a proposito del futurismo italiano e russo in *Letteratura e rivoluzione* (1924): *Noi osserviamo un fenomeno, che si è ripetuto nella storia più volte: i paesi arretrati, che posseggono però un certo livello di cultura spirituale, riflettono con più chiarezza e con più forza nella propria ideologia le conquiste dei paesi più avanzati. Così il pensiero tedesco del XVIII e XIX secolo riflesse le conquiste economiche degli inglesi e quelle politiche dei francesi*¹⁰⁴.

Durante la scrittura dei *Voyages* di Verne, l'Italia era ad esempio un paese poco industrializzato e, certamente, di secondo piano dal punto di vista scientifico. Ampio spazio era offerto alla fantascienza nei giornali per ragazzi, come il *Giornale Illustrato dei Viaggi* o *Per terra e per mare*, e riscuotevano un grande successo le illustrazioni futuristiche de *La Tribuna illustrata* e *La Domenica del Corriere*¹⁰⁵.

Emilio Salgari (1862-1911), senza dubbio lo scrittore più famoso di questo periodo, scrisse *Le meraviglie del duemila*¹⁰⁶ e *Il Re dell'Aria*¹⁰⁷, entrambi pubblicati nel 1907, sicuramente influenzati da autori come Verne e Robida.

Scorrendo la lista dei romanzi pubblicati in Italia verso la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, non vi sono dubbi sull'influenza esercitata dalla letteratura francese. *Il Giro del mondo in ottanta giorni* si abbreviava ne *Il giro del mondo in trenta giorni* di Ulisse Grifoni¹⁰⁸; *Ventimila leghe sotto i mari* diveniva *Mille metri sotto il Sahara*, di Francesco Pestellini¹⁰⁹, e *Duemila leghe sotto l'America*, di Emilio Salgari¹¹⁰; l'Isola misteriosa diventava *L'isola sommersa*, di Gastone Simoni¹¹¹.

103. J. Verne, *Le meraviglie di Parigi*, op. cit. p 9.

104. Lev Trockij, *Letteratura e rivoluzione*, Einaudi Editore, Torino, 1973, pp. 111-143.

105. Giuseppe Lippi, *Dalla terra alle stelle. Tre secoli di fantascienza e utopie italiane*, Biblioteca di via Senato Edizioni, Milano, 2005.

106. Emilio Salgari, *Le meraviglie del duemila*, Bemporad, Firenze, 1907 (*Le meraviglie del Duemila*, in: Emilio Salgari. L'Opera Completa 58, Fabbri Editori, 2003).

107. Emilio Salgari, *Il re dell'aria*, Bemporad, Firenze, 1907 (*Il re dell'aria*, in: Emilio Salgari. L'Opera Completa 42, Fabbri Editori, 2003).

108. Ulisse Grifoni, *Il giro del mondo in trenta giorni*, illustrato da A. Marabelli e p. Parodi, Stab. Tip. Di Antonio Valardi Edit., Milano, 1903.

109. Francesco Pestellini, *Mille metri sotto il Sahara: romanzo fantastico*, illustrazioni originali di F. Fabbri, R. Bemporad e F., Firenze, 1938.

110. Emilio Salgari, *Duemila leghe sotto l'America*, Guigoni, Milano, 1888 (*Il tesoro misterioso: edizione rivista e aggiornata di Duemila leghe sotto l'America*, illustrazioni di L'Arcangelo, Fabbri, Milano, 2006).

111. Gastone Simoni, *L'isola sommersa*, illustrato con 6 disegni da a. Ortelli Sonzogno, Milano, 1934.

Nonostante l'utopia letteraria socialista, come si vedrà più avanti, fosse destinata a riscuotere un successo più duraturo, la fine del secolo XIX e gli inizi del XX vedono anche uno sviluppo di una letteratura ideologicamente contraria. La tecnologia, la cui conquista per alcuni è dovuta all'affermarsi dell'ideologia capitalista, spinge verso un futuro in cui è la proprietà privata la garanzia della felicità.

FA. Couturier scrisse nel 1860 *Paris moderne*¹¹², opera in cui descriveva una città del futuro che si sarebbe salvata dal pericolo del socialismo. Questo scrittore e avvocato chiamò la propria utopia "Novutopia". Si sarebbe trattato di un sistema futuro basato sul parlamentarismo, alle cui cariche politiche avrebbero avuto accesso quasi tutti i cittadini, escludendo gli analfabeti e la servitù. Una democrazia di classe che avrebbe escluso dall'attività politica i più poveri, ma avrebbe garantito la conservazione della proprietà privata. Sosteneva Courtier che ... *piuttosto che veder regnare nella mia città il sansimonismo e il Padre Infantin, preferirei che fosse bruciata dal fuoco del Cielo, come Sodoma e Gomorra*¹¹³.

Un sistema abbastanza simile è quello difeso da Georges Pellerin in *Le monde dans deux mille ans*¹¹⁴, del 1878, in cui il futuro sviluppo tecnologico unito al mantenimento della proprietà privata non può che significare per l'Umanità il ritorno all'antica età dell'oro. In questo tipo di società le "imperfezioni sociali" quali la povertà, poiché non è possibile imputarle a un difetto del sistema, vengono risolte per mezzo della beneficenza. Lo Stato della *Novutopia* di Couturier costruisce ospizi ed ospedali, mentre un altro scrittore, Neulif, autore nel 1888 de *L'Utopie (sic) contemporaine*¹¹⁵, immagina una società capitalista in cui l'industriale-padre costruisce per l'operaio-figlio scuole, farmacie e ospizi. Si tratta probabilmente dell'utopia capitalista, fra quelle fin qui nominate, che finisce per sacralizzare di più la figura dell'industriale.

Fin qui le utopie che esprimono una versione del capitalismo moderata umana. Decisamente più violenta è *L'anno 3000*¹¹⁶ di Paolo Mantegazza, del 1897, in cui la società del futuro è formata da esseri superiori selezionati e il potere è affidato a pochi eletti. Mediante un getto di vapore a 2000 gradi, i bambini più deboli vengono eliminati, garantendo così il progresso della razza umana. La società è destinata ad evolversi continuamente grazie alla scienza e alla tecnica. Un'applicazione pratica del darwinismo.

112. FA. Couturier de Vienne, *Paris moderne. Plan d'une ville modèle que l'auteur a appelé Novutopie*, Librairie del Palais Royal, Paris, 1860.

113. R. Trousson, *Historia de la literatura utopica*, op. cit. p. 278.

114. Georges Pellerin, *Le monde dans deux mille ans*, Dentu, Paris, 1878.

115. Neulif, *L'uthopie [sic] contemporaine: notes de voyageans*, Dentu, Paris, 1888.

116. Paolo Mantegazza, *L'anno 3000*, Fratelli Treves, Milano, 1897 (*L'anno 3000, sogno di Paolo Mantegazza*, Lupetti, Milano, 2007).

2.3.3 Boston 2000, utopia urbana di Bellamy

Ho visto per la prima volta la luce nella città di Boston nell'anno 1857. "Cosa?" voi probabilmente direte "È una strana svista. Vuol dire novacentocinquantasette, naturalmente." Chiedo scusa, ma non ci sono errori. Erano circa le quattro del pomeriggio del 26 Dicembre, il giorno successivo al natale dell'anno 1857 e non 1957, quando io ho respirato per la prima volta il vento dell'est di Boston, che, posso assicurare il lettore, era in quel periodo remoto contraddistinto dalla stessa qualità penetrante del presente anno di grazia 2000.

Edward Bellamy, *Looking Backward (2000-1887)*, 1888 (tr. it. *Uno sguardo dal 2000*, op. cit. p. 27).

*Looking Backward (2000-1887)*¹¹⁷ di Edward Bellamy¹¹⁸ venne pubblicato nel 1888 divenendo una delle opere appartenenti al genere utopico che maggiore successo riscosse negli Stati Uniti e, in misura ridotta, in Europa. L'utopia di Bellamy è certamente l'opera del XIX secolo che meglio incarna l'idea positiva legata alle possibilità del progresso industriale.

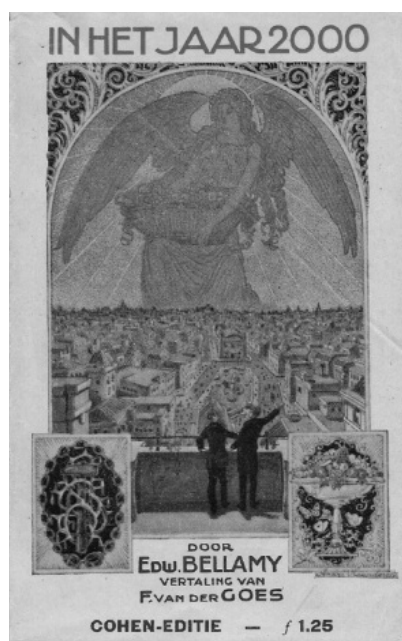
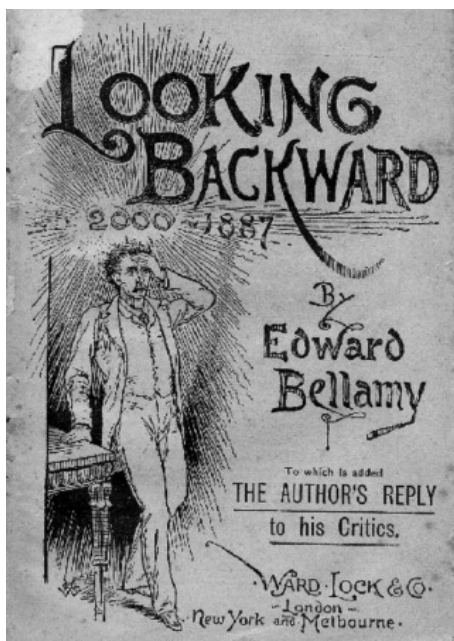
Looking Backward (2000-1887) è la dimostrazione che quasi sempre dietro un'utopia letteraria si nasconde un progetto politico. In questo caso l'opera funge come veicolo di propaganda dei principi dell'autore, un socialismo di taglio autoritario ed industriale capace di influenzare decine di migliaia di persone. A partire dal momento in cui venne pubblicata, l'utopia di Bellamy giunse ad avere nel XIX secolo più lettori che le opere di altri utopisti, oggi certamente più conosciuti, quali Sant-Simon, Fourier, Comte e Marx¹¹⁹. Nacque anche un movimento, di origine spontanea, denominato "Nazionalismo", che si organizzò intorno ai *Nationalist Clubs* o *Bellamy Clubs* negli Stati Uniti¹²⁰. Al principio il movimento nazionalista si dedicò principalmente alla diffusione delle sue idee socialiste. Il primo club venne fondato a Boston, città in cui è ambientata l'opera, nel 1888, anno della pubblicazione del libro. Per i tre successivi anni si trattò principalmente di un movimento d'idee, fino a quando, nel 1891, entrò ufficialmente nella vita politica del paese, cominciando a pubblicare il giornale "The New Nation" e fondando il partito *People's Party*. La formazione politica chiedeva la nazionalizzazione di alcune attività, come l'estrazione del carbone, che in quella fase industriale rappresentava la prima fonte energetica, e di alcuni servizi pubblici, le poste e il telegrafo, e l'istruzione obbligatoria e universale. L'organizzazione politica ebbe una vita abbastanza breve: nel 1894 il giornale cessò la sua pubblicazione, e nel 1896 il partito subì una scissione a seguito dello schieramento di numerosi membri con il *Socialist Labor Party*. Bellamy poi,

117. Edward Bellamy, *Looking Backward (2000-1887)*, Houghton Mifflin, Boston, 1888 (tr. it. di Barbara Pezzotti, *Uno sguardo dal 2000*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (CZ), 1992).

118. Edward Bellamy nacque a Chicopee Falls, nel Massachusetts, nel 1850. Figlio di un ministro della Chiesa Battista, si dedicò alla religione fino al 1867, anno in cui cercò di iniziare la carriera militare. Dopo un tentativo di intraprendere la professione di avvocato, si dedicò al giornalismo, collaborando con testate quali il *New York Evening Post*, il *Boston Daily Globe*, lo *Springfield Union*. Fu autore di numerosi racconti e cinque romanzi, fra cui i più celebri sono *Looking Backward* e *Equality*. L'enorme diffusione che ebbero le idee contenute nel suo libro lo portarono a dedicarsi alla politica, attività che portò avanti, fino alla sua morte, avvenuta nel 1898 a Chicopee Falls.

119. Secondo quanto riporta Luigi Punzo nell'introduzione alla versione italiana dell'opera, la rivista "Atlantic Monthly" affidò nel 1935 allo storico Charles Beard e al filosofo J. B. Dewey, un'inchiesta sui libri che avrebbero esercitato maggiore influenza sulla società americana. Dei venticinque libri, pubblicati fra il 1865 e il 1935, *Looking Backward* si troverebbe al secondo posto. Edward Bellamy, *Uno sguardo dal 2000*, op. cit. pp. 6-7.

120. Sulla versione di Bellamy del socialismo si può vedere: Arthur Lipow, *Authoritarian socialism in America Edward Bellamy & the nationalist movement*, University of California Press, Berkeley, 1982.



A sinistra: copertina di E. Bellamy, *Looking backward 2000-1887*, Ward, Lock and Co. London, 1890(?).

A destra: copertina di E. Bellamy, *In het jaar 2000*, Cohen Editie no.17, 1919

dedicò gli ultimi anni della sua vita alla stesura di un'altra opera, *Equality*¹²¹, che avrebbe colmato alcune lacune presenti in *Looking Backward*, ma morì nel 1897 e, con lui, il movimento nazionalista cessò di esistere.

La proposta di Bellamy rientrava nel quadro del discorso politico a cui ogni utopia contribuirebbe. Come era prevedibile, provocò numerose reazioni, prima fra tutte quella di W. Morris, che pubblicò *News from Nowhere*¹²² come risposta alle tesi presentate nel libro. Rappresentò anche un documento di gran importanza per la sua analisi di un sistema economico che produceva disuguaglianza e miseria. *Looking Backward* è utopia spaziale, tutta concentrata nella città futura di Boston, che serve per descrivere dettagliatamente la società proposta. Una delle qualità di Bellamy risiede probabilmente proprio nella sua capacità di dialogare con le utopie passate e nel contribuire alla costruzione di nuove. A questo proposito basti ricordare come Ebenezer Howard sia stato profondamente colpito nel 1888 dalla sua lettura e come dieci anni dopo abbia pubblicato *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*¹²³, il cui titolo cambiò nel 1902 in *Garden Cities of To-morrow*¹²⁴. Howard riconobbe l'influenza della lettura di Bellamy, di cui però sempre rifiutò la tendenza autoritaria¹²⁵. Il geografo David Harvey, anch'egli autore di una sua particolare utopia ispirata a Bellamy, nell'ultimo capitolo del suo libro *Spaces of Hope*¹²⁶, riporta la reazione di Howard alla lettura del libro:

Fui in alcune delle parti più abitate di Londra, e mentre camminavo per le strade strette e scure, vedevo le case decrepite nelle quali abitava la maggior parte della gente, osservavo ogni angolo le manifestazioni di un ordine sociale egoista e riflettevo sull'assoluta mancanza di solidità del nostro sistema economico, mi assediò la pesante sensazione che tutto ciò che vedevo era di natura temporale e che tutto era improprio della fondazione di un nuovo ordine: l'ordine della giustizia, l'unità e l'amicizia (tr. mia)¹²⁷.

121. Edward Bellamy, *Equality*, D. Appleton and Company, New York, 1897.

122. W. Morris, *News from Nowhere*, op. cit.

123. Ebenezer Howard, *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, London, 1898.

124. Ebenezer Howard, *Garden Cities of To-morrow*, S. Sonnenschein & Co., London, 1902.

125. Peter Hall, *Ciudades de mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, p. 102.

126. David Harvey, *Spaces of Hope*, Edinburgh University Press, 2000.

127. David Harvey, *Espacios de esperanza*, Ediciones Akal, Madrid, 2007, p. 293.

La capacità del romanzo di Bellamy di influenzare la letteratura utopica e, contemporaneamente, infiammare lo spirito utopico, era dovuta anche al suo essere in parte fusione del pensiero e delle tradizioni degli Stati Uniti. *Looking Backward* si riallacciava alle centinaia di utopie laiche e religiose la cui costruzione era stata iniziata, e che erano fallite a causa di molteplici circostanze contrarie¹²⁸. Dal punto di vista letterario, D. Suvin individua una serie di opere che descrivevano, prima della pubblicazione del romanzo di Bellamy, la costruzione dell'utopia laica della *Glorious City: Three Hundred Years Hence* (1836)¹²⁹, di Mary Griffith, *Voices from the Kenduskeag* (1848)¹³⁰ di Edward Kent's e Jane S. Appleton, e *How they Lived in Hampton* (1888)¹³¹ di Edward Everett Hale. Bellamy probabilmente trasse molti elementi dal romanzo di John Macnie, *The Diothas* (1883)¹³², una storia sentimentale ambientata in una futura utopia industriale. Ma soprattutto, per Suvin, l'opera di Bellamy si collegava con due forti tradizioni americane: quella fantastica dei mondi sconosciuti e delle loro potenzialità, e quella pratica dell'organizzazione di un nuovo mondo. Questa concezione materialistica della Storia come successione di cambiamenti nelle relazioni umane e nelle strutture sociali, sarebbe stata continuata da Morris e da Wells¹³³, e avrebbe caratterizzato la moderna letteratura fantascientifica, di cui Bellamy può essere considerato precursore insieme a Edgar Allan Poe e Jack London¹³⁴.

Il libro di Bellamy narra le vicissitudini di Julian West, un ricco borghese della Boston della fine del XIX secolo che, soffrendo problemi d'insonnia, decide di ricorrere all'ipnosi per addormentarsi. Per una qualche oscura ragione il suo sonno finirà per durare 113 anni e il giovane si risveglierà il 10 settembre dell'anno 2000, nella sua stessa città natale, Boston.

Il principio della storia non era del tutto originale. L'opera da cui Bellamy trasse ispirazione era apparsa molto tempo prima, nel 1770 e si trattava di una *ucronia*. Se per utopia, come si è visto in precedenza, s'intende non-luogo e buon-luogo, una *ucronia* è una utopia nel tempo¹³⁵, differente dall'utopia tradizionale in cui il *topos* in cui si realizza la società perfetta è un luogo recondito, un'isola ad esempio. Autore di questa prima *ucronia*, *L'An 2440 Rêve s'il en fut jamais*¹³⁶, fu Luis-Sébastien Mercier (1740-1814) che è anche considerato il padre dell'utopia moderna. Il procedimento escogitato da Mercier per far viaggiare il protagonista nel tempo è semplice. Una notte, dopo aver parlato a lungo con un amico, si addormenta e si risveglia dopo un sonno di 672 anni, trasformato in un vecchio e di fronte alla Parigi del XXV secolo. L'esplorazione della città è quindi affidata ad un altro personaggio che si offre amabilmente di fargli da guida. Il personaggio-Cicerone che introduce e spiega la scoperta della nuova società, è un espediente che anche Bellamy e Morris utilizzeranno nelle proprie opere.

128. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, op. cit. p. 176.

129. Mary Griffith, *Three Hundred Years Hence*, Prime Press, Philadelphia, 1950.

130. Edward Kent's, Jane S. Appleton, *Voices from the Kenduskeag*, Bangor, Me., David Bugbee, 1848.

131. Edward Everett Hale, *How they lived in Hampton, a study of practical Christianity applied in the manufacture of woollens*, T. Y. Crowell, New York, 1888.

132. John Macnie, *The Diothas*, G. p. Putnam's Sons, 1883.

133. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, op. cit. pp. 177-178.

134. Jacques Sadoul, *Historia de la ciencia-ficción moderna*, 1911-1971, Plaza & Janes editores, Barcelona, 1975, p. 21.

135. Normalmente l'*ucronia* nella letteratura di fantascienza rappresenta un sottogenere in cui la storia che si narra rappresenta una versione alternativa alla storia ufficiale. La premessa di questo tipo di narrativa è quindi "cosa sarebbe accaduto se", le cosiddette "what if stories". Un esempio di *ucronia* distopica è rappresentato da *The Man in the High Castle*, di Philip K. Dick. Una versione della storia in cui gli Stati Uniti sarebbero stati sconfitti dalle forze dell'Asse durante la Seconda Guerra Mondiale e in cui, di conseguenza, vivrebbero in un territorio occupato da tedeschi e giapponesi.

136. Luis-Sébastien Mercier, *L'An 2440 Rêve s'il en fut jamais*, ie. Neuchâtel, Samuel Fauche, A Londres, 1771 (Éd. la Découverte, Paris, 1999).

Sono tutte queste caratteristiche che dimostrano uno degli aspetti principali e, probabilmente, uno dei più interessanti della letteratura utopica. Si tratta dell'esplicita intertestualità del genere. Come sostiene Fredric Jameson:

Poche forme letterarie si sono presentate con altrettanta foga come una sorta di botta e risposta. Poche altre hanno richiesto così esplicitamente citazioni incrociate e un dibattito all'interno di ogni nuova variante. Chi è in grado di leggere Morris senza Bellamy? O Bellamy senza Morris? Il singolo testo si porta dietro un'intera tradizione, restaurata e rimaneggiata a ogni nuova aggiunta, minacciando di diventare un mero numero all'interno di un immenso iperorganismo, come lo sciame di esseri senzienti di Stapledon¹³⁷.

Julian West, protagonista dell'opera di Bellamy, dopo il lungo sonno letargico si risveglia nella casa di una famiglia del futuro. Qui fa conoscenza del Dottor Leete e di sua figlia Edith, dai quali sarà messo al corrente delle numerose differenze fra la società americana della fine dell'Ottocento e quella del futuro. Innanzitutto Julian scopre che il capitalismo si è evoluto in maniera tale che ora tutto il sistema economico è un solo, unico e immenso monopolio. Non esistendo più la concorrenza né la lotta di classe, principio di Marx che Bellamy rifiutava, l'uomo è ormai libero e felice. La posizione di Bellamy è quindi riconducibile a un socialismo etico, che rifiuta il capovolgimento dell'assetto sociale mediante la violenza, e che si appoggia sull'illusione di un logico "buon senso" che un giorno mostrerebbe la stupidità del capitalismo¹³⁸. Non una rivoluzione quindi, bensì una *igienizzazione* del capitalismo alla luce del razionalismo borghese, del pragmatismo civico.

La concezione egoista della proprietà privata aveva deviato il cammino dell'umanità, la cui natura è essenzialmente buona. Eliminata la fonte di tutti i conflitti, scioperi e manifestazioni, l'umanità è quindi libera di progredire continuamente. Si tratta di una concezione del socialismo ben lontana da quella marxista. L'uomo liberato diviene un consumatore di merci, nonostante smetta di essere sfruttato. Per D. Suvin¹³⁹, l'utopia di Bellamy è imbevuta di una sorta di socialismo pragmatico, la cui finalità sono il comfort e la sicurezza ottenuti mediante la riorganizzazione razionale dell'economia. Una favola basata sulla speranza di una futura scelta dettata da ragioni razionali ed etiche che avrebbe portato ad instaurare una proprietà universale dei mezzi di produzione. Il centro della nuova società, nonché dispensatore di ricchezza e benessere, è il lavoro in fabbrica. Lavoro militarizzato cui tutti i cittadini sono obbligati a partecipare durante un periodo della propria vita: dai 21 ai 45 anni. Questa sarà la principale differenza nonché fonte di discordia fra Bellamy e Morris. Mentre il primo auspicava uno sviluppo ulteriore dell'industria e della tecnologia che la società avrebbe dovuto gestire in maniera razionale ed egualitaria, il secondo difenderà un lavoro non alienante, di tipo artigianale e scelto liberamente.

Questa particolare concezione del lavoro, obbligatorio, organizzato secondo una rigida gerarchia, è stata ritenuta da alcuni *un'anticipazione del capitalismo (socialista) dello stato-nazione*¹⁴⁰. Di certo è un esempio di come molto spesso le utopie nascondano tratti autoritari:

D'altra parte la disciplina dell'esercito industriale è troppo rigida per permettere negligenza sul lavoro o altre trascuratezze da parte di uomini incapaci di moventi ge-

137. Fredric Jameson, *Il desiderio chiamato Utopia*, Feltrinelli Editore, Milano, 2007, p. 18.

138. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, op. cit. p. 175.

139. *Ibid.*, p. 172.

140. Francisco Fernández Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, El Viejo Topo, Barcelona, 2007, p. 173.

nerosi. Un uomo abile al servizio che rifiuti persistentemente di fare il proprio dovere, è condannato all'isolamento a pane e acqua fino a che non si ravveda¹⁴¹.

Ancora più autoritario appare il sistema giudiziario. In un mondo in cui tutte le cause di ingiustizia sono state rimosse, il crimine non può che essere una deviazione. Ma è sempre nell'ambito del lavoro che la disciplina si fa più stretta:

L'efficienza nell'industria richiede la più stretta disciplina nell'esercito del lavoro (...) L'ufficiale comanda ed il soldato ubbidisce (...) I nostri giudici impongono non solo la giustizia ma anche l'urbanità in tutti i rapporti umani¹⁴².

L'utopia di Bellamy possiede tre caratteristiche principali, oltre al suo carattere fondamentalmente socialista. Si tratta contemporaneamente di un'utopia sentimentale, industriale ed urbana. "Sentimentale" in quanto basata sulla natura benevola dell'umanità, capace di risolvere le tensioni di classe grazie a un patto sociale, senza una rivoluzione violenta. "Industriale" poiché è la produzione di merci e la sua distribuzione che garantiscono il comfort generalizzato all'intera popolazione del futuro. E infine "urbana", poiché è attraverso la città organizzata come luogo di distribuzione razionale delle merci e di gestione egualitaria delle risorse, che si realizza la futura utopia.

L'illustrazione della nuova società viene realizzata mediante la figura del protagonista, che funge da mediatore fra la società "negativa" del 1887, e quella "positiva" del 2000. Si tratta di un giovane rampollo della borghesia bostoniana della fine del secolo. Julian West è ricco e, per ragioni di classe, il suo ruolo nella società dal punto di vista produttivo è nullo. Julian West è un parassita: *Vivendo nel lusso e occupato solo a ricercare i piaceri e le raffinatezze della vita, ricavo i mezzi del mio sostentamento dal lavoro degli altri, non ricambiando con alcun tipo di servizio*¹⁴³. È anche proprietario di una casa in costruzione nella parte "bene" della città. Sta per sposarsi, ma prima delle nozze deve attendere che i lavori della sua nuova villa siano ultimati. La fine dell'Ottocento in Inghilterra è un periodo denso di conflitti di classe e i numerosi scioperi rallentano i lavori. La città in cui vive è rigidamente divisa per classi sociali:

Per sposarci aspettavamo solo il completamento della casa che stava costruendo per stabilirci in una delle parti più gradevoli della città, cioè una parte abitata principalmente dalle persone ricche. Perché bisogna capire che la gradevolezza delle differenti parti di Boston, per quanto riguarda la residenza, dipendeva allora non dalle caratteristiche naturali ma dal tipo di vicinato. Ciascuna classe o nazione viveva per conto suo, in quartieri propri¹⁴⁴.

Bellamy utilizza due immagini della città di Boston, nel passato e nel futuro, per illustrare la propria utopia "nazionale". La città del 1887 è in gran parte un luogo fetido e malsano. Così il protagonista, durante una passeggiata che avviene durante un incubo nelle ultime pagine del libro, descrive i quartieri poveri:

Dagli antri neri e dalle finestre dei grandi casamenti simili a grandi alveari umani, venivano da ogni parte zaffate di aria fetida. Le strade e i vicoli trasudavano di un odore simile a quello di una nave di negrieri. Mentre passavo, intravedevo nelle case

141. E. Bellamy, *Uno sguardo dal 2000*, op. cit. p. 116.

142. *Ibid.*, p. 174.

143. *Ibid.*, p. 28.

144. *Ibid.*, p. 32.

bambini pallidi che cercavano di respirare tra fetori insopportabili, donne rassegnate, ragazze sfrontate che occhieggiavano dalle finestre. Simili a bande di cani bastardi affamati che infestano le strade delle città musulmane, sciame di ragazzi seminudi e abbruttiti riempivano l'aria di grida e bestemmie mentre facevano a pugni e si rotolavano fra le immondizie sparse per i cortili¹⁴⁵.

L'allucinazione della città malsana del capitalismo si contrappone all'immagine dell'utopia urbana incarnata dalla Boston del futuro. La città, in tutto il suo splendore, viene presentata al lettore quando Julian West, svegliatosi dal suo lunghissimo sonno, viene portato dal suo ospite sul tetto della casa. I cambiamenti avvenuti serviranno anche come prova che tutto quanto gli sia stato raccontato è vero. Sono trascorsi più di 113 anni e la città è irriconoscibile:

Ai miei piedi si estendeva una grande città. In ogni direzione si allargavano miglia di strade ampie, ombreggiate da alberi e fiancheggiate da bei palazzi, per la maggior parte non in isolati continui ma posti in più grandi o piccole zone recintate. Ciascun quartiere conteneva grandi piazze aperte piene di alberi lungo le quali brillavano statue e sfavillavano fontane sotto il sole di tardo pomeriggio. Ovunque si innalzavano palazzi pubblici dalle dimensioni colossali e dall'architettura maestosa imparagonabili con quelli dei miei giorni. Sicuramente non avevo mai visto quella città né nessun'altra simile prima di allora¹⁴⁶.

La prima immagine è quindi quella di una città in cui bellezza e magnificenza appartengono a "ciascun quartiere". Una città uniformemente bella è anche dimostrazione che la città è egualitaria.

La descrizione dell'architettura in Bellamy non è mai casuale, ma sottende sempre un preciso significato politico. *Looking Backward* appartiene a quella categoria di romanzi utopici di anticipazione che, alla fine del XIX secolo, utilizzavano questa forma letteraria per difendere l'ideale socialista. Gli edifici, le attrezzature urbane, le conquiste tecniche, sono tutti espedienti politici. Mai tendono a meravigliare o a divertire, obiettivo che invece comunemente ricercavano le storie e le illustrazioni dei giornali dell'epoca. Per questo motivo, quando il temporale si abbatte sulla città e i marciapiedi vengono coperti da teloni, questa particolare soluzione serve per spiegare la metafora della società come un enorme ombrello collettivo:

L'ombrello privato è l'immagine preferita di mio padre per illustrare il vecchio modo di vivere per se stessi e per la propria famiglia. Alla galleria d'arte c'è un dipinto del diciannovesimo secolo che rappresenta una folla sotto la pioggia: ciascuno tiene un ombrello sopra di sé e sua moglie, schizzando i suoi vicini. Mio padre ritiene che il dipinto sia una satira contro la società del diciannovesimo secolo¹⁴⁷.

La casa è descritta come un edificio privo di particolari decorazioni, però funzionale e dignitoso. L'architettura abitativa del futuro riflette l'organizzazione sociale razionale del futuro. La biancheria viene ritirata e lavata in strutture pubbliche. Tutto ciò rende perfettamente inutile assumere servitù. Sono state aggiunte alcune stanze, senza aumentare la dimensione della casa. Poiché la cultura è ormai alla portata di tutti, la musica si è democratizzata ed ogni casa ha la sua "stanza della musica". La città, infatti, pos-

145. *Ibid.*, p. 258.

146. *Ibid.*, p. 50.

147. *Ibid.*, p. 134.

siede numerose sale da concerto ed è possibile, per mezzo di un collegamento telefonico, ascoltare numerosi tipi di musica.

Rispetto all'antica dimora, molte stanze sono divenute inutili. La cucina, ad esempio, è considerata un arcaismo, poiché i pasti si consumano in mense comunitarie. Quando J. West viene invitato a cenare in una di queste mense, rimane meravigliato dall'architettura imponente e dalla ricchezza della decorazione. La mensa non è solo il luogo dove la futura società socialista si reca per consumare i propri pasti, ma anche una specie di centro sociale, una "casa del popolo" che compie molteplici funzioni: lo svago, l'ozio, le relazioni sociali. Veniamo anche informati che tutte le corporazioni, professionali ed industriali, possiedono *club grandi come questo palazzo e case di montagna, di campagna e al mare per fare sport e riposare durante le vacanze*¹⁴⁸.

Si tenga presente a questo proposito come la stessa scena, il recarsi alla mensa collettiva, qui ambientata in un sontuoso ristorante socialista, divenga sordida e decadente in *Nineteen Eighty-Four* di Orwell. Winston Smith, come ogni altro impiegato del Ministero della Verità, accade con il resto dei lavoratori alla mensa collettiva, in un locale sotterraneo¹⁴⁹ dal soffitto basso, affollato e rumoroso. La descrizione è nauseabonda: il vapore della caldaie, l'acidulo odore di metallo, gin a dieci centesimi il bicchiere, e per alimentarsi: *una sorta di stufato grigiorossiccio, un pezzo di pane, un cubo di formaggio, una tazza di caffè della Vittoria e una pastiglia di saccarina*¹⁵⁰. Per non parlare poi del resto dei commensali, molto differenti da quelli toccati al protagonista di Bellamy: quasi tutti brutti, anche se fossero stati vestiti diversamente dalla tuta azzurra che indossavano. Mentre il cittadino ideale veniva presentato dal Partito come un giovane alto, sano e pieno di vita, descrizione ricorrente anche in London e in altri eroi "ariani" socialisti, qui l'impiegato tipico del ministero viene paragonato da Orwell allo scarafaggio¹⁵¹.

Ma tornando alla vita collettiva idealizzata da Bellamy mediante le sue case del popolo, sono evidenti alcune analogie con quelli che saranno gli esperimenti sociali che verranno compiuti nell'Unione Sovietica nel campo dell'architettura. La costruzione delle utopie, partendo dagli esempi di Bellamy e, soprattutto di Fourier, verrà sperimentata negli anni posteriori alla rivoluzione dagli architetti sovietici. La "casa comune" verrà infatti teorizzata negli anni Venti da Sadsovic e Zelenko, *organizzata collettivisticamente, con mense e servizi collettivi, ove i rapporti individuali all'interno del nucleo familiare vengono sostituiti da modi di vita socializzati, dai quali deve formarsi "l'uomo nuovo comunista"*¹⁵².

La magnificenza dell'edificio, parte mensa dei lavoratori, parte centro sociale, ricorda un altro tema legato all'architettura sovietica. La monumentalità, la ricchezza della decorazione, che Bellamy utilizza nel descrivere l'architettura del futuro, ricorda quello che verrà chiamato il "diritto del popolo alle colonne", principio che guiderà la costruzione degli edifici pubblici da parte del realismo socialista.

Ma, come sottolinea D. Suvin, la mensa descritta da Bellamy è molto lontana dalla vita collettivista immaginata da Morris in *News from Nowhere*. Il dottor Leete e la sua famiglia, *sembrano a casa sua*¹⁵³ e infatti la mensa è realmente un'estensione della propria casa, poiché il pasto si consuma in una stanza privata. L'obiettivo non è una nuova relazione sociale, ma mostrare la razionalizzazione degli elementi privati della vita quotidiana del futuro¹⁵⁴. Tutto il contrario della *Hammersmith Guest House* di W. Morris¹⁵⁵,

148. *Ibid.*, p. 137.

149. G. Orwell, 1984, op. cit. p. 71.

150. *Ibid.*, p. 73.

151. *Ibid.*, pp. 83-84.

152. Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1976. p. 181.

153. E. Bellamy, *Uno sguardo dal 2000*, op. cit. p. 134.

154. D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, op. cit. p. 189.

155. W. Morris, *News from Nowhere*, op. cit.

la cui sala da pranzo è una festa, inondata dall'odore dei fiori, dalla musica e in cui il pasto viene concluso con gli ospiti seduti in circolo ascoltando racconti. In questa contrapposizione fra due scene emerge la freddezza del mondo immaginato da Bellamy. Per L. Mumford¹⁵⁶, l'autore non risolve la sensazione di annullamento delle relazioni umane che questo assetto sociale provoca nel lettore. In fin dei conti, il cittadino di Boston altro non è che un ingranaggio di una macchina produttiva e la sua vita quotidiana trascorre in balia di severi regolamenti. Bellamy, dice Mumford, non risolve il dubbio di quali siano le valvole di sfogo del lavoratore, poiché non viene nominata nessuna "Coney Island" del futuro. Per Mumford *c'è più speranza di una genuina utopia nelle olive, nel formaggio e nei fagioli di Platone serviti con semplicità, che nella "perfezione dei servizi e della cucina" di cui si vanta la nuova era*¹⁵⁷. Nonostante le buone intenzioni e la passione di Bellamy, il mostruoso apparato dell'utopica organizzazione industriale è incapace di trasmettere la sensazione di una vita infelice.

2.3.4 La ville ideale, secondo Jules Verne

Gli uomini di questo XXIX secolo vivono in una continua fiaba senza avere l'aria di sospettarlo. Saziati di cose meravigliose, essi restano freddi davanti a quelle che il progresso offre loro ogni giorno. Con un po' più di giustizia, essi apprezzerrebbero come si meritano le raffinatezze della nostra civiltà. Confrontandola al passato essi si renderebbero conto della strada percorsa. Come apparirebbero più degne di ammirazione le città moderne dalle vie larghe centinaia di metri, con la temperatura sempre costante, con il cielo solcato da migliaia di aereo-vetture e di aereopullman. Al confronto di queste città, la cui popolazione raggiunge talvolta dieci milioni di abitanti, che cos'erano i villaggi, i sobborghi di mille anni fa, queste Parigi, queste Londra, queste Berlino, queste New York, borgate mal aerate e fangose, in cui circolavano dei cassoni sobbalzanti, trainati da cavalli – sì da cavalli! Cosa da non credere!

Jules Verne, *Au XXIXe siècle: La Journée d'un journaliste américain en 2890*, Hetzel, Paris, 1910 (tr. it. *La giornata di un giornalista americano del 2890*, Ibis, Pavia, 2004, p. 17).

L'opera di Jules Verne (Nantes 1828 – Amiens 1905)¹⁵⁸ non è normalmente presente nei testi che trattano della storia della letteratura utopica. Per una serie di ragioni, la figura dello scrittore francese viene inserita nel contesto dei principi della letteratura di fantascienza, o come uno dei più celebri autori di avventure per ragazzi. Entrambe le posizioni risultano equivocate. Verne non fu né un autore di fantascienza, considerando che quanto di scientifico potevano possedere i suoi romanzi, la tecnica della sua epoca già era in grado di produrlo, né tanto meno potrebbe etichettarsi come letteratura per

156. L. Mumford, *Storia dell'utopia*, op. cit. p. 119.

157. *Ibid.* p. 120.

158. Su Jules Verne si veda: Jean Jules Verne, *Jules Verne*, Hachette, Paris, 1973; Marie-Hélène Huet, *L'histoire des Voyages extraordinaires, essai sur l'œuvre de Jules Verne*, Éditions Minard, Paris, 1974; Jean Chesneaux, *Jules Verne: une lecture politique*, Paris: F. Maspero, 1982; Miguel Salabert, *Jules Verne, ese desconocido*, Alianza Editorial, Madrid, 2005; William Butcher, *Jules Verne the definitive biography*, Thunder's Mouth Press, New York, 2006.

ragazzi, considerando le molteplici chiavi di lettura e riferimenti simbolici che possiedono le sue opere.

Nonostante ciò, all'interno di questa ricerca, la sua opera è meritevole di particolare attenzione per diverse ragioni.

Innanzitutto per la diffusione senza precedenti che raggiunse il suo ciclo dei *Voyages extraordinaires*. Un successo che, è bene ricordare, abbracciò diverse generazioni e diverse nazionalità. Data quindi la vastità del pubblico, è chiara l'influenza determinante che esercitò sulla creazione e la diffusione di un immaginario collettivo relativo al futuro della scienza e della tecnologia.

Un secondo fattore è il determinato disegno educativo in cui rientravano i *Voyages*. J. Hetzel (1814-1886)¹⁵⁹, editore di Verne, era un fervente sansimoniano e riteneva che, mediante la lettura, si sarebbe potuta formare la classe dirigente del futuro. Nell'introduzione a *Les Aventures du capitaine Hatteras*¹⁶⁰, l'editore dichiarava che lo scopo del ciclo era di *riassumere tutte le conoscenze geografiche, geologiche, fisiche e astronomiche, accumulate dalla Scienza moderna e di riscrivere, in modo attraente e pittoresco, la storia dell'Universo*¹⁶¹.

Visto nell'ottica della dottrina di Saint-Simon, incorporare alla letteratura le conquiste scientifiche significava collaborare alla valorizzazione della scienza moderna e all'educazione della classe dirigente del futuro. Ma oltre al sansimonismo, la critica è concorde nel ritrovare nella sua opera influenze anche di Enfantin, Bazard, Fourier¹⁶². Hetzel era anche editore di una rivista chiamata *Le Magasin illustré d'Education et de Recreation*, della quale Verne era collaboratore, che portava nel titolo i due principali obiettivi della sua attività: educare e divertire.

Verne era entrato in contatto con le idee sansimoniane attraverso il Dottor Guépin¹⁶³, un medico chirurgo di Nantes molto celebre, autore de *Philosophie du XIX siècle, étude encyclopédique sur le monde et l'humanité*¹⁶⁴. Si trattava di un'opera che celebrava la fede nel progresso, i suoi futuri successi, una nuova età dell'oro dell'elettricità e della macchina. Guépin parlava anche di una nuova era per la letteratura: *L'industria, questa letteratura, questa nuova scrittura appartenente al pensiero delle masse sulla superficie terrestre, oggi non sogna forse il tracciato del piano globale delle opere da eseguire sulla superficie terrestre?*¹⁶⁵ Da qui l'idea di Verne – e di Hetzel – di collaborare alla creazione della nuova letteratura del futuro, che avrebbe incorporato le conquiste della scienza e della tecnica.

La serie di romanzi era poi arricchita dalle illustrazioni di disegnatori come Edouard Riou (*Cinq semaines en ballon, Voyage au centre de la terre, Les enfants du Capitaine Grant, Ving mille lieues sous les mers*), Leon Benett (*Le Tour du monde en 80 jours, Le tri-*

159. Sulla figura di Pierre-Jules Hetzel si veda: A. Parménie, C. Bonnier de la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs: p. -J. Hetzel*, Éditions Albin Michel, Paris, 1955; Christian Robin ed., *Un éditeur et son siècle: Pierre-Jules Hetzel (1814-1886)*, ACL Édition, Saint-Sébastien, 1988; Jean-Paul Gourévitch, *Hetzel: le bon génie des livres*, Le serpent a plumes, Monaco, 2005.

160. Jules Verne, *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras: les anglais au Pôle Nord, le désert de glace*, J. Hetzel, Paris, 1867. L'opera apparve in due parti in formato feuilleton: la prima, *Les Anglais au Pôle Nord*, venne pubblicata dal 20 marzo del 1864 al 20 febbraio del 1865; la seconda, *Le Désert de glace*, dal 5 marzo al 5 dicembre del 1865 (tr. it. *Le avventure del Capitano Hatteras*, Mursia, 1992).

161. Introduzione dell'editore, J. Hetzel, a: *J. Verne, Voyages et aventures du Capitaine Hatteras*, op. cit. p. 69.

162. M. Salabert, *Jules Verne, ese desconocido*, op. cit. p. 69.

163. *Ibid.*, p. 69.

164. Ange Guépin, *Philosophie du XIX siècle, étude encyclopédique sur le monde et l'humanité*, Gustave Sandré Editeur, Paris, 1854.

165. Miguel Salabert, *Jules Verne. Ese desconocido*, op. cit. p. 70.

bulations d'un chinois en Chine, La maison a vapeur, Robur le conquérant), Jules-Descartes Ferat (*L'Île mystérieuse, Michel Strogoff*), Henri de Montaut (*De la Terre a la Lune*), George Roux e molti altri, che documentavano le edizioni con mappe dei viaggi e viste di esotici paesaggi. Incisioni e litografie erano una parte fondamentale nel disegno pedagogico dei *Voyages*, accompagnando il testo, rendevano ancor più efficace la finalità didattica dei romanzi¹⁶⁶.

Una terza ragione risiede nell'arco temporale che abbraccia la sua produzione letteraria e l'evoluzione che ha avuto quest'ultima. L'opera di Verne è testimone di un'intera epoca. I *Voyages extraordinaires* sono costituiti da 62 romanzi e 17 racconti distribuiti in un periodo che va dal 1863, data in cui pubblica *Cinq semaines en ballon*¹⁶⁷, al 1919, data di stampa de *L'Étonnante Aventure de la Mission Barsac*¹⁶⁸. Mezzo secolo separa la pubblicazione dell'ultimo libro da quella del primo, 56 anni in cui avvennero dei profondi cambiamenti che l'opera dello scrittore francese riflette. Mai un'opera letteraria era riuscita a incarnare lo spirito di un'epoca, il XIX secolo, come fece quella di Verne, un secolo in cui si affermava la definitiva egemonia politica, culturale ed economica della classe borghese. Infine, la quarta ragione risiede nell'evoluzione dell'opera di Jules Verne. Un'evoluzione strettamente legata al cambiamento che visse il capitalismo durante la metà del secolo in cui vengono scritte le sue avventure. Intorno al 1850 la scienza è ancora un'attività artigianale, così come lo è l'industria. Si tratta di un periodo in cui il capitalismo è ancora in espansione e va definendosi l'ideologia borghese. Esso coincide con la prima fase dei *Voyages*, di cui fanno parte le opere sicuramente più celebri: *Cinq semaines en ballon* (1863), *Voyage au centre de la Terre* (1864), *De la Terre à la lune* (1865), *Vingt Mille Lieux sous les mers* (1869) e molti altri, fino a giungere al 1879, in cui si pubblica *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*. Dal punto di vista ideologico, e seguendo la linea di lettura politica di Jean Chesneaux¹⁶⁹ e di molti altri critici, Verne è uno scrittore imbevuto di positivismo e di romanticismo, di fede nel progresso. In questa prima fase i protagonisti delle imprese non possono che essere lo scienziato, l'ingegnere e il costruttore. La futura classe dirigente, secondo i sansimoniani.

La seconda fase dell'opera di Verne coincide, invece, con una serie di trasformazioni così profonde da chiamare il periodo "seconda rivoluzione industriale". Un'epoca iniziata con l'improvvisa crisi di sovrapproduzione del 1873, che portò la fusione del capitale industriale con quello finanziario, la perdita del primato industriale della Gran Bretagna e l'emergere di due potenze come la Germania e gli Stati Uniti. A causa della ricerca di materie prime da parte dell'industria e dalla necessità di nuovi mercati che assorbissero la produzione eccedente, gli stati intrapresero il colonialismo e l'imperialismo. È il momento in cui la scienza viene completamente assorbita dall'industria e impiegata per la costruzione di armi.

L'opera di Verne riflette questi profondi cambiamenti. Al valore positivo della scienza del futuro si comincia a sostituirla con uno negativo, gettando alcune ombre sulla figura dello scienziato e lasciando presagire un futuro dominato da una scienza militare più dedita alla distruzione che alla costruzione. Lo scienziato che nelle prime opere era raffigurato come un eroe, promessa di un'epoca futura di pace e benessere, in questo pe-

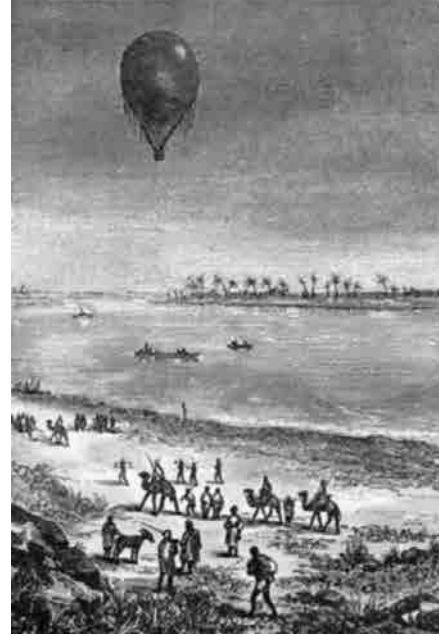
166. Si veda: Edmondo Marcucci, *Les Illustrations des Voyages extraordinaires de Jules Verne*, Éditions de la Société Jules Verne, Paris, 1956.

167. Jules Verne, *Cinq semaines en ballon*, illustrazioni di Édouard Bru, ed. J. Hetzel, Paris, 1863 (Tr. it. *Cinque settimane in pallone*, Mursia, 2008).

168. Jules Verne, *L'Étonnante Aventure de la Mission Barsac*, illustrazioni di G. Roux, ed. Hachette, Paris, 1920 (tr. it. *La straordinaria avventura della missione Barsac*, ipertesto a cura di Silvia Masaracchio, Bacheca Ebook, 2011).

169. Jean Chesneaux, *Jules Verne: un regard sur le monde: nouvelles lectures politiques*, Bayard, Paris, 2001.

Illustrazioni di Édouard Riou per:
Jules Verne, Cinq semaines en ballon,
 ed. J. Hetzel, Paris,
 1863



riodo è un demente, un pazzo, la sua scienza è corrotta, strumento di alienazione e subordinata al potere e al denaro.

Questo seconda fase “pessimista” della sua opera inizia nel 1879, data di pubblicazione de *Les cinq cents millions de la Begum*¹⁷⁰. Verne da utopista si trasforma, nella fase matura della sua opera, in uno dei precursori della distopia. L’immaginario urbano gioca un ruolo fondamentale in entrambe le fasi del ciclo dei *Voyages*: città utopica nella prima fase, città distopica nella seconda, ed entrambe, come se di una transizione si trattasse, in questo romanzo di passaggio fra due epoche.

La città ideale secondo Verne:

Amiens an l’an 2000, 1875 e *Les cinq cents millions de la Begum*, 1879.

Nella prima fase del ciclo dei *Voyages extraordinaire*, la città non sembra rivestire una particolare importanza all’interno del disegno di promozione dell’ideologia di progresso. I valori su cui si fonderà la società del futuro sono veicolati piuttosto mediante alcuni personaggi positivi, l’esploratore, lo scienziato, l’ingegnere. A ciò si è accennato in precedenza a proposito della figura eroica dell’ingegnere nella cultura del XIX secolo, personaggio del resto comunemente impiegato in molte altre opere di letteratura.

In questa prima tappa dell’attività di Verne, iniziata con *Cinq semaines en ballon* e conclusasi con *Les cinq cents millions de la Begum*, nel 1879, la tecnologia e la scienza assumono un valore completamente distinto da quello che assumeranno nella sua produzione più matura. Secondo quanto sostiene Pere Sunyer Martín:

Le macchine che appaiono in questa prima parte, non minacciano l’uomo né la natura. Sono macchine simili a quelle che disegnava Leonardo da Vinci, innocenti, che molte volte formano parte del paesaggio confondendosi. Le macchine emulano la Natura e la perfezionano. Non producono plusvalore, non penetrano nella dinamica capitalista. Sono artefatti che facilitano all’uomo le sue attività, rendendogli l’esistenza più facile. In definitiva, è una prima parte caratterizzata per essere un canto al progresso e al futuro di felicità che spetterebbe all’uomo. (tr. mia)¹⁷¹.

170. Jules Verne, *Les cinq cents millions de la Begum*, op. cit.

171. Pere Sunyer Martín, *Literatura y ciencia en el siglo XIX. Los Viajes Extraordinarios de Jules Verne*, in *Geo Critica*, Cuadernos Críticos de Geografía Humana, n°76, luglio 1988.

La prima parte dell'opera di Verne vede l'azione svolgersi prevalentemente come avventura ed esplorazione. Il viaggio, piuttosto che la città. Nonostante ciò, vi sono due esempi in cui compare un'utopia spaziale. La prima opera è *Une ville ideale*, conosciuta per molto tempo come *Amiens an l'an 2000*, testo di un discorso pronunciato all'Accademia delle Scienze, Lettere e Arti ad Amiens¹⁷². Piuttosto che di un'utopia, come sostiene Juan José Lahuerta¹⁷³, si tratta di una critica alla città di Amiens, dove Verne si era trasferito nel 1872, città di cui sarebbe divenuto consigliere dopo le elezioni del 1888. In questo breve testo lo scrittore racconta come, dopo un lungo sonno, si fosse risvegliato una mattina nella Amiens del futuro, precisamente nel 2000. La passeggiata che viene raccontata è il pretesto per presentare una serie di situazioni divertenti e, indirettamente, lanciare alcune frecciate all'amministrazione della città. Scopriamo quindi che le strade sono state pavimentate con lastre di porfido e che attraversarle in un giorno di pioggia non significa più "sguazzare" nel fango. E ancora, che erano state installate panchine e lampioni di bronzo nei boulevards della città, magnificamente illuminati e conservati. La descrizione abbonda di numerosi riferimenti toponomastici, che permettono risalire perfettamente alla vera Amiens, cui la città ideale descritta da Verne fa da contrappunto. Veniamo così a conoscenza del fatto che la piazza di fronte alla chiesa di *Pierre l'Hermite* aveva smesso d'essere un *cul de sac* di orribili casucce per trasformarsi in un'ampia, profonda, regolare piazza, circondata da begli edifici che consentivano di vedere il superbo esemplare di architettura gotica del XIII secolo isolato¹⁷⁴.

Il racconto onirico di Verne possiede alcune analogie con una sua opera già citata, quella *Paris au vingtième siècle*¹⁷⁵ scritta nel 1863 e la cui pubblicazione fu rifiutata da Hetzel. Si tratta in entrambi i casi di due descrizioni di città del futuro, la prima di Parigi, ambientata nel 1960 e, dal punto di vista formale, simile alle fantasie futuristiche di Albert Robida, la seconda della Amiens del 2000, in cui la descrizione è pretesto per una critica alla città del 1875. Tuttavia nell'opera più tarda Verne utilizza alcune scene tratte dal manoscritto giovanile, come il tema del "concerto elettrico", trasmesso in diretta a Londra, Vienna, Roma, e Pechino, a cui assiste lo scrittore, e l'idea di un futuro in cui l'insegnamento ha per oggetto solo discipline scientifiche e di carattere pratico: "È oramai da cent'anni che non si insegna più né il latino né il greco nelle scuole! L'insegnamento è puramente scientifico, commerciale e industriale!"¹⁷⁶. Nello stesso modo, in *Paris au vingtième siècle*, il mondo è stato totalmente meccanizzato e si stampano solo libri di matematica, meccanica e fisica. L'arte è un retaggio del passato.

172. Jules Verne, "Une ville idéal", apparve per la prima volta in: *Sur terre et sur mer, journal illustré de voyages et d'aventures 1876*, M. Dreyfous, Paris, 1876. Venne ripubblicata in un'edizione di 2000 copie ne: *Une ville idéale (Amiens en l'an 2000) suivi de Vingt-Quatre Minutes en ballon*, Office Culturel D'Amiens, Amiens, 1973.

173. Juan José Lahuerta, "Una elección teórica de De Chirico: la metafísica de los viajes extraordinarios", in: 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Editorial Antropos, Barcelona, 1989.

174. Juan José Lahuerta, *Mobilis in Mobili. Notas sobre la idea del progreso en Jules Verne, Jules Verne, Una ciudad ideal*, Hacer, Barcelona, 1983, p. 75.

175. Jules Verne, *Paris au XXe siècle*, Hachette, Paris, 1994 (Prima edizione, nonostante l'opera sia stata scritta nel 1863)

176. J. Verne, *Una ciudad ideal*, op. cit. p. 82.

Illustrazioni di
F. Schuiten per: Jules
Verne, *Paris au XXe
siècle*, Hachette,
Paris, 1995



La seconda città ideale che viene descritta da Jules Verne è Franceville, in *Les cinq cents millions de la Begum*. Il romanzo venne pubblicato nel 1879 e rappresenta all'interno dei *Voyages extraordinaires* un punto di svolta.

I cinquecento milioni del titolo dell'opera rappresentano la somma che costituisce l'eredità della Bégum Gokool di Ragginahra, vedova del rajà Luckmissur. Cinquecento milioni che dovranno essere divisi fra due antitetici personaggi: il francese François Sarrasin, scienziato, umanista, *una di quelle persone di cui si dice a prima vista: ecco un brav'uomo*¹⁷⁷, e il tedesco Schultze, esimio chimico dell'università di Jena, di cui Verne ricorda, dopo averne descritto minuziosamente l'aspetto fisico che *formava per gli altri un insieme inquietante e sgradevole, mentre, dal canto suo, il professore ne era visibilmente soddisfatto*¹⁷⁸.

L'eredità viene divisa fra i due personaggi, che decidono di impiegarla in maniera simile: costruire due città modello: la Franceville del dottor Sarrasin, utopia erede dell'umanitarismo illuminista, e Stahlstadt, la città di acciaio del professor Schultze, dedicata alla fabbricazione di cannoni. Il personaggio tedesco diviene per Verne la incarnazione dello spirito belligerante tedesco, poiché è il suo scopo finale la distruzione di tutti i popoli che avrebbero rifiutato la annessione al popolo germanico¹⁷⁹.

Nonostante la costruzione della città positiva venga affidata a un medico umanista, il vero protagonista della storia è un altro. Si tratta di Marcel Bruckman, ingegnere, come si è visto in precedenza figura eroica in molte avventure della letteratura dell'epoca. Verne ne offre una descrizione nel secondo capitolo, in cui se ne evidenziano le doti fisiche (*uno di quei campioni valorosi e avveduti che, ogni anno, l'Alsazia è solita mandare a combattere la gran battaglia parigina. (...) Dentro era tutto volontà e coraggio, e fuori era quadrato ad angoli retti. (...) A vent'anni aveva corpo agil e robusto, pieno di vita e d'azione, una macchina organizza al massimo della tensione e del rendimento*¹⁸⁰) e quelle intellettuali (*Aveva di quelle intelligenze sulle quali le menti più attente soffermano*

177. J. Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, op. cit. p. 7.

178. *Ibid.*, p. 47.

179. *Ibid.*, p. 65.

180. *Ibid.*, p. 23.

*lo sguardo*¹⁸¹). È come sostiene J.J. Lahuerta una specie di superuomo, fusione di forza fisica e virtù, *riflesso esatto dell'immagine che offre di se stessa l'ideologia borghese del progresso*¹⁸². Una immagine, quella dell'ingegnere, lontana dall'universo delle convenzioni, pura, incorrotta, più vicina all'innocente naturalità del selvaggio che a chi è stato deformato dall'artificialità degli abiti sociali¹⁸³.

Tale figura eroica verrà anche ripresa da Adolf Loos, ma soprattutto da Le Corbusier, la cui descrizione in *Vers une architecture*¹⁸⁴ ricorda la creazione del mito operata da Verne in questa prima fase della sua produzione letteraria. E come Verne, anche per Le Corbusier si tratta di un eroe sano e virile, attivo e *utile*.

Riguardo all'utilità di cui parla Le Corbusier, e che lo contraddistinguerebbe dall'arroganza degli architetti, questa qualità renderebbe l'ingegnere il cittadino ideale della città di Verne. Per risiedere a Franceville è necessario, oltre ad offrire buone referenze, “... essere in grado di esercitare una professione utile o liberale, nell'industria, nelle scienze o nelle arti, e impegnarsi a osservare le leggi della città. La vita oziosa non è tollerata.”¹⁸⁵ E a proposito poi dell'educazione, il modello è ancora una volta Marcel Bruckman, sintesi di doti fisiche e intellettuali. Per questo motivo i bambini vengono istruiti fin da piccoli nell'esercizio delle doti mentali come delle capacità intellettuali¹⁸⁶.

L'elezione per protagonista di un superuomo, fusione di tutte le virtù, ricorre anche nelle opere più politiche e rivoluzionarie. Ernest Everhard, il protagonista de *The Iron Heel*¹⁸⁷ di Jack London, è un condottiero di masse prodotto di una sorta di selezione naturale. Nella prima descrizione che ne offre il romanzo¹⁸⁸, London lo mostra talmente robusto e muscoloso da apparire scomodo nel vestito indossato per l'occasione. Ma, nonostante *il collo d'un campione di pugilato*, viene ricordato come filosofo sociale, aristocratico autentico (anche se contro l'aristocrazia) e *superuomo, l'essere biondo descritto da Nietzsche*¹⁸⁹. Del resto l'eroe biondo ed ariano del romanzo socialista di London giunse anche a protagonizzare alcune opere anarchiche e socialiste.

In Verne capacità fisiche e intellettuali del Marcel Bruckmann si corrispondono, l'energia irradia dalla sua immagine materiale, corporale. Come rileva Lahuerta¹⁹⁰, la sua intelligenza è conseguenza della vita, ed è incapace di astrazioni, ovvero di ragionamenti situati lontano da questa vita. La sua intelligenza è diretta verso il dominio della Natura, nel divenire *Maître du monde*¹⁹¹, *spettacolo in cui si riflette l'utopia borghese di progresso. È questa la ragione, come dice Le Corbusier, dell'utilità dell'ingegnere, del suo valore morale*¹⁹².

Tornando all'opera di Verne, questa dimostra prestarsi a numerose letture¹⁹³, in questa sede però ciò che interessa è il suo aspetto “urbano”, la descrizione dei due modelli di

181. *Ibid.*, p. 23.

182. J.J. Lahuerta, 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, op. cit. p. 58.

183. *Ibid.* p. 58.

184. Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit.

185. J. Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, op. cit. p. 158.

186. *Ibid.*, p. 158.

187. Jack London, *The Iron Heel*, Macmillan, New York, 1908 (tr. it. di Carlo Sallustro, *Il tallone di ferro*, Feltrinelli, Milano 2006).

188. J. London, *Il tallone di ferro*, op. cit. p. 19.

189. *Ibid.*, p. 20.

190. J.J. Lahuerta, 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, op. cit. p. 58.

191. J. Verne, *Maître du monde*, Hetzel, Paris, 1904 (tr. it. *Il padrone del mondo*, Hachette collezione Hetzel, Milano, 2004).

192. J.J. Lahuerta, 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, op. cit. p. 59.

193. Miguel Salabert, autore del già citato prologo all'edizione spagnola dell'opera, offre diverse chiavi di lettura dell'opera: la trasposizione profana di antichi miti, quello dell'eroe, della città labirintica delle prove che deve superare; il concetto “magico” della scienza, manifestazione di forze misteriose; e infine il simbolismo dei suoi personaggi

città, rispettivamente una città utopica e una distopica. Due modelli di città che rappresentano rispettivamente la città dell'armonia dei sansimoniani da un lato, e quella suburbana, malsana, nata intorno all'industria e allo sfruttamento dei lavoratori. Franceville viene edificata nello stato dell'Oregon, nella costa occidentale degli Stati Uniti. Come si è già visto in precedenza, l'America rappresentava per l'epoca il *topos* dell'utopia, non solo nell'immaginario letterario. Era infatti il luogo che sia i seguaci di Fourier che quelli di Owen avevano scelto per trasportare le proprie società modello.

I principi che avrebbero sostenuto la costruzione della città utopica vengono enunciati dal dottor Sarrasin durante una seduta del Congresso d'Igiene:

Signori, tra le cause di malattia, di miseria e di morte che ci circondano, ve n'è una alla quale credo sia ragionevole attribuire una grande importanza: si tratta delle deplorevoli condizioni igieniche nelle quali vive la maggior parte dell'umanità. Le persone s'accalcano nelle città, in case spesso prive di aria e di luce, elementi indispensabili alla vita. Quelle agglomerazioni umane si trasformano talvolta in autentici focolai d'infezione. Coloro che non muoiono sono comunque minati nella salute; la loro forza produttiva diminuisce e la società perde così grandi quantità di lavoro che potrebbero essere utilizzate per gli scopi più nobili. Perché, signori, non provare il più potente dei mezzi di persuasione... l'esempio? Perché non riunire tutte le nostre capacità d'invenzione per disegnare la mappa di una città ideale basata su dati assolutamente scientifici?¹⁹⁴

L'utopia dello scienziato francese è, quindi, la somma di tutte le scienze con il nobile fine di combattere le cause della malattia e della miseria. L'idea è costruire una città tipo che serva anche da esempio per le altre che verranno costruite, le cui conoscenze verranno universalizzate:

...la città della salute e del benessere, inviteremo tutti i popoli a visitarla, ne divulgheremo la mappa e la descrizione in tutte le lingue, chiameremo ad abitarla le famiglie oneste che povertà e mancanza di lavoro cacciano dai loro paesi sovraffollati.¹⁹⁵

Verne offriva indicazioni perfino in relazione al tracciato della città, semplice e regolare, che ne permettesse lo sviluppo. Ma soprattutto a proposito dell'igiene, i cui principi Verne aveva tratto dall'opera di Benjamin Ward Richardson¹⁹⁶, viene offerta una descrizione molto dettagliata, dal tipo di materiali da impiegare, fino alla proibizione di utilizzare tende e tappeti. Gli edifici pubblici possono essere realizzati in pietra da taglio, mentre le case sarebbero state costruite in mattoni *leggeri, perfettamente regolari quanto a forma, peso e densità, forati in lunghezza da una serie di buchi cilindrici e paralleli*¹⁹⁷. Un comitato aveva stabilito dieci regole fisse¹⁹⁸ che venivano imposte per la costruzione di qualsiasi abitazione privata. La casa sarebbe stata costruita isolata in un lotto con giardino, destinata ad una unica famiglia. Non avrebbe superato i due piani, avrebbe distato dieci metri dalla strada e sarebbe stata separata dai vicini con aiuole.

e una serie di rituali della massoneria occulti nella storia. M. Salabert, *Julio Verne, ese desconocido*, op. cit. pp. 7-25.

194. J. Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, op. cit. pp. 42-43.

195. *Ibid.*, p. 44.

196. Benjamin Ward Richardson (1828-1896) medico, anestesista e fisiologo, fu autore di varie opere tra le quali *Hygeia. A City of Health*, una proposta di città ideale basata su un regolamento igienista e sotto il controllo dei medici. Benjamin Ward Richardson, *Hygeia. A City of Health*, Macmillan, London, 1876.

197. J. Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, op. cit. p. 154.

198. *Ibid.*, p. 157.

Tetti a terrazza, fondamenta a volta, cucine e dispense collocate al piano superiore e comunicanti con il terrazzo. La disposizione proibiva tassativamente tappeti e carte da parati, *due pericolosi focolai di malattia, vere e proprie fonti di miasmi*¹⁹⁹. Inoltre stabiliva la funzione delle stanze, come quella da letto, destinata solamente al sonno, separata dal bagno, con poco mobilio: quattro sedie, letto di ferro, un materasso di lana *frequentemente battuto*, e con la proibizione di usare piumini e copriletto fonti di *patologie epidemiche*.

Il concetto d'igiene in quest'opera di Verne assume quasi connotati maniacali: *Pulire, pulire continuamente, distruggere e annullare nel momento stesso della loro formazione i miasmi emanati di continuo da un agglomerato urbano, ecco l'opera principale del governo centrale*. E ancora: *Un commerciante che venda un uovo marcio, carne avvariata, un litro di latte sofisticato, viene semplicemente trattato come merita, da avvelenatore*²⁰⁰.

La preoccupazione per le condizioni igieniche era la conseguenza delle condizioni deplorevoli in cui viveva gran parte della popolazione urbana. I nuovi quartieri in cui si trasferivano gli operai erano sovraffollati, privi di acqua potabile e di fognature. A causa delle frequenti epidemie si creò nel XIX secolo un importante movimento di pensiero legato all'igiene pubblica, questione primordiale da risolvere per tutte le grandi città europee fin dagli inizi dell'Ottocento²⁰¹. Tutte le capitali europee si stavano da decenni dedicando alla costruzione di fognature, reti idriche, forniture del gas e dell'elettricità.

L'Inghilterra, che era stata colpita da numerose epidemie, cominciò ad occuparsi a livello normativo del controllo dell'igiene: nel 1834 si approvavano le clausole amministrative della *Poor Law* e nel 1837 il primo *Public Health Act*, grazie al quale si creavano una serie di figure pubbliche dedite al controllo dell'igiene urbana.

A Parigi, città dove risiedeva Verne, il problema era stato affrontato dai prefetti di polizia. Durante l'Esposizione Universale del 1867 era stato anche possibile visitare il sottosuolo della città²⁰². Gli ingegneri della *École des ponts et chaussées* avevano previsto che l'acqua sarebbe dovuta arrivare a tutti gli appartamenti, sfruttando la presenza della Senna. Il prefetto Haussmann aveva poi potenziato le fognature della città mediante la costruzione della "cloaca maxima" che scorreva lungo la riva destra del fiume.

Friedrich Engels nel suo libro *La Questione delle Abitazioni*²⁰³, risalente allo stesso periodo, analizzò il problema della casa per il proletariato nell'ottica dell'industrializzazione. A proposito dell'igienismo del XIX secolo, in un capitolo dedicato alle soluzioni offerte dalla borghesia, sosteneva come tutto ciò avesse molto poco del carattere umanitario e benefattore, soprattutto per quanto riguardava le condizioni igieniche in cui vivevano i lavoratori. I quartieri insalubri erano divenuti focolai di epidemie di tifo, colera e vaiolo, che mettevano a repentaglio anche la borghesia:

La scienza naturalistica moderna ha dimostrato che i cosiddetti "quartieri cattivi", nei quali sono pigiati gli operai, costituiscono le sedi d'incubazione di tutte quelle epidemie che di tanto in tanto affliggono le nostre società. Il colera, il tifo, la febbre tifoidea, il vaiolo ed altre malattie devastatrici diffondono i loro germi nell'aria ap-

199. *Ibid.*

200. *Ibid.*, p. 159.

201. Sull'argomento si veda: Urbano Cardarelli, "La componente ecologica nella storia. Dalla città ideale all'urbanistica dell'utopia e del positivismo" in: AA.VV., *L'ecosistema urbano*, a cura di Nicoletta Manfredi, Edizioni Dedalo, Roma, 1978, pp. 143-150.

202. Donatella Calabi, *Storia dell'urbanistica europea*, Bruno Mondadori, Milano, 2004, p. 69.

203. Si tratta di una serie di articoli scritti nel 1872 da F. Engels sul problema della casa e pubblicati nel periodico del Partito Socialdemocratico Operaio della Germania *Der Volksstaat* (tr. it. Friedrich Engels, *La Questione delle Abitazioni*, Ed. Riuniti, 1988).

pestata e nell'acqua inquinata di quei quartieri; non vi si estinguono quasi mai, per svilupparsi, non appena lo consentano le circostanze, in morbi epidemici, e allora sconfinano dai loro luoghi d'incubazione per invadere anche le parti della città più ariose e salubri, quelle abitate dai signori capitalisti. Lor signori i capitalisti non possono permettersi impunemente di provocare malattie per la classe lavoratrice; le conseguenze ricadono anche su di loro, e l'angelo sterminatore imperversa fra i capitalisti con la stessa spietata imparzialità che fra i lavoratori²⁰⁴.

Verne aveva del resto risolto il problema della permanenza della classe operaia nella sua città con uno stratagemma molto semplice. Franceville era stata edificata da un esercito di ventimila operai cinesi, *coolies*²⁰⁵, sotto la direzione di cinquecento capisquadra e ingegneri europei. Nella sua particolare utopia, Verne pare preoccuparsi del pericolo che avrebbe rappresentato nel futuro la presenza di una mano d'opera eccessivamente economica per il mantenimento di un livello accettabile di salari²⁰⁶. Gli operai cinesi, una volta pagato il proprio salario, si erano impegnati ad andarsene e a non tornare più, *precauzione indispensabile per sbarazzarsi di una popolazione gialla che avrebbe certamente modificato in modo alquanto seccante il tipo e il genio della nuova città*²⁰⁷.

La città ideale di Franceville, costruita sull'esempio di *Hygeia* di B.W. Richardson²⁰⁸, si potrebbe inquadrare in una larga tradizione che vede l'utopia dell'800 occuparsi di nuove concezioni urbane in armonia con la natura e, soprattutto, sane. Come Proudhon, ma soprattutto Etienne Cabet (1788-1856) che nella sua *Icarie*²⁰⁹ non vuole né cimiteri, né fabbriche, né ospedali. Se l'utopia di Verne e di Richardson possono sembrare asfissianti²¹⁰ con le loro regole da seguire minuziosamente nella costruzione delle case, quella di Cabet giunge all'eccesso di proporre comitati di specialisti per approvare e controllare l'alimentazione della popolazione, definire per legge il modo di vestire dei cittadini e di regolare per decreto non solo l'occupazione delle case, ma anche l'esatta disposizione degli arredi. Un tema, quello del conflitto fra utopia e libertà individuale, che sarà centrale per la nascita della distopia totalitaria.

Contrapposta a Franceville, città modello, priva di oziosi e di *razze gialle*, con i suoi tracciati rettilinei e i suoi alberelli ordinati, è la città-distopia di Stahlstadt, alter ego della città industriale, contaminata, formata da file di edifici uniformi, grigie, con migliaia di finestre, che *sembravano più mostri viventi che cose inerti*. Una città funzionante come una fabbrica modello, che annulla l'individuo poiché *in mezzo al fragore e alla rabbia della materia soggiogata, l'uomo sembrava quasi un bambino*.

204. F. Engels, *La Questione delle Abitazioni*, 1872, seconda parte della trascrizione di Marxists.org, luglio 1999.

205. Secondo *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di M. Cortelazzo e M.A. Cortelazzo, 2ª ed., Zanichelli, Bologna, 2004, la parola "coolie" è di origine incerta, forse risalente a "kuli", termine indossano usato per indicare una popolazione indiana. Nel secolo XIX si utilizzava per indicare i lavoratori procedenti da Oriente, soprattutto dall'India e, nel caso degli Stati Uniti, dalla Cina. Venivano utilizzati per i lavori più umili e vivevano in condizioni di estrema povertà. Giunsero in massa in America dopo l'abolizione della schiavitù, per sostituire come mano d'opera gli antichi schiavi del Sud. La maggior parte finirono lavorando nelle miniere e nella costruzione delle linee ferroviarie nordamericane.

206. Marco d'Eramo nella sua storia di Chicago ricorda che nel XIX secolo gli immigrati furono la grande arma del patronato contro il movimento operaio sindacalizzato per tenere bassi i salari, battere gli scioperi. Tanto che uno dei sindacati più importanti, il Knight of Labor, aveva lottato perché nel 1882 fosse approvato il *Chinese Exclusion Act* che proibiva la contrattazione di cinesi che lavorassero per stipendi eccessivamente bassi. (Marco d'Eramo, *Il male e il grattacielo. Chicago: una storia del nostro futuro*, Feltrinelli, Milano, 1995, p. 134).

207. J. Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, op. cit. pp. 152-153.

208. B. W. Richardson, *Hygeia. A City of Health*, op. cit.

209. Icarie appare negli scritti di E. Cabet per la prima volta nel 1839, in *Voyages et aventures de Lord William Carisdall en Icarie*, un testo che appare nel 1840 con il titolo di *Voyage en Icarie* (op. cit.).

210. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 250.



Illustrazioni di León Benet (Benett) per: Jules Verne, *Les cinq cents millions de la Begum*, ed. J. Hetzel, Paris, 1879

A leggere la descrizione della “città d’acciaio” viene in mente Coketown, le descrizioni dei quartieri operai inglesi:

s’innalza una massa oscura, colossale, inusitata, un agglomerato di edifici regolari perforati da finestre simmetriche, coperti da tetti rossi, sovrastati da una selva di ciminiere cilindriche che dalle loro mille bocche vomitano torrenti continui di vapori nerastri. Il cielo è velato da una cortina solcata di tanto in tanto da fuggevoli bagliori rossi. Il vento porta un brontolio lontano, simile a quello di un tuono o di una grossa ondata, ma più grave e regolare.

Quella massa è Stahlstadt, la Città d’Acciaio, città tedesca, proprietà personale di Herr Schultze, l’ex-professore di chimica di Jena, diventato, grazie ai milioni della Béguin, il principale industriale del ferro e, in particolare, il più grande produttore di cannoni dei due mondi²¹¹.

La costruzione delle due città non potrà che terminare con una loro contrapposizione. La città di Stahlsadt, produttrice di cannoni, sotto la direzione di Schultze tenterà invano di distruggere la città utopica del dottor Sarrasin. Schultze, come sottolinea Miguel Salabert nell’introduzione all’edizione spagnola del libro²¹², altro non è che l’altre ego di Krupp e di Essen. Krupp era il più grande fabbricante di cannoni dell’epoca, mentre Essen era il proprietario della fabbrica che li costruiva. Si trattava dei cannoni che avevano bombardato pochi anni prima la città di Parigi, nel 1871. Nel momento in cui venne scritto il romanzo le relazioni tra Francia e Prussia erano ancora tese; erano passati pochi anni dalla guerra che aveva significato per la Francia la perdita dell’Alsazia e della Lorena.

Oltre a riflettere le inevitabili tensioni politiche dell’epoca e riportare tutti gli stereotipi antigermanici dell’epoca, come il perfezionismo, la disciplina militare, l’ultranazionalismo, lo scontro fra le due città è portatore di altri messaggi.

La possibile distruzione di Franceville indica le possibilità distruttive che aveva raggiunto la tecnologia militare. Durante l’Esposizione Universale del 1867 Krupp aveva

211. J. Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, op. cit. p. 69.

212. *Ibid.*, pp. 7-25.

portato un cannone da 50.000 Kg di peso, che costava l'enormità di 500.000 franchi dell'epoca. Salabert ricorda come Verne ebbe la possibilità di visitarlo e di usarlo come esempio per la descrizione del cannone di Schultze.

Un altro importante argomento è senz'altro costituito dalla traccia lasciata sul territorio l'industrializzazione. La città-fabbrica di Stahlsadt, dominata dalla *Torre del Toro*, costruzione ciclopica che sovrasta tutti gli edifici, è l'essenza stessa dell'antinaturalità. E anche questo è un riflesso del cambiamento avvenuto nel processo d'industrializzazione che, da attività artigianale, finiva per fagocitare la natura:

Le strade, asfaltate di cenere e carbone, circondano i fianchi delle montagne. Sotto ciuffi d'erbe giallastre, piccoli cumuli di scorie, sfavillanti di tutti i colori del prisma, luccicano come occhi di lucertola. Qua e là, il vecchio pozzo di una miniera abbandonata, consumato dalle piogge, disonorato dai rovi, spalanca la sua bocca, voragine senza fondo, come il cratere di un vulcano spento. L'aria è piena di fumo e grava sulla terra come un oscuro mantello. Non un uccello l'attraversa, gli insetti stessi sembrano evitarla, e a memoria d'uomo non s'è mai vista una farfalla²¹³.

Come si è già detto prima, *Les cinq cents millions de la Begum* rappresenta un'opera di transizione. Per Verne era ormai chiaro che l'epoca eroica della rivoluzione industriale si stava chiudendo e che lo sviluppo della tecnologia avrebbe avuto conseguenze nefaste. Spesso la critica riporta quest'opera come anticipatrice del nazismo, paragonando Schultze a Hitler. Ma Verne non era l'unico dell'epoca a immaginare come nel futuro sarebbe stato possibile radere al suolo intere città. Nel 1887 infatti lo scrittore e illustratore Albert Robida nella sua *La Guerre au vingtième siècle*²¹⁴ giungerà alle medesime conclusioni: aerei e navi da guerra armate di cannoni che distruggono le città; nella seconda pagina, proprio accanto al nome dell'editore, vengono raffigurati gli scienziati del futuro; *Mad doctors* che, sullo sfondo di un telone nero, maneggiano provette e fabbricano bombe. La scienza non salva più l'umanità e il saggio, come sottolineato da M. Foucault²¹⁵ si trova sempre dalla parte dell'imperfezione. Nei romanzi di Verne non è mai l'eroe, è solo un intermediario della scienza. Nel migliore dei casi si trova lontano dalla società, immerso nei suoi studi, nel peggiore incarna direttamente il male. Spesso è anche imperfetto fisicamente, ha la testa sfasciata, gli manca un arto, come a dire che sapere e imperfezione sono intimamente legati.

Franceville, erede di Fourier e di Saint Simon, è l'ultima città utopica di Verne. Stahlsadt è la prima di una serie di città distopiche. Verranno in seguito Milliard City, capitale della Standard Island²¹⁶, oppure Blackland²¹⁷, la città segreta, nell'ultimo romanzo dello scrittore, costruita nel mezzo del deserto. Come si vedrà in seguito, in questa seconda fase Verne comincerà a rappresentare banchieri, schiavisti, pazzi criminali, rimanendo fedele all'intenzione che animava il disegno dei *Voyages extraordinaires*: la "descrizione oggettiva del mondo". Un mondo che era effettivamente cambiato.

213. J. Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, op. cit. p. 68.

214. A. Robida, *La Guerre au vingtième siècle*, op. cit.

215. Michel Foucault, "L'arrière-fiable", *L'Arc*, n.29, maggio del 1966, pp. 5-12 (tr. it. "La tecnica narrativa di Jules Verne", in J. Verne, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, Einaudi, Torino, 1994, pp. VII-XIV).

216. Jules Verne, *L'île à hélice*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1895 (Tr. it. *L'isola a elica*, Mursia, 2000).

217. J. Verne, *L'Étonnante Aventure de la Mission Barsac*, op. cit.



A sinistra: fotogramma della *Charcuterie mécanique*, 1896. A destra: fotogramma de *Le voyage dans la Lune*, 1902

2.3.4 L'utopia tecnologica nel cinema

Il 28 di dicembre del 1895, nel *Salon Indien* del *Gran Café Volpini*, nel Boulevard des Capucines a Parigi, i fratelli Lumière realizzarono la prima proiezione cinematografica. Cinque anni dopo, in coincidenza con la celebrazione dell'*Esposizione Universale di Parigi*, i loro film venivano già proiettati in tutta la Francia²¹⁸. L'Esposizione, durante la quale i Lumière rappresentavano uno spettacolo di venticinque minuti ogni sera, rappresentò un formidabile mezzo di diffusione della nuova tecnica e presentava già i primi esperimenti sonori. Il *Phono-Cinéma-Théâtre* di Clement Maurice proponeva brevi sequenze sonore, come l'*Amleto* con Sarah Bernhardt e il *Cyrano de Bergerac* con Coquelin Ainé. A partire da questo momento, il cinema si affiancherà alla letteratura come mezzo di rappresentazione. La città diviene fin dagli inizi il luogo privilegiato per le ambientazioni cinematografiche. I *keen-eyed men* sarebbero incaricati della ricerca dei migliori esterni. E qualora non fosse possibile riprenderla, la città sarebbe stata riprodotta su teloni di fondo degli scenari, sia rappresentazione fedele che astrazione, sui set che la nuova industria avrebbe costruito in tutto il mondo²¹⁹.

Il genere della fantascienza, nasce di fatto insieme al cinema. Gli stessi fratelli Lumière vengono considerati capostipiti della fantascienza cinematografica quando, in *Charcuterie mécanique*, nel 1896, mostrarono come nel futuro un maiale introdotto in una trituratrice, ne esca tagliato a fette e trasformato in prosciutto.

Il cinema nei suoi primi anni di vita fa grande sfoggio di effetti speciali, realizzati in maniera artigianale. È uno spettacolo di magia, un gioco, funziona grazie alla ricerca dell'effetto sorpresa. La fantascienza è un genere che ben gli si addice. *Le voyage dans la Lune*, del 1902, di Georges Méliès, è uno spettacolo di trucchi di prestigio, un festival di danze e di effetti speciali. Negli 8 minuti di durata di questo primo cortometraggio, vengono impiegati gli acrobati del *Folies Bergère*, i ballerini del teatro *Chatelet*, i coristi del music-hall per interpretare i Seleniti, le stelle e il lancio del razzo, che finirà nel bel mezzo dell'occhio della luna.

Prima ancora di divenire un sistema narrativo complesso, il cinema è una tecnica che inizialmente viene sfruttata per la sua spettacolarità. Al pari dell'ascensore di Otis o della

218. Daniel Canogar, *Ciudades efímeras*, op. cit. p. 63.

219. Sul rapporto fra cinema e architettura si vedano, tra gli altri: Alessandro Cappabianca, Michele Mancini, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Edizioni Kappa, Roma, 1981; Antonella Licata, Elisa Mariani Travi, *La città e il cinema*, edizioni Dedalo, Bari, 1985; Juan Antonio Ramirez, *La arquitectura en el cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1993; Carlo Cresti, *Cinema e architettura*, Pontecorboli Editore, Firenze, 2003; Stephen Barber, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006.

locomotiva di Trevithick, occupa un suo posto nella fiera itinerante o in un baraccone adibito alla proiezione. Nonostante ciò, anche in questo periodo di iniziale sottovalutazione, il cinema comincerà a relazionarsi con l'ambiente urbano. Le prime riprese sperimentali sono un'incredibile fonte di documenti sulla città, sui suoi paesaggi, sulle sue architetture, sulla vita quotidiana. Le prime immagini che vennero mostrate furono proprio scenari urbani: l'uscita degli operai dalla fabbrica di rue Saint-Victor de Lyon²²⁰, lo sbarco dei congressisti a Neuville-sur-Saône, l'arrivo del treno alla stazione de La Ciotat.

Susan Sontang in un articolo intitolato *The Imagination of Disaster*²²¹ ricorda come, rispetto ai romanzi di fantascienza, i film possiedono delle potenzialità uniche. La principale è la rappresentatività immediata dello straordinario: *deformità e mutazioni fisiche, combattimenti con missili e razzi, grattacieli allucinanti. Naturalmente, i film si rivelano deboli lì dove i romanzi di fantascienza (alcuni di essi) sono forti: nel lato scientifico. Però, invece di una elaborazione intellettuale, possono offrire qualcosa che i romanzi mai potranno fare: l'elaborazione sensoriale*²²².

Il cinema, in questo primo periodo, si trova ancora agli albori. Sarà in seguito, quando avrà raggiunto maggiore diffusione e sarà cresciuto anche dal punto di vista artistico, che diverrà il principale veicolo di formazione dell'immaginario sociale legato alla città del futuro.

Nel periodo compreso fra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, la rappresentazione del futuro nel cinema non si allontana di molto da quella delle illustrazioni dei giornali e delle riviste domenicali. Il contenuto delle storie, o piuttosto le piccole scene che vengono filmate, è tratto dalle invenzioni più recenti: i raggi X, il volo aereo, l'elettricità, l'automobile. Si tratta di una caricatura del futuro che utilizza la tecnica come fonte di situazioni divertenti, come i disegni di Robida. Molte delle idee vengono anche tratte dalla letteratura di fantascienza, come ad esempio i robot (*Gugusse et l'Automate*, di Méliès), che avevano riscosso un certo successo dal momento della loro invenzione letteraria in *R.U.R.* di Karel Capek²²³.

Bisognerà attendere almeno fino agli anni Venti – con *Metropolis* – per assistere ad una rappresentazione cinematografica di una città del futuro che sia spettacolare e suggestiva. In questa fase pionieristica del cinema la città del futuro può essere solo immaginata attraverso alcuni suoi edifici.

Caratteristica comune dell'architettura del futuro, in queste prime produzioni cinematografiche, è la sua completa automazione. Uno dei luoghi comuni più utilizzati in queste brevi riprese è quello dell'hotel o della casa elettrici. Secondo *The Aurum Film Enciclopedia*²²⁴ la prima versione de *El Hotel Eléctrico*²²⁵ venne girata dal catalano Segundo de Chomon nel 1905. Lo schema è semplice e ripetuto in alcune altre versioni: un cliente si trova in una stanza di un hotel del futuro e, semplicemente premendo un pulsante, può ottenere tutto ciò che vuole. Inizialmente il sistema sembra funzionare: il personaggio viene spazzolato, gli viene fatta la barba, finché l'apparato che controlla

220. *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* è uno dei primi cortometraggi dei fratelli Lumiere. Venne presentato il 22 marzo del 1895 a Parigi in una proiezione alla *Société d'Encouragement à l'Industrie Nacional*.

221. Susan Sontang, "La imaginación del desastre", in AA.VV., *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Valdemar, Madrid, 2008.

222. *Ibid.* p. 25.

223. *R. U. R. (Rossumovi univerzální roboti)* è un'opera teatrale dell'autore ceco Karel Capek. Viene introdotta la parola "robot", derivante dalla ceca *robota* (schiavo). Venne scritta nel 1920 e messa in scena per la prima volta a Praga nel 1921. Karel Capek, *R U R. Rossum's universal robots*, Aventinum, Praha, 1921 (*R.U.R. & L'affare Makropulos*, Einaudi, Torino, 1971).

224. Phil Hardy, *The Aurum Film Enciclopedia*, Aurum Press, London, 1995, p. 25.

225. *El Hotel Electrico*, Hispanofilm, b/n, 8 min., 1905.

i comandi impazzisce e ciò diviene fonte di una serie di situazioni comiche. Una versione alternativa apparirà nel 1911 con *The Electric Villa*²²⁶, della Pathe film. In questo caso si tratta di una casa che sta per essere venduta. Il cliente al passarvi la prima notte soffrirà una serie di disavventure: sarà chiuso in uno sgabuzzino, quasi elettrificato da un tappeto, finché finirà sbattuto sul marciapiede.

L'idea verrà ripresa da Buster Keaton nel 1922 in *The Electric House*²²⁷. In questo film Keaton impersona l'ingegnere incompetente, autore dell'esecuzione di un progetto di un hotel completamente automatizzato. In una critica del 1905, così veniva sintetizzato il messaggio di queste prime storie: *Sempre si finisce per pagare il prezzo del progresso*²²⁸. L'influenza di queste prime comiche ambientate in edifici automatizzati era però destinata a durare nel tempo. Fra gli epigoni più celebri sono da ricordare Charlie Chaplin, alle prese in *Modern Times*, con una macchina per la toletta, ma soprattutto Jacques Tati-Hulot in *Mon Oncle*, nel 1958.

In *Life in the Next Century*²²⁹ di Gerard Bourgeois, del 1909, viene rappresentata per la prima volta la casa del futuro. Ci troviamo nel 2010 e, una volta svegliati, con la semplice pressione di un bottone il tostapane si mette in funzione nella cucina. Ma non finisce qui. A suon di bottoni standosene a letto si può anche fare colazione e leggere il giornale che arriva volando. Per le stanze ci si muove calzando scarpe motorizzate e si va in ufficio comodamente seduti su di una sedia. La controindicazione di questa vita automatizzata risiede nello sbadiglio che il personaggio fa alla fine della sua giornata: la vita del futuro è, probabilmente più semplice di quella del passato, ma anche meno interessante. Una morale che ricorre spesso alla fine di queste storie.

Fra le utopie urbane cinematografiche che precedono la più celebre distopia di Lang, bisogna annoverare *Madrid en el Año 2000*²³⁰, di Manuel Noriega, del 1924. Il film era interpretato da attori come Roberto Rey e Javier Rivera, e gli effetti speciali erano stati curati da Enrique Blanco, che aveva ricreato mediante immagini sovrapposte una Madrid del futuro trasformata in un immenso porto. Nei film dei vascelli volanti attraccano nella città che, grazie a incredibili opere d'ingegneria, è stata collegata all'oceano. Il fiume Manzanares è infatti stato ingrandito, trasformandolo per dimensioni al canale di Suez, ed è attraversato da enormi vascelli. Questo film, di cui non si conserva nessuna copia, rimarrà per vent'anni l'unica opera cinematografica di fantascienza prodotta in Spagna²³¹.

Un'altra rappresentazione utopica della città del futuro è presente in *Just Imagine*²³², film del 1930 di David Butler. Si tratta di un bizzarro musical futurista ambientato in una New York del 1980, dominata dai grattacieli. La tecnologia è utilizzata per causare sorpresa: le porte delle case si aprono automaticamente, negli edifici non vi sono scale ma solo ascensori, si comunica per citofono.

Nel 1936 uscì nelle sale cinematografiche *Things to Come*²³³, diretto da William Cameron Menzies e sceneggiato da H. G. Wells. Il film rappresentava una risposta alla visione pessimista che aveva offerto *Metropolis* della tecnologia e della scienza. La magnilo-

226. *The electric Villa*, Pathe, b/n, 4 min., 1911.

227. Buster Keaton, *The Electric House*, First National Pictures, b/n, 22 min., 1922.

228. p. Hardy, *The Aurum Film Enciclopedia*, op. cit, p. 25.

229. Gerard Bourgeois, *Life in the Next Century*, Lux, b/n, 5 min., 1909.

230. Roberto Rey, *Madrid en el Año 2000*, Madrid Films, b/n, 1924.

231. p. Hardy, *The Aurum Film Enciclopedia*, op. cit, p. 72.

232. David Butler, *Just Imagine*, Fox, b/n, 113 min., 1930.

233. *Things to Come* era la versione filmica di: H.G.Wells, *The shape of things to come the ultimate revolution*, Hutchinson & co. Ltd. London, 1933.

A sinistra: fotogramma de *Just Imagine* (1930), di David Butler.
A destra: locandina del film



quente produzione della UFA aveva rappresentato la macchina come un Moloch che divorava una classe lavoratrice alienata e ridotta in schiavitù. Wells, dopo aver assistito alla proiezione del film di Lang, scrisse una violentissima critica sul *New York Times*, sostenendo che fosse la più grande stupidaggine che avesse visto²³⁴. *Metropolis*, secondo Wells, altro non era che una costosissima concentrazione di luoghi comuni sulla tecnologia e il progresso. La storia, che secondo l'autore era un plagio di un suo romanzo giovanile²³⁵, era piena di anacronismi e incongruenze. Nonostante l'enorme investimento economico, l'immagine del futuro era stata costruita senza nessuna immaginazione. La tecnologia che veniva mostrata era praticamente la stessa degli anni 20: nel cielo vediamo volare dei vecchi modelli di aeroplano, le automobili sono anteriori al 1926, e la città, la *Nuova Babele*, è una rappresentazione basata su concezioni vecchie di almeno trent'anni. Come in *When the Sleeper Wakes*, i lavoratori abitano una città nel sottosuolo, mentre le classi dirigenti vivono nella parte più alta. La città è quindi un espediente per rappresentare schematicamente la gerarchia della società del futuro. Questo sviluppo verticale della città, secondo Wells, era stato completamente contraddetto dalle più recenti dinamiche urbane, secondo le quali la crescita seguiva una tendenza più che altro centrifuga. La composizione della struttura di potere era un'altra questione completamente irrealistica. In *Metropolis* vi era una persona singola che sembrava possedere il dominio del mondo intero, il *Masterman*, una classe sociale ricca e degenerata e, immediatamente dopo, una popolazione composta interamente da schiavi. Un sistema del genere non sarebbe stato possibile, per chi avrebbe infatti prodotto l'immenso apparato industriale di *Metropolis*? Fritz Lang e Thea von Harbou si erano dimenticati della classe a cui sarebbe stata diretta questa produzione: la classe consumatrice²³⁶. Contro questa visione sentimentale e pessimista della macchina, Wells elaborò la sceneggiatura di *Things to Come* come contro-visione positiva del ruolo del progresso. Mentre Rotwang, lo scienziato-alchimista di *Metropolis* creatore del robot, superava i limiti imposti all'umanità e impazziva, nel film di Wells la "fratellanza della scienza" diveniva l'ultimo baluardo contro la barbarie della guerra.

234. H. G. Wells, "Metropolis", *The New York Times*, 17 aprile 1927.

235. H. G. Wells, *When the sleeper wakes: a revised edition of "When the sleeper wakes"*, Thomas Nelson, London, 1910 (tr. it. *Il risveglio del dormiente*, Mursia, Milano, 1966).

236. In realtà, secondo p. Bertetto, il concetto della produzione in *Metropolis* va inteso in senso astratto, poiché il vero oggetto della riflessione sono le implicazioni del rapporto uomo-macchina. Il lavoro operaio è alienato, espropriato, l'oggetto della produzione è irrilevante e la sua reale funzione è garantire la funzionalità sociale. Paolo Bertetto, *Fritz Lang. Metropolis*, Lindau, Torino, 2001, p. 84.



Fotogrammi tratti da: *Things to Come*, William Cameron Menzies, 1936

Things to come mostrava come, al di sopra dei conflitti umani, una classe superiore composta da scienziati poteva rendersi capace di pacificare il mondo e garantire il progresso futuro. Dopo una lunghissima guerra, che riportava l'umanità a uno stadio pre-industriale, la pace era ristabilita grazie a una speciale classe di piloti, gli unici sopravvissuti nel campo della scienza. Questa nuova classe poneva fine al conflitto, e imponeva una pace, instaurando quella che nel romanzo viene definita una “Dittatura dell'Aria a scala mondiale”.

L'intera azione si svolge nella città di Everytown, di cui si mostrano i vari passaggi storici: il periodo prebellico, in cui è molto simile alla Londra così come la conosceva lo scrittore, la guerra e la post-guerra, la ricostruzione nel sottosuolo. L'ultima tappa mostrava, nelle intenzioni di Wells, cosa sarebbe accaduto a qualsiasi città se fosse stata guidata dallo spirito del progresso. L'immagine della città era stata costruita, dal punto di vista formale, da Vincent Korda e Moholy-Nagy attingendo dal repertorio architettonico dell'espressionismo, del futurismo e dell'utopismo sovietico²³⁷. Ma Everytown era anche la materializzazione della grande Londra descritta in *A Modern Utopia*²³⁸, un ambiente frutto della fusione fra sensibilità artistica e perfezione tecnica. Una città dominata dalle forme slanciate ed eteree, dalla trasparenza. Un crocevia di genti, di scambi culturali, mescolanza di razze, di arti e di cultura.

Wells aveva rappresentato il suo particolare contributo alla “catena” utopica nel 1905, con la pubblicazione di *A Modern Utopia* (1905). La sua prima storia contenente elementi utopici era stata *When the Sleeper Wakes* (1899)²³⁹, ma la trama e la rappresentazione del regime totalitario non potevano che inscrivere nella corrente distopica²⁴⁰. *A Modern Utopia* invece, presentava una descrizione completa del mondo del futuro, nei suoi aspetti economici, nelle sue relazioni di potere, nei suoi aspetti di genere. Utilizzava l'espedito del viaggiatore per illustrare i benefici della proposta, e Wells era ben cosciente di quelli che potevano considerarsi gli aspetti insoliti dell'utopia: il pericolo della perdita dell'individualità, la tendenza totalitaria. Nella particolare società descritta, nonostante la proprietà fosse pubblica, il possesso delle merci e l'accumulazione venivano garantiti affinché l'individuo potesse realizzarsi ed esprimersi. Anche la possibilità di viaggiare era garantita, a differenza di More e di altri, ed il mondo del futuro

237. J. A. Ramirez, *La arquitectura del cine*, op. cit. pp. 264-265.

238. Herbert George Wells, *A modern Utopia*, Chapman and Hall, London, 1905 (tr. it. di Fernando Porta, *Una utopia moderna*, Editoriale Mursia, Milano, 1990, p. 232).

239. H.G. Wells, *When the sleeper wakes*, op. cit.

240. K. Kumar, *Utopia e Antiutopia*. Wells, Huxley, Orwell, op. cit. p. 47.

era dotato di una rete di treni ad alta velocità. Non vi sarebbe stata repressione, e la figura del “dissidente”, rappresentata da *un biondo contestatore a piedi nudi*²⁴¹, sarebbe stata accettata in quanto qualsiasi eccentricità sarebbe stata tollerata una volta guadagnato il proprio salario minimo.

Ciò che collega direttamente *A Modern Utopia*, alla successiva *The Shape of Things to Come*, così come alla sua versione filmica *Things to Come*, è il concetto della scienza. Wells, il cui socialismo era tanto poco marxista come quello di Bellamy, si riconosceva debitore del pensiero di Bacon. Per lo scrittore inglese, Marx aveva sottovalutato l'importanza della scienza, e non aveva considerato che solo la comunità mondiale degli scienziati sarebbe stata capace di applicare l'etica del socialismo: ricerca dell'ordine naturale delle cose, cooperazione per il progresso, priorità della ricerca scientifica²⁴². Wells quindi, come Bellamy e Cabet, riconosceva la centralità dell'uso della macchina per il progresso e la realizzazione dell'utopia. La stessa macchina che Lang immaginava divorando l'uomo, per Wells era l'unica maniera per liberarlo dalla schiavitù del lavoro faticoso e degradante. Lo scrittore rifiutava la visione bucolica e ludica, così come era stata descritta da Ruskin, Morris, Jefferies: *se il lavoro fosse davvero una benedizione per l'uomo, allora bisogna dire che mai vi fu benedizione tanto accortamente camuffata*²⁴³. L'obiettivo dell'utopia è la felicità, mediante l'abolizione della fatica e della sofferenza.

L'efficienza del futuro viene mostrata dalla descrizione della stanza d'albergo in cui si alloggiano i due protagonisti²⁴⁴. Priva di angoli in cui possa accumularsi la polvere, con pochi passaggi dell'*aspiratore utopiano* la stanza viene pulita. L'abitazione è semplice, pulita, ordinata. La temperatura e la ventilazione controllate tecnicamente. Attività come lavarsi le mani sono automatizzate. Tutto è improntato al funzionalismo. La società descritta nell'*Utopia Moderna* ha al suo centro un'organizzazione statale efficiente e totale. Lo Stato ha cura dei propri cittadini fin dall'infanzia, garantendone l'occupazione e un salario minimo. L'organizzazione dell'enorme apparato statale è ottenuta mediante l'*Indice Mondiale della Popolazione*, che gestisce e archivia tutti i dati riguardanti i suoi cittadini. Un apparato di controllo che prevede la registrazione delle impronte digitali, e dell'archiviazione di tutto il flusso di informazioni che la vita dei cittadini genera: indirizzi, biglietti di viaggi, matrimoni, condanne. È probabile che un passaggio del genere abbia lasciato un profondo segno nell'immaginazione di George Orwell, che avrebbe descritto in *1984* una gigantesca e burocratizzata macchina di controllo totale.

La società dell'*Utopia Moderna* ha superato le classi sociali, tradizionalmente ereditarie in un sistema in cui esiste la proprietà privata. Wells presenta una classificazione degli abitanti di Utopia mediante il suo temperamento. Li divide in *Poietici*, la tipologia che include pensatori, filosofi, scienziati; *Cinetici*, ovvero la parte intelligente ma non creativa; gli *Ottusi*, individui improduttivi e quindi destinati a non procreare; e infine i *Volgari*, i criminali, gli immorali, che vengono confinati in Isole e a cui viene consentito auto-organizzarsi²⁴⁵. Al di sopra di queste categorie, la società dei *Samurai*, un ordine austero e moralmente superiore che serve gli interessi della collettività amministrando lo Stato Mondiale. L'*Utopia* di Wells riprendeva elementi di Platone, come la figura dei *Samurai* simile a quella dei *Guardiani*, unendoli al percorso di miglioramento sociale basato sulla Scienza che era stato tracciato da Bacon.

241. H. G. Wells, *Il risveglio del dormiente*, op. cit. p. 159.

242. K. Kumar, *Utopia e Antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, op. cit. p. 62.

243. H. G. Wells, *Una utopia moderna*, op. cit. p. 114.

244. *Ibid.* p. 116-117.

245. Il confino in isole speciali è la stessa sorte che tocca agli individui che non accettano le regole della società in *Brave New World* di A. Huxley.

La classificazione dei cittadini e la creazione di una casta che amministrava il potere, fu oggetto di numerosi attacchi²⁴⁶. In *Brave New World*, Huxley caricaturizzò la tecnocrazia wellsiana. Il marxismo lo accusò di essere fondamentalmente un piccolo borghese e, anni dopo, ne mise in luce le analogie con il nazismo e il fascismo. Ma la casta dei Samurai di Wells, a differenza del sistema delle classi sociali, era un gruppo aperto a chiunque avesse intenzione di accedervi, simboleggiando *un modello alternativo di governo che è radicalmente aperto agli sviluppi futuri: la sovranità non è dello stato e nemmeno delle leggi, ma è della coscienza scientifica e dell'illuminismo collettivo*²⁴⁷. I Samurai più che con il totalitarismo, avevano a che vedere con il darwinismo, erano la società umana “perfezionata”. Poiché la costruzione dell'Utopia implicava, mediante l'istruzione, il miglioramento costante della società, l'ordine dei *Samurai* sarebbe stato destinato ad inglobare sempre più cittadini. Fino alla creazione di un'unica comunità creata da soli Samurai, lo scopo finale dell'Utopia²⁴⁸.

Come viene rilevato da K. Kumar, la storia narrata da *Things to Come* illustrava il percorso che secondo Wells avrebbe portato alla realizzazione dell'Utopia del Mondo-Stato²⁴⁹. Wells avrebbe maturato tale schema narrativo nei decenni successivi alla pubblicazione di *Modern Utopia*, utilizzando tale formula in *The War in the Air*, *The World Set Free*, *Men Like Gods* e *The Shape of Things to Come*²⁵⁰. Per Kumar il cammino, analogo a un percorso di rivelazione/purificazione frutto di una concezione fondamentalmente religiosa, vede succedersi quattro stadi. Un primo stadio è segnato da l'ingiustizia, il collasso e il disordine della civiltà. Un secondo stadio vede realizzarsi la catastrofe, sia sotto forma di conflitto mondiale (*Things to Come*) che come calamità naturale. All'apocalisse succede un periodo post-apocalittico, rappresentato dal terzo stadio, della “transizione”, in cui si perdono le conquiste della civilizzazione, si dimentica la tecnica, si ritorna ad epoche primitive. Infine con il quarto stadio si realizza la “salvezza”. Un'intelligenza superiore, i piloti-scienziati del film, ricostruisce un nuovo mondo sulle ceneri del vecchio. È l'inaugurazione dello Stato Mondiale.

Lo schema narrativo che Kumar individua in Wells, con la sua tendenza religiosa e il suo contenuto fondamentalmente moraleggiante (perdizione/salvezza), viene ripreso dalla fiction catastrofista. Del resto l'influenza del pensiero di Wells è palese in tutta la fantascienza posteriore. Il percorso delle quattro tappe verrà ripreso in film come *San Francisco*²⁵¹, in cui la distruzione urbana verrà sempre seguita da una ricostruzione morale, oltre che materiale, della comunità.

Nonostante la capacità suggestiva rappresentata dalla visione di Wells, *Things to Come* è l'ultima grande utopia che il cinema riuscirà a produrre. Uscita nelle sale del 1936, anno dello scoppio della Guerra Civile Spagnola, della sua apologia del Progresso poco rimarrà della sua visione positiva della scienza dopo lo scoppio della II Guerra Mondiale. Come si vedrà in seguito, la rappresentazione della città del futuro sarà sempre più caratterizzata dalle ombre che dalle luci di Everytown.

246. K. Kumar, *Utopia e Antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, op. cit. pp. 70-73.

247. *Ibid.* p. 89.

248. Quest'ultimo stadio di società utopica viene descritto in: H.G.Wells, *Men like Gods*, Macmillan, New York, 1923 (tr. it. Uomini come dei, Mursia Editore, Milano, 2005).

249. K. Kumar, *Utopia e Antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, op. cit. pp. 94-95.

250. H.G.Wells, *The War in the Air*, George Bell and Sons, London, 1908; *The World Set Free*, Macmillan, New York, 1914; *Men Like Gods*, op. cit.; *The Shape of Things to Come*, op. cit. (tr. it. *La guerra nell'aria e altre avventure di fantascienza*, Mursia Editore, Milano, 1981).

251. W.S.Van Dyke, *San Francisco*, USA, 1936.

Capitolo 3

La crisi del futuro della città

3.1 La crisi dell'idea di progresso

3.1.1 La paura del futuro

La maggior parte delle autorità in economia e sociologia sostengono che un'organizzazione come la città è impossibile, non solo dal punto di vista economico, ma anche da quello sociologico e psicologico (...). Il tentativo, affermano queste autorità, condurrebbe a una nevrosi generale che in poco tempo distruggerebbe la stessa civiltà che creò la città.

Clifford D. Simak, *City*, Gnome Press, New York, 1952, p. 5.

Ne *Les cinq cents millions de la Begum*¹, le due città di Verne in lotta, Franceville e Stahlstadt, non rappresentavano solo la storica contrapposizione fra Germania e Francia. Le due città incarnavano anche i due possibili sviluppi della scienza moderna: al servizio degli ideali umanitari nel caso dello scienziato Sarrasin, oppure portata alla guerra, il caso del chimico Schultze. Come sostiene Sandro Pergameno nel breve saggio nell'edizione italiana del romanzo, *L'uomo ha il cinquanta per cento delle possibilità di raggiungere l'utopia e altrettante di piombare nel baratro della distruzione totale*². Le due città di Verne riflettono i sentimenti contraddittori che dovevano provare un uomo o una donna del XIX sec. Una crisi profonda era cominciata e proiettarsi con l'immaginazione nel futuro non significava più pensare ad una felicità universalizzata.

Nel momento in cui Verne pubblicava la storia dell'eredità della Begum, nella società occidentale cominciavano ad affermarsi due linee di pensiero molto distinte fra loro. Da un lato perdurava la visione sansimoniana del progresso, secondo la quale le scoperte scientifiche avrebbero reso realizzabile qualsiasi sogno. Scienziati, ingegneri e macchine avrebbero portato ad un'accelerazione, in termini di conquiste materiali, inimmaginabile fino ad allora. Secondo molti la rivoluzione industriale si sarebbe trasformata di lì a poco in rivoluzione sociale, grazie alla diffusione dei nuovi prodotti e alla democratizzazione dei consumi.

Da un altro lato vi erano le voci pessimiste, sempre più numerose, che mettevano in luce le contraddizioni dello sviluppo capitalistico e invocavano un modello alternativo di società. Il futuro comincia ad essere fonte di inquietudine e la città moderna finisce per trasformarsi nel catalizzare tutte le paure dell'epoca.

Come è stato accennato in precedenza la paura è sempre stata associata alla città fin dalle sue origini. Nel corso della storia la fondazione di una città è stata molto spesso un atto di difesa, intimamente legato al timore nei confronti di un territorio ostile e alla necessità di difendere la propria popolazione.

1. J. Verne, *Les cinq cents millions de la Begum*, op. cit.

2. Jules Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, Fanucci, Roma, 2005, p. 267.

Sulla relazione fra la città e la paura sono state dedicate negli ultimi anni numerose opere. La paura è una chiave di lettura molto diffusa per descrivere gli sviluppi della città contemporanea. Il sociologo Mike Davis a questo proposito utilizzò la definizione di *ecologia della paura*³. Ma la paura non è solo una caratteristica che possa ricollegarsi alla città della nostra epoca. La città contemporanea semplicemente genera paure differenti rispetto al passato. Il sociologo Zygmunt Bauman⁴, a proposito della paura contemporanea, ricorda come una certa inquietudine esistenziale abbia sempre accompagnato la storia dell'umanità, poiché nessuno degli scenari sociali in cui si svolsero le attività proprie della vita umana offrì mai una garanzia infallibile contro i *colpi improvvisi del destino*⁵. Un discorso distinto può invece essere fatto a proposito del progresso, concetto che ha subito cambi molto più profondi nel corso del tempo. Nel passato il progresso era stato la *manifestazione estrema di ottimismo radicale e promessa di una felicità universalmente condivisa e duratura*. Più tardi, per ragioni che s'illustreranno in seguito, lo scenario futuro si è spostato verso il suo lato opposto, verso il polo delle aspettative distopiche e fataliste⁶.

È certamente corretto pensare che ogni epoca sia caratterizzata da paure distinte, ma la letteratura, nei suoi sottogeneri legati alle paranoie collettive, mostra anche come le paure antiche rimangano latenti nell'immaginario sociale. Ogni epoca non solo genera paure proprie e contemporanee, ma riproduce anche quelle delle epoche passate: il presente è un'accumulazione costante di paure. Osservando anche solo superficialmente la fiction letteraria e cinematografica, vediamo la riproposizione di paranoie vecchie almeno un secolo e la città caricata degli stessi stereotipi e degli stessi interrogativi che avrebbe suscitato l'osservazione di una metropoli della fine dell'Ottocento: l'insostenibilità ambientale, i limiti della crescita demografica, la pericolosità urbana. E ciò non riguarda solo la produzione novellistica, ma anche i mass media sembrano riprodurre discorsi tipici dell'epoca vittoriana sulla criminalizzazione della povertà e la città come corruttrice dei costumi di una società un tempo sana. E dietro i discorsi sulla convivenza, gli appelli alla tolleranza, sembrano riaffiorare antichissime tensioni razziali.

Una ricerca delle radici della crisi dell'idea di progresso riconduce al tradimento da parte della rivoluzione industriale delle enormi aspettative che aveva creato. Il mito del progresso era divenuto l'idea guida non solo della cultura borghese, ma anche una promessa di liberazione per i socialisti. La tecnologia sembrava capace di realizzare qualsiasi desiderio, l'età dell'oro si trova nel futuro. Ma la città del futuro che la borghesia industriale andava edificando era molto differente dalle illustrazioni dei giornali domenicali. La tecnologia aveva dimostrato d'esser capace di far raggiungere mete prima impossibili, prima di tutto dal punto di vista della produzione, ma la sua promessa di tradursi in un miglioramento della qualità di vita si era rivelata un fallimento. I timori legati ad un progresso letto in chiave disumanizzante fecero riaffiorare paure antichissime. L'immagine della torre di Babele tornò nuovamente ad essere utilizzata per descrivere lo stato in cui versava l'umanità.

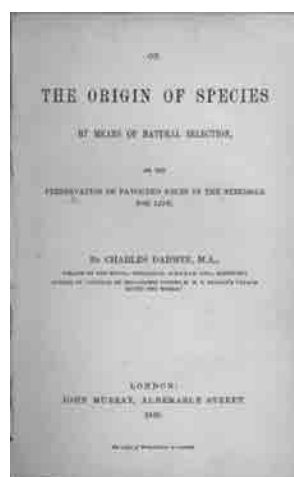
La delusione per l'impossibilità da parte della rivoluzione scientifica di tradursi in un miglioramento delle condizioni di vita non è l'unica spiegazione dell'atteggiamento pessimista che comincia a prevalere nella società del XIX secolo. Alcune scoperte scientifiche, a seguito della loro diffusione, erano destinate a cambiare definitivamente il

3. Mike Davis, *Ecology of fear: Los Angeles and the imagination of disaster*, Metropolitan Books, New York, 1998 (tr. it. *Geografie della paura, Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Interpone, Milano, 1999).

4. Sull'argomento si veda: Zygmunt Bauman, *Fiducia e paura nella città*, Monadori, Milano, 2005; Z. Bauman, *Paura liquida*, Laterza, Bari, 2008.

5. Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Tusquets Editores, Barcelona, 2007, p. 19.

6. *Ibid.*, p. 21.



A sinistra: Le colonne del tempio di Serapide, Pozzuoli (Italia), riprodotte nel frontespizio *Principles of geology* (1830) di Charles Lyell, e utilizzate per indicare il fenomeno del bradisismo. A destra: copertina di *On the Origin of Species by means of Natural Selection* (1859), de Charles Darwin. In basso: Harry Grant Dart, *Picturesque America*, Library of Congress Prints and Photographs Collection, Life magazine, 1909

modo di pensare dell'uomo. Un sistema di pensiero che era stato vigente per secoli si andava sgretolando. Nel 1830, a seguito della pubblicazione de *Principles of Geology*⁷, il geologo Charles Lyell metteva in discussione l'età della Terra: il pianeta non aveva 6.000 anni, ovvero l'età calcolata secondo l'interpretazione della Bibbia, ma era vecchio di milioni di anni. Vent'anni dopo Charles Darwin, pubblicando *On the Origin of Species by means of Natural Selection*⁸ nel 1859, minava seriamente le basi della religione, rendendo discutibile l'idea stessa di creazione. Infine negli stessi anni veniva coniata la nozione di "entropia", sorta dalle leggi della termodinamica. Secondo il suo autore, William T. Kelvin, il Cosmo si muoveva dall'ordine al disordine, dal calore al freddo. La teoria fu resa popolare da John Clarke Maxwell e da altri, ed entrò nella coscienza collettiva il fatto che l'ordine avanzava inevitabilmente verso il disordine e che l'universo era destinato a degenerare e a morire.



Fallimento delle promesse della rivoluzione industriale, declino dell'Impero, darwinismo sociale, malthusianesimo, lotta di classe, selezione naturale: è impossibile ricondurre ad un singolo fattore l'origine della crisi della sicurezza nel progresso che iniziò

7. Charles Lyell, *Principles of geology; being an attempt to explain the former changes of the earth's surface, by reference to causes now in operation*, 3 vol., J. Murray, London, 1830-1833.
8. Charles Darwin, *On the Origin of Species by means of Natural Selection*, J. Murray, London, 1859 (tr. it. *L'origine della specie*, Newton Compton, 2010).

a manifestarsi verso la fine del XIX secolo. Ciò che è certo è che così come la scienza si era rivelata uno dei fondamenti del pensiero utopico della metà del secolo, lo sarebbe stata anche di quello anti-utopico e distopico. È infatti noto come la teoria della selezione della specie avrebbe influenzato *The Time Machine* di Wells, l'eugenetica *Brave New World* di Huxley, il natalismo *Nineteen Eighty-Four* di Orwell e *We* di Zamjatin. La letteratura della fine del secolo XIX riflette questo cambiamento di registro. Da un lato si comincia a mettere in discussione quella che era stata la caratteristica che aveva accomunato le opere di Morris, Hertzka, Cabet: l'assenza di futuro del nuovo mondo utopico, la sua immutabilità, come se si trovasse al di fuori del corso della Storia. La letteratura utopica del XX secolo rifletterà sempre più l'impossibilità di immaginare felicità future. Come sostiene Raymond Trousson:

La scienza e la tecnologia, per molto tempo accettate come liberatrici, si rivelarono dominatrici, più utili per fare dell'uomo uno schiavo che un semidio. Presto due guerre mondiali e altre esperienze sinistre avrebbero rovinato il mito della perfezione ottenuta attraverso la pianificazione e le ideologie applicate. L'utopia moderna prese coscienza del fatto che la "felicità" collettiva non si otteneva che a scapito dell'individuo, che la tecnica trasformava l'uomo in robot invece che in un Prometeo, che il sogno della perfezione sociale portava ai totalitarismi. L'utopia, pessimista, timorosa dell'avvento di un universo spaventoso o sterile, avrebbe accentuato quindi la sua tendenza a superare l'antico ideale di città perfetta per trasformarsi in un interrogativo angustiato sull'avvenire dell'uomo. Da sociale e politica passerebbe ad essere biologica e cosmica, per dimostrare mediante l'assurdo e la tragedia l'urgente necessità di un Umanesimo (tr. mia)⁹.

9. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 291.

3.2 Paure vittoriane

3.2.1 La paura della crescita demografica

Graham lanciò disperatamente una delle domande che gli frullavano per la mente. – Qual è la popolazione di Londra? – chiese.
 - Ventotto miriadi.
 - Come?
 - Più di trentatré milioni.

H.G.Wells, *The Sleeper Awakes*, 1899 (tr. it. *Il risveglio del dormiente*, op. cit. p. 87)

Come si è già accennato in precedenza, una delle conseguenze dell'industrializzazione fu l'incredibile crescita demografica che interessò le città. L'aumento della popolazione fu una delle conseguenze dell'applicazione delle nuove normative igieniche, create per combattere con criteri scientifici la propagazione delle malattie. Nel XIX secolo la mortalità infantile si ridimensionò enormemente, così come aumentò la speranza di vita di gran parte della popolazione. A causa di questi cambiamenti il numero di abitanti delle città cresceva esponenzialmente ed in maniera preoccupante. La Londra dell'epoca vittoriana era passata da un milione di abitanti agli inizi del secolo, a 4,5 milioni nel 1881. Nel 1840, durante la cosiddetta "epoca della fame" d'Irlanda giunsero nella capitale circa 330.000 persone, portando la popolazione immigrata ad una percentuale del 17%¹⁰. Ogni povero che giungeva a Londra aggiungeva la sua goccia d'acqua in quel mare di miseria che era la grande città, così come diceva Dickens¹¹. Carne da ospedale, da cimitero, da prigionia¹².

La sovrappopolazione, unita alle pessime condizioni igieniche, era la causa delle esplosioni delle epidemie. Nel 1849 morirono circa 14.000 londinesi di colera, cinque anni dopo 10.000, nel 1866 altri 6.000, senza che nessuna misura preventiva venisse adottata. La somministrazione dell'acqua era stata affidata a compagnie private e l'acqua che veniva distribuita per bere era quella del Tamigi. Solo dopo l'intervento dei medici Thomas Wakley, John Snow, e di Edwin Chadwick, autore nel 1842 di *Report on the Sanitary Conditions of the Labouring Population*, si costruì un sistema di fognature con circa 640 Km di tubature principali e 4000 di secondarie.

L'economista inglese Thomas Robert Malthus (1766-1834)¹³, in un testo intitolato *An Essay on the Principle of Population*¹⁴ del 1798, aveva gettato l'ombra del dubbio sul futuro dell'umanità a causa del progresso e della scienza, contrapponendosi all'ottimismo degli intellettuali dell'Illuminismo. La teoria di Malthus è nota: la popolazione tende ad

10. Sulla popolazione e sulle migrazioni europee si veda: Massimo Livi Bacci, *La popolazione nella storia d'Europa*, Laterza, Roma, 1998; Klaus J. Bade, *L'Europa in movimento: le migrazioni dal Settecento a oggi*, Laterza, Roma, 2001; Graziella Caselli, Jacques Vallin, Guillaume Wunsch, *Demografia. La dinamica delle popolazioni*, Carocci, Roma, 2001.
11. Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*, Chapman & Hall, London, 1859 (tr. it. *Le due città*, Newton Compton, 2008).
12. Leonardo Benevolo, cap. I "La rivoluzione industriale e l'architettura (1760-1830)", *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza, Roma 1993, pp. 11-58; D. Calabi, cap. I "La città industriale e la sua forma", *Storia dell'urbanistica europea*, op. cit. pp. 11-18.
13. Su Thomas Robert Malthus e il malthusianesimo si veda: Jean Marie Poursin, G. Dupuy, *Malthus*, Laterza, Roma, Bari, 1974; Antonello La Vergata, *Nonostante Malthus: fecondità, popolazioni e armonia della natura, 1700-1900*, Bolli Boringhieri, Torino, 1990.
14. Thomas Robert Malthus, *An Essay on the Principle of Population*, J. Johnson, London, 1798 (tr. it. *Saggio sul principio di popolazione (1798); seguito da Esame sommario del principio di popolazione (1830)*, a cura di Guido Maggioni, Einaudi, Torino, 1977.

aumentare ad un ritmo molto più rapido di quello dei suoi mezzi di sostentamento. Essa infatti, crescerebbe secondo una progressione geometrica (1,2,4,8...), mentre i mezzi di sostentamento sono destinati ad aumentare secondo una progressione aritmetica (1,2,3,4...). Tutto ciò in un'ipotesi ottimistica, in cui non si verificassero eventi tali da alterare quest'ultimo rapporto. Il messaggio che lanciava tale teoria era chiaro. Per gli uomini valevano le stesse leggi degli animali rispetto alla sopravvivenza, e l'estinzione di parte della popolazione ne sarebbe stata la logica conseguenza. Dal punto di vista sociale Malthus sosteneva l'inutilità dell'aiuto che si offriva alle classi più povere, in quanto favorivano la speranza di vita e di conseguenza incrementavano la popolazione, mentre si dichiarava a favore del controllo (volontario) delle nascite. Engels sintetizzò in questa maniera la teoria di Malthus:

La terra sarà sempre sovrappopolata e perciò dovranno regnare sempre bisogno, miseria, indigenza e immoralità; la sorte e la destinazione eterna dell'umanità è di esistere in un numero troppo alto e quindi di essere suddivisa in classi diverse, delle quali le une sono più o meno ricche, colte, morali, e le altre più o meno povere, miserabili, ignoranti e immorali¹⁵.

Andreu Domingo nel suo studio intitolato *Descenso literario a los infiernos demográficos*¹⁶, in cui ricostruisce la relazione esistente fra il tema della popolazione e la letteratura utopica e distopica, sostiene che: *La demografia ha da sempre mantenuto una relazione privilegiata con utopia e distopia, infatti il discorso sulla popolazione e la governabilità si è nutrito del dialogo e lo scontro fra il discorso politico (presuntamente appoggiato sulla scienza) e quello letterario* (tr. mia)¹⁷. A questo proposito ricorda come il saggio di Malthus, una delle prime e delle più influenti opere demografiche moderne, inizi proprio con una risposta al discorso utopico di William Godwin e di Jean-Antoine-Nicolas Condorcet¹⁸. Il malthusianismo non sarebbe quindi solo un discorso scientifico, ma anche e soprattutto un discorso politico. Le sue teorie sulla crescita della popolazione rendevano impossibile la realizzazione di un qualsiasi progetto utopico, poiché sarebbe stato impossibile garantire una società sempre più prospera e opulenta proprio a causa del consumo progressivo dei suoi mezzi di sostentamento. Il discorso scientifico di Malthus implicava un programma anti-utopico.

Il reverendo Joseph Townsend (1739-1816), autore de *A dissertation on the Poor Laws, by a Well-wisher to Mankind* (1786)¹⁹, per spiegare il comportamento del genere umano ricorreva all'esempio delle capre dell'isola di Juan Fernandez. Gli spagnoli sbarcarono sull'isola e vi lasciarono una coppia di capre che si riprodussero al punto da cominciare a soffrire la fame. Quindi *Le più deboli cedettero per prime e l'abbondanza tornò. Così esse*

15. Friederich Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, 1845 (tr. it. In: Karl Marx - Friederich Engels, Opere complete, Editori Riuniti, Roma, 1972, vol. IV, p. 501).

16. A. Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, op. cit.

17. *Ibid.*, p. 14.

18. Jean-Antoine-Nicolas Condorcet (1743-1794), un uomo politico e filosofo francese, legato agli enciclopedisti e a Voltaire. Il suo principale obiettivo fu mettere in relazione la matematica alle scienze sociali, mediante la "mathématique sociale". Attraverso l'elaborazione di medie statistiche per calcolare le probabilità, si sarebbero potute individuare delle costanti e il mondo avrebbe cessato di essere considerato in balia dell'imprevisto. In *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (Abbozzo di un quadro storico dei progressi dello spirito umano), del 1794, difendeva come la rivoluzione fosse lo stadio culminante del processo d'emancipazione dell'umanità. Il progresso umano sarebbe stato sempre più rapido, grazie alla socializzazione del sapere e della scienza.

19. Joseph Townsend, *A dissertation on the Poor Laws, by a Well-wisher to Mankind*, C. Dilly, London, 1786 (tr. it. *Dissertazione sulla poor law da parte di uno che desidera il bene dell'umanità*, Centro editoriale toscano, Firenze: 1998).

*oscillarono tra la felicità e la miseria, ora soffrendo per la mancanza di cibo ora godendo dell'abbondanza*²⁰.

La crescita demografica, l'inurbamento e la diffusione delle teorie di Malthus finirono per influire profondamente sull'immagine della città. La metropoli del futuro sarebbe stata un'enorme Isola di Juan Fernandez, dove gli uomini avrebbero combattuto per la conquista dei propri mezzi di sussistenza.

La paura per la scarsità dei mezzi di sostentamento ha esercitato un'enorme influenza sulla letteratura, al punto da far nascere un sottogenere a sé stante all'interno del più vasto genere distopico: la distopia demografica. *The Fixed Period*²¹ è un breve romanzo di Anthony Trollope pubblicato nel 1882 che rappresenta uno dei primi esempi della larga serie di possibili scenari futuri generati a partire dalla preoccupazione per una crisi dovuta alla sovrappopolazione. La storia è ambientata in un'immaginaria colonia inglese chiamata Britannula che, una volta conquistata l'indipendenza dalla Gran Bretagna, decide di cominciare una campagna per limitare il numero dei suoi abitanti. La soluzione scelta è l'eutanasia per chiunque giunga all'età di 66 anni, il cosiddetto "fixed period". Le risorse ottenute eliminando gli anziani vengono quindi distribuite a beneficio della collettività. R. Adams²² considera un errore interpretare il romanzo come una satira "swiftiana", come è stato suggerito dalla critica. *Britannula* piuttosto che distopia è un'utopia eugenetica, poiché il controllo della popolazione, insieme ad altre misure sociali come l'abolizione della pena capitale e la pubblica istruzione, l'avrebbero resa un luogo decisamente migliore.

A partire della fine dell'Ottocento l'esplosione demografica è stata una costante in gran parte della fantascienza, e non sempre il gigantismo applicato alla popolazione ha generato distopie, ma anche utopie, di cui *The Fixed Period* è un esempio. Le storie rappresentano molteplici variazioni sul tema demografico implicando aspetti quali le basi della sopravvivenza umana e la lotta per il controllo delle risorse. Lo scrittore Rudyard Kipling in un racconto del 1912 intitolato *As easy as ABC*²³ prevedeva come nel futuro la popolazione mondiale sarebbe stata fissata a mezzo miliardo. Il limite sarebbe stato mantenuto mediante un raggio sterilizzatore che sarebbe stato impiegato sull'umanità, e diretto da un consiglio chiamato "Aerial Board of Control" (ABC).

La preoccupazione per l'eccessiva natalità è probabilmente rimasta costante nella storia, ma con punte di sensibilità rappresentate da determinati momenti storici. Un esempio fu l'effetto che ebbe la forte crescita demografica negli Stati Uniti nella decade degli anni Sessanta. Per molteplici fattori la popolazione crebbe giungendo a 180 milioni di abitanti, un incremento di 30 milioni in relativamente pochi anni. La ripercussione a livello sociale fu impressionante. Nel 1966 Harry Harrison pubblicava un romanzo intitolato *Make Room! Make Room!*²⁴ in cui descriveva la città di New York abitata nel futuro da 35 milioni di abitanti, in cui la popolazione sarebbe vissuta costantemente alla ricerca di cibo, facendo lunghe code dovute al razionamento. New York sarebbe stata una città del futuro in cui lo spazio vitale si sarebbe ridotto al minimo, dove si dorme per le strade

20. Marco d'Eramo, *Il Maiale e il grattacielo*, Feltrinelli, Milano, 1995, p. 188.

21. Anthony Trollope, *The Fixed Period*, William Blackwood & Sons, Edinburgh and London, 1882 (tr. it. *Il termine fisso*, Longo, Ravenna, 2003).

22. A. Roberts, *The History of Science Fiction*, op. cit. pp. 111-112.

23. Rudyard Kipling, "As easy as ABC", apparve inizialmente in alcuni giornali negli Stati Uniti e nel London Magazine nel 1912. Venne infine pubblicato integralmente nella raccolta: *A Diversity of Creatures*, Charles Scribner's Sons, New York, 1917 (tr. it. *Nel mondo di ABC*, Nord, Milano, 1987).

24. Harry Harrison, *Make Room! Make Room!*, Berkley Books, 1966 (tr. it. *Largo! Largo!*, collana Urania Collezione n° 50, Mondadori, 2007). Richard Fleischer diresse l'adattamento cinematografico nel 1973, dal titolo *Soylent Green*, con Charlton Heston e Edward G. Robinson. "Soylent Green" è l'alimento di cui praticamente fanno uso i 40 milioni di abitanti della città, il cui nome è l'acrostico da "soybean" e "lentils", semi di soia e lenticchie.

“La guerra delle razze”, illustrazione di G.F.Keller in: *The Last Days of the Republic* (1880), di Pierton Dooner



e sui pianerottoli degli appartamenti. Due anni dopo il biologo Paul R. Ehrlich pubblicava *The Population Bomb*²⁵, un saggio malthusiano in cui formulava pronostici apocalittici come conseguenza della crescita della popolazione, soprattutto nei paesi del terzo mondo. Lo stesso romanzo di Anthony Trollope servì come spunto di partenza per *Logan's Run*²⁶, di William F. Nolan e George Clayton, in cui si descriveva una megalopoli del 2274 in cui vive una popolazione il cui numero è controllato in maniera ferrea sacrificando tutti gli abitanti una volta raggiunta l'età dei trent'anni.

Numerose opere che vennero pubblicate verso la fine del XIX secolo videro le teorie malthusiane mescolarsi a paure e ossessioni più antiche, prima fra tutte il razzismo. La possibilità di una futura lotta per accaparrarsi le poche risorse mondiali generò una nuova paranoia. Se la società occidentale avesse continuato a crescere numericamente in modo inferiore alle altre popolazioni (ritenute inferiori) del pianeta, inevitabilmente queste ultime avrebbero un giorno prevalso. Per questa ragione molti stati intrapresero politiche basate sul “natalismo” che, insieme al neomalthusianesimo e all'eugenetica, divenne una delle idee dominanti fra la fine del secolo XIX e il 1930²⁷. Come conseguenza della riduzione della fecondità nei paesi sviluppati, gli stati totalitari avrebbero adottato politiche demografiche con l'obiettivo di aumentare numericamente la popolazione: l'Italia fascista, la Germania nazista, ma anche lo stalinismo, il franchismo e molti altri. Rispetto all'etnia che più paure dovette suscitare fra Europei e Nordamericani, vi fu senza dubbio la cinese, l'incarnazione di questo terrore razzista. Una serie di romanzi cominciarono ad “avvertire” di un imminente “pericolo giallo”²⁸, dando inizio a un sottogenere a sé stante che potrebbe definirsi del “cataclisma razziale”.

Primo fra tutti Mike Davis²⁹ cita il romanzo *The Last Days of the Republic*³⁰ di Pierton Dooner, pubblicato nel 1880. Scrittore populista americano, Dooner prevedeva che i plutocrati a forza di assumere *coolies* cinesi per mantenere i salari bassi, avrebbero finito

25. Paul R. Ehrlich, *The Population Bomb*, Sierra Club /Ballantine Books, 1968.

26. Anche questo romanzo venne adattato per il cinema. Uscì nelle sale nel 1976, diretto da Michael Anderson e sceneggiato da David Goodman.

27. A. Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, op. cit. p. 28.

28. Espressione coniata da Guglielmo II, imperatore di Germania, ai tempi della rivolta dei *boxers*, scoppiata nel nord della Cina fra il 1899 e il 1901.

29. M. Davis, *Geografie della paura*, op. cit. p. 301.

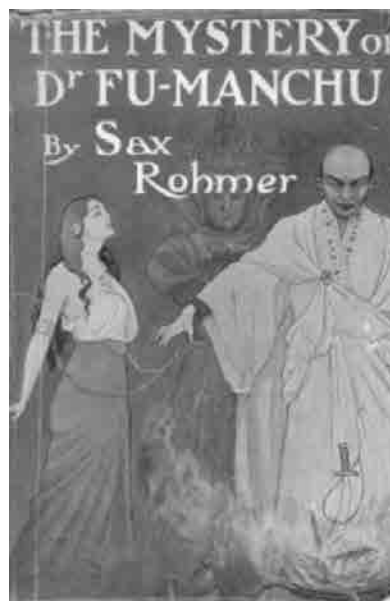
30. Pierton Dooner, *The Last Days of the Republic*, illustrazioni di G.F.Keller, Alta California Publishing House, San Francisco, 1880.

per spingere questi a una vera e propria conquista degli Stati Uniti, una volta ottenuto il diritto di voto. L'inevitabile guerra civile si sarebbe conclusa con la vittoria cinese, come conseguenza del loro numero schiacciante.

L'ossessione razzista è comune a molti altri scrittori. Già è stato ricordato come Jules Verne ne *Les Cinq cents millions de la Bégum* facesse edificare la città ideale di France-Ville da cinesi per poi obbligarli ad abbandonare la città da loro stessi costruita, una *precauzione indispensabile per sbarazzarsi di una popolazione gialla che avrebbe certamente modificato in modo alquanto seccante il tipo e il genio della nuova città*³¹.

In Europa, il pericolo giallo si materializzava in un'orda di circa 400 milioni di cinesi che mettevano a ferro e a fuoco l'intero continente. Nel romanzo *The Yellow Danger*³² del 1898, di Matthew p. Shiel, l'Inghilterra rimarrà l'unico baluardo della civiltà a resistere e finirà per prevalere facendo propagare una pestilenza che farà strage di tutta la popolazione conquistatrice. Ma senza dubbio l'incarnazione dello stereotipo della pericolosità della razza gialla³³, depositaria di poteri arcani, cadrà sul personaggio del criminale Fu Manchú, creato da Sax Rohmer e che compare nel 1913 in una raccolta di brevi racconti pubblicati nel volume *The Mystery of Dr. Fu-Manchu*³⁴:

Immaginate una persona, alta, magra e felina, ben messa, con una fronte come quella di Shakespeare e un viso come quello di Satana, un cranio ben rasato e lunghi, magnetici occhi, verdi come quelli di un gatto. Investitelo di tutta l'astuzia crudele dell'intera razza orientale, accumulata in un intelletto gigantesco, con tutte le risorse della scienza passata e presente... Immaginate quest'essere terribile e voi avrete un'immagine mentale del Dott. Fu-Manchu, il pericolo giallo incarnato in un uomo³⁵.



In alto: "Cinesi mandarini a Washington", illustrazione di G.F.Keller in *The Last Days of the Republic* (1880), di Pierton Dooner
A sinistra: copertina di Sax Rohmer, *The Mystery of Dr. Fu-Manchu*, Methuen, London, 1913

31. J. Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, op. cit. p. 153.

32. Matthew p. Shiel, *The Yellow Danger*, Grant Richards, London, 1898.

33. Fabio Giovannini, *Musi gialli. Cinesi, giapponesi, coreani, vietnamiti e cambogiani: i nuovi mostri del nostro immaginario*, Ed. Nuovi equilibri, 2011.

34. Sax Rohmer, *The Mystery of Dr. Fu-Manchu*, Methuen, London, 1913.

35. Sax Rohmer, *Il mistero del dott. Fu Manchu*, Bemporad, Firenze, 1931.

Il racconto *The Unparalleled Invasion*³⁶ rende palese come il suo autore Jack London non vedesse di buon occhio la crescita della popolazione cinese. La storia, scritta nel 1910, ha proprio per oggetto il pericolo rappresentato dalla crescita demografica della popolazione cinese che avrebbe scatenato una sorta di “guerra preventiva” nel 1976, il secondo centenario della Dichiarazione d’Indipendenza degli Stati Uniti. Il risveglio dell’Impero sarebbe avvenuto inizialmente in modo graduale e grazie all’aiuto del Giappone, con cui sarebbe alla fine entrato in guerra. Ma la reale arma della Cina era rappresentata dalla fecondità dei suoi abitanti che avrebbero raggiunto i 500 milioni di nel 1970, cominciando ad emigrare nei territori limitrofi e penetrando nei paesi controllati dalle potenze colonialiste europee. Nel racconto di London gli europei, dopo la sconfitta militare della Francia e la perdita dell’Indocina, si rendono conto improvvisamente che sul pianeta esistono due cinesi per ogni bianco e che è necessario trovare una soluzione tempestiva. Convocano una conferenza internazionale a Filadelfia ma la soluzione giunge grazie a un impiegato di laboratorio, Jacobus Laningdale, che lavora nell’Ufficio d’Igiene di New York. Questi, una volta incontrato il Presidente degli Stati Uniti, convince le potenze “bianche” del suo piano: lo sterminio con armi batteriologiche dell’intera popolazione cinese:

Ma il primo maggio dell’anno 1976, se il lettore si fosse trovato nella città imperiale di Pechino, popolata allora da 11 milioni di anime, avrebbe assistito a un curioso spettacolo. Avrebbe visto le strade piene di popolazione gialla parlando animata, con i capelli all’indietro, tutti con gli occhi a mandorla guardando verso il cielo. E, in alto, avrebbe potuto distinguere un puntino minuscolo i cui movimenti regolari gli avrebbero fatto capire che si trattava di un aereo. Da quell’aeroplano che girava in tutti i sensi sopra la città, piovevano degli strani proiettili inoffensivi, dei fragili tubi di vetro che si rompevano in mille frammenti nelle strade e sui tetti. (...) Un tubo cadde direttamente in uno stagno di un giardino il cui proprietario lo raccolse intatto. Non ebbe il coraggio di aprirlo e, accompagnato da amici e circondato dalla folla, lo portò al magistrato del distretto. Questi era un uomo coraggioso. Ruppe il misterioso tubo colpendolo con il corpo in rame della sua pipa. Non successe nulla di strano. Uno o due dei presenti più vicini crebbe veder uscire delle mosche. Ciò fu tutto. La folla scoppiò a ridere e si disperse. (...)

Però se il lettore fosse tornato a Pechino alcune settimane dopo, avrebbe cercato senza esito i suoi 11 milioni di abitanti (tr. mia)³⁷.

Circondata dagli eserciti di tutte le potenze del mondo, la maggior parte della popolazione rimarrà intrappolata all’interno delle frontiere della Cina, morendo a causa della peste contenuta dagli apparentemente innocui tubi di metallo.

È interessante sottolineare il perdurare ai tempi d’oggi delle paranoie razziali dell’epoca vittoriana: dalla visione stereotipata dell’immigrazione cinese, in cui la comunità cinese diviene una sorta di razza aliena e misteriosa, fino a giungere alla riedizione del terrore dell’invasione “gialla”. Il film *Blade Runner*³⁸ ad esempio, proietta sulla Los Angeles del futuro le vecchie paure della classe media nordamericana nei confronti degli orientali. La scenografia della città del futuro viene costruita ispirandosi a Omotesando, il quartiere di Tokyo, riempita di simbologia orientale e attraversata da una Ba-

36. Jack London, “The Unparalleled Invasion”, pubblicata inizialmente in *Mc. Clure’s Magazine*, 1910 dopo nella raccolta *The Strength of the Strong*, The Macmillan Company, 1914 (tr. it. *L’invasione della Cina e altri racconti*, Robin, 2010).

37. J. London, *The Strength of the Strong*, 1914, op. cit. p. 94.

38. Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982.

bele di personaggi. Una visione distopica del multiculturalismo della metropoli del futuro, considerando che i personaggi dai tratti orientali sono in genere negativi nei film di Scott³⁹. Lo stesso Philip K. Dick, autore del romanzo da cui è tratto il film di R. Scott⁴⁰, scrisse nel 1962 *The Man in the High Castle*⁴¹, un'ucronia costruita a partire dall'ipotetica vittoria della Germania nazista e del Giappone della II Guerra Mondiale, con gli Stati Uniti occupati dalle potenze vincitrici.

3.2.2 Classi lavoratrici, classi pericolose

...parrebbe che i calzolai, gli osti o cuochi, ed i servitori, diano il massimo di delinquenti, in confronto alla popolazione; quasi il quadruplo ed il sestuplo e peggio se recidivi; pressoché il doppio i muratori; verrebbero poi i lavoranti del metallo, i quali darebbero cifre maggiori degli operai in legno.

Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina e alle discipline carcerarie*, Milano, Hoepli, 1876, p. 146

Nella seconda metà del XIX secolo le città industriali avevano cominciato a crescere in maniera impressionante come conseguenza dello sviluppo industriale. Questa crescita si fece palese soprattutto in Gran Bretagna, dove negli anni Quaranta per la prima volta nella storia dell'umanità la popolazione urbana superò quella rurale. Londra nel 1890 possedeva 5 milioni e mezzo di abitanti e sembrava crescere senza limiti. Man mano che, grazie all'industria, la ricchezza si andava accumulando nelle mani della borghesia, parallelamente cresceva la povertà nelle grandi città. I quartieri-dormitorio destinati ai lavoratori delle fabbriche mostravano in maniera tragica e spettacolare la produzione della miseria dell'epoca moderna. La trama della città industriale mostrava i segni delle divisioni di classe. Le strade della città industriale erano un ricettacolo di emarginazione e desolazione. Dickens parlava di Coketown⁴², la città *che sembra friggere nell'olio*, il simbolo della nuova città della rivoluzione industriale.

Friedrich Engels, che collaborava alla rivista di Colonia "Rheinische Zeitung"⁴³, venne inviato in Inghilterra per scrivere una serie di corrispondenze. Era questo un passaggio inevitabile, poiché si trattava del paese che meglio rappresentava le contraddizioni del capitalismo: da un lato la produzione industriale, che aveva sostituito quella artigianale mediante l'introduzione della macchina a vapore e favorito la creazione di grandi centri come Londra (tre milioni e mezzo di abitanti), Manchester (400.000), Glasgow (300.000); dall'altro le precarie condizioni in cui versava la classe operaia. Engels esaminò il caso di Manchester⁴⁴, centro nevralgico dell'Impero Britannico, come rappresentativo di questi cambiamenti. Da un lato le case dell'alta e media borghesia, con i

39. Ridley Scott, *Black Rain*, 1989. Il film ambientato in parte negli Stati Uniti, in parte in Giappone e narra la storia di due agenti e della loro ricerca di un criminale della Yakuza.

40. Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Doubleday, New York, 1968 (tr. it. *Blade Runner*, Fanucci, 2008).

41. Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*, Hardcover & Paperback, 1962 (tr. it. *La svastica sul sole*, Fanucci, 2011).

42. Charles Dickens, *Hard Times*, Bradbury & Evans, London, 1854 (tr. it. *Tempi difficili*, Newton Compton, 2010). Il romanzo di Dickens è ambientato in una città industriale immaginaria chiamata "Coketown".

43. Eleonora Fiorani, Ferdinando Vidoni, *Il giovane Engels. Cultura, classe e materialismo dialettico*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1974.

44. Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, Verlag Otto Wigand, Leipzig, 1845 (tr. it. *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, Lotta Comunista, 2011).

giardini a forma di ville, le abitazioni comode e sontuose, le strade pulite, gli omnibus che conducevano alla città; dall'altro i *cottages* operai, nascosti alla vista *dei ricchi signori e delle ricche signore dagli stomaci forti e dai nervi deboli*:

Inferiormente al ponte si vedono negli ammassi di rottami, l'immondizia, la sporcizia e la rovina dei cortili sulla riva rapida a sinistra; ogni casa sta appoggiata all'altra, ed a causa del salire della riva, il tutto appare come un sol pezzo – tutto nero per il fumo, cadente e vecchio con i vetri ed i telai delle finestre rotti. Vecchie fabbriche fatte a guisa di caserme formano lo sfondo. A destra, sulla riva bassa, v'è una rovina senza tetto, con rottami ammonticchiati, e la terza casa è così bassa che il piano inferiore è inabitabile e perciò è senza finestre e porte. Lo sfondo è costituito dal cimitero dei poveri, dalle stazioni ferroviarie di Liverpool e Leeds, e dietro dalla casa di lavoro, la “Bastiglia della legge sui poveri” di Manchester, che da una collina guarda minacciosa all'opposto quartiere operaio come una cittadella dietro le alte mura merlate⁴⁵.

Di fronte a tanta povertà, ciò che sembrava maggiormente preoccupare la classe media britannica era che le precarie condizioni in cui vivevano i suoi concittadini divenissero pretesto per la criminalità prima e un'insurrezione dopo.

In una corrispondenza⁴⁶ del 1842, Engels analizzava come, nonostante turni di lavoro di dodici ore diarie, tutto sommato gli operai che lavoravano nei distretti del cotone erano relativamente contenti. Rispetto agli operai della Germania e della Francia, che vivevano di pane e patate, un operaio di Manchester poteva permettersi il lusso di mangiare carne non una volta alla settimana, ma quasi tutti i giorni. Il problema erano le oscillazioni dell'economia e la disoccupazione sempre dietro l'angolo, con la conseguente inevitabilità di cadere in miseria. L'odio nei confronti delle classi abbienti era poi più forte fra gli operai che svolgevano le mansioni più dure e pericolose, i lavoratori del ferro, ma soprattutto i minatori. Engels ricordava quindi come fra questi fossero più frequenti le rapine, e come, una volta disoccupati, finiti in fretta i risparmi ed esaurite le eventuali casse di resistenza, non rimanesse loro che il furto o la prostituzione nel caso delle donne. Lo Stato del resto, avrebbe finito per incarcerarli o deportarli, trasformando i disoccupati in delinquenti.

In Francia la situazione non era distinta. Louis Chevalier, storico e demografo francese, pubblicò nel 1958 uno studio intitolato *Classes laborieuses et classes dangereuses*⁴⁷, in cui ricostruiva le trasformazioni profonde che avvennero nella città di Parigi come conseguenza della rivoluzione industriale. Nella città si andava formando la nuova classe del proletariato urbano, fenomeno dovuto alla concentrazione di gente di diversa provenienza, soprattutto contadini espulsi dal campo. La città divenne anche lo scenario di molteplici crimini e nei cui vicoli le nuove “classi pericolose” si muovevano indisturbate. Chevalier nel definire l'immagine del “povero urbano” riporta le parole di Eugène Buret, economista del XIX secolo, che in un suo saggio del 1840⁴⁸ sulla miseria della classi lavoratrici in Inghilterra e Francia, riportava una serie di stereotipi associati ai poveri rap-

45. F. Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, op. cit. in AAVV, *La città*, a cura di Gloria Benedetti, Ed. Sansoni, 1975.

46. F. Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, “Rheinische Zeitung”, 25 dicembre del 1842, in: E. Fiorani, F. Vidoni, *Il giovane Engels*, op. cit. pp. 365-367.

47. Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Collection Civilisations d'hier et d'aujourd'hui, Plon, 1958 (tr. it. di Silvia Brillì Cattarini, *Classi lavoratrici e classi pericolose: Parigi nella rivoluzione industriale*, Laterza, 1976).

48. Eugène Buret, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France*, Paulin, Paris, 1840.

presentativi di un atteggiamento molto diffuso nei confronti della povertà: il paragone del proletario urbano con il selvaggio, la sua pericolosità per “la nostra civiltà”, la miseria materiale legata indissolubilmente alla sua miseria morale, le sue condotte criminali:

Solo i selvaggi si ubriacano con lo stesso impegno delle classi povere più degradate. Per una bottiglia d'acquavite il negro della costa africana venderebbe se stesso e i suoi figli. L'ubriachezza ha distrutto gli indigeni dell'America del nord molto più della carestia e dei sistematici massacri dei bianchi. Per il selvaggio, una sbornia è la suprema felicità; per il miserabile delle grandi città è una passione invincibile, un piacere cui è incapace di rinunciare e a cui è pronto a sacrificare tutto, anche la salute e la vita. Quale triste confronto, quale deprimente visione quella di questi uomini, nostri compatrioti e fratelli, che sprofondano nel più abietto abbruttimento iniettandosi insieme all'alcol la ferocia delle belve e indulgendo in ignobili orge accompagnate da sangue e ferite!⁴⁹

Massimo Pavarini nel suo testo sulla storia della teoria criminologica⁵⁰ pone la nascita di questa scienza proprio in concomitanza con l'apparizione del sistema capitalista di produzione e con la definizione delle due classi antagoniste: borghesia e proletariato. Quando i lavoratori cominciarono a formare le proprie organizzazioni politiche, movimenti e sindacati, vennero considerate come potenzialmente pericolose. La logica del discorso che portava la criminalizzazione di un'intera classe sociale era la seguente: era provato statisticamente che le classi povere fossero più propense al crimine, da cui l'equazione miseria=criminalità. Poiché era anche stato provato che l'economia capitalista era instabile in quanto soggetta a periodi ciclici di crisi, si andava incontro alla disoccupazione o, nella migliore delle ipotesi, ad un abbassamento dei salari. Da queste due considerazioni si faceva derivare il sillogismo secondo il quale poiché un povero aveva molte probabilità di trasformarsi in criminale, e un proletario poteva sempre scivolare nella povertà, il lavoratore altro non era che un criminale in potenza.

Il positivismo aveva significato per l'epoca la sostituzione dell'antico modello religioso d'interpretazione del mondo fisico con uno basato sul metodo scientifico, la sostituzione del soprannaturale con il naturale. Secondo il metodo scientifico i fenomeni potevano essere interpretati come relazione di causa-effetto, relazione che era valida non solo per il mondo naturale, ma anche per quello sociale. Per quanto riguardava la condotta criminale di un individuo, una volta analizzate le cause, se ne sarebbero potute stabilire le leggi e, di conseguenza, sarebbe stato possibile prevenire e controllare il fenomeno. Nella seconda metà del Novecento si diffuse l'idea che esistesse una relazione intrinseca fra l'appartenenza di classe e la tendenza a delinquere. Risale infatti al 1876 la pubblicazione de *L'uomo delinquente*⁵¹ di Cesare Lombroso e al 1880 la fondazione, da parte dello stesso Lombroso insieme al magistrato Raffaele Garofalo, de “L'archivio di psichiatria, antropologia criminale e scienze penali per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente”⁵². Secondo l'antropologia criminale, disciplina della quale Lombroso era stato l'inventore, il comportamento del delinquente era il risultato di anomalie riscontrabili, ad esempio, nella forma del cranio. *L'uomo delinquente* riportava le misurazioni, effettuate con pallini di piombo, del diametro dei crani dei criminali (cap. I),

49. *Ibid.* p. 14.

50. Massimo Pavarini, *La Criminologia*, Le Monnier, Firenze, 1980.

51. Cesare Lombroso, *L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina e alle discipline carcerarie*, Milano, Hoepli, 1876.

52. Su Cesare Lombroso si veda: Delia Frigessi, *Cesare Lombroso*, Torino, Einaudi, 2003; Mary Gibson, *Born to crime: Cesare Lombroso and the origins of biological criminology*, Preager Publisher, Westport-London, 2002 (tr. it. *Nati per il crimine; Cesare Lombroso e le origini della criminologia biologica*, Milano, Mondadori, 2004).

l'antropometria e fisionomia dei delinquenti italiani (cap. II), ne analizzava i tatuaggi (cap. III) e così via. Dall'osservazione di un vasto campione di taglieggiatori, prostitute, alcolizzati, si stabilivano associazioni fra la tendenza alla delinquenza e al vizio con tratti somatici, gestualità. I ladri ad esempio avrebbero avuto: *notevole mobilità della faccia e delle mani, l'occhio piccolo, errabondo, mobilissimo, obliquo di spesso; folto e ravvicinato il sopracciglio; il naso torto o camuso, scarsa la barba, non sempre folta la capigliatura*⁵³. Mentre gli assassini avrebbero presentato: *lo sguardo vitreo, freddo, immobile, qualche volta sanguigno e injettato; il naso spesso aquilino, o meglio grifagno, sempre voluminoso; robuste le mandibole, larghi gli zigomi*⁵⁴.

Gli studi di Lombroso si nutrivano non solo dell'analisi sistematica di centinaia di schede di reclusi fornite dalla polizia, l'autore era stato infatti direttore dell'ospedale psichiatrico di Pesaro, ma anche delle teorie darwiniste, della fisiognomica di p. Camper e F. J. Gall e di una serie di intuizioni derivate dalla letteratura. Nonostante l'autore si esprimesse contro i romanzieri che descrivevano in toni drammatici le fattezze dei criminali, *spaventevoli d'aspetto, barbuti infino agli occhi, con isguardo scintillante e feroce*⁵⁵, molte delle sue asserzioni sembravano se non derivare, almeno trovare riscontro nella letteratura. Egli stesso lo ammetteva e, nella prefazione alla 5ª edizione de *L'uomo delinquente*, citava i classici di Omero, l'*Ecclesiastico* dell'*Antico Testamento*, oltre a teorie antiche risalenti ad Aristotele, Averroé di Avicenna e Giambattista della Porta⁵⁶. Ma anche i proverbi, alcuni editti medievali (*nel caso di sospetto sopra l'uno o l'altro dei due individui, si applichi la tortura al più deforme*⁵⁷) rientrano in quella serie di "intuizioni" alle quali il positivismo lombrosiano avrebbe fornito delle basi solide e scientifiche⁵⁸. La letteratura ha una rilevanza tale, che l'autore gli dedica un capitolo intero, il IX, la *Letteratura dei delinquenti*. Costruita sui modelli osceni di Ovidio, Petronio e dell'Aretino, sarebbe esistita una vera e propria cultura criminale, composta da canzoncine, storielle, canti popolari.

Il testo riportava un ingente numero di tavole e statistiche che rappresentavano l'intelaiatura scientifica delle tesi di Lombroso, il quale difendeva l'imparzialità, l'oggettività del proprio metodo psichiatrico-antropologico. Oltre alle misurazioni e osservazioni somatiche, comportamentali, i dati statistici raccolti rilevavano ad esempio che, all'interno delle professioni, quella operaia era ben più propensa alla delinquenza, con un condannato ogni 183, che quella contadina, od ecclesiastica, rispettivamente con un condannato ogni 419 e uno ogni 1047⁵⁹. Oltre alla professione, la razza poteva secondo Lombroso influire sul crimine. In tal modo l'antropologo giungeva a giustificare il crimine in determinate regioni, le più povere d'Italia. Così il brigantaggio nell'Italia meridionale avrebbe risentito dell'influenza dei coloni albanesi⁶⁰, e in particolare in Sicilia, nella valle della Conca d'Oro, il malandrinnaggio sarebbe stato dovuto ad antichi insediamenti di tribù Berbere e Semite⁶¹. Del resto, già l'analisi dei caratteri fisici dei delinquenti permetteva giungere a conclusioni come che, nonostante vi fossero omicidi con capello

53. C. Lombroso, *L'uomo delinquente*, op. cit. p. 31.

54. *Ibid.* p. 32.

55. *Ibid.* p. 30.

56. C. Lombroso, prefazione de *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, 5ª edizione, Fratelli Bocca Edit., Torino, 1896, pp. IX- X.

57. *Ibid.* p. X.

58. Sul rapporto fra l'opera di Lombroso e la letteratura si veda: Lucia Rodler, "L'Uomo delinquente di Cesare Lombroso: tra scienza e letteratura", *Criminocorpus, revue hypermédia, Archivos de Antropologia Criminal*, 4. L'anthropologie criminelle en Europe, pubblicato il 24 maggio del 2012. URL: <http://criminocorpus.revues.org/1905>.

59. C. Lombroso, *L'uomo delinquente*, op. cit. p. 146.

60. *Ibid.* p. 123.

61. *Ibid.* p. 124.

biondo, la preponderanza fosse dei neri, *forse perché la biondezza s'accompagna a meno robusta temperatura del corpo*⁶².

L'umanità quindi appariva divisa in due parti, una bianca, laboriosa, onesta, l'altra deviata, ritardata, delinquente, pigra. Delinquenti e uomini selvaggi possedevano numerosi tratti in comune, somatici, morali ed estetici, come il costume del tatuaggio⁶³. L'atavismo avrebbe spiegato la diffusione di determinati delitti, giacché determinate circostanze sarebbero state capaci di far affiorare gli istinti "animaleschi", causa dei crimini più disumani⁶⁴. Dal punto di vista politico, questi concetti potevano applicarsi a una critica del pensiero degli anarchici⁶⁵ e al possibile ritorno ad una forma di comunismo antico. E se per Lombroso, socialista, la rivoluzione è *espressione storica dell'evoluzione*⁶⁶, la ribellione, la sedizione, è frequente nei popoli poco civili, vi partecipano delinquenti, pazzi, selvaggi, oltre che gli anarchici.

Questo complesso di teorie, qui brevemente delineate, insieme all'idea di evoluzione di Darwin, e a tutta una linea di pensiero che vede nella razza, nella folla, nella classe lavoratrice oltre che un nemico un ostacolo per il progresso, caratterizza la letteratura della seconda metà del secolo XIX. Nelle prossime pagine si vedrà come i romanzi di Wells, in particolare *The Time Machine*, immaginano la lotta di classe capace di modificare, dal punto di vista genetico, la specie umana. Ma oltre a Wells, una lunga serie di romanzi rappresenteranno gli incubi di una società occidentale sempre più colpita dalla paura e dalla paranoia. I nemici, di classe, di razza, minacceranno la tranquilla vita dell'epoca vittoriana, mentre irlandesi, latini ed anarchici impediranno il progresso nel Nuovo Mondo. E queste visioni catastrofiche e violente, spesso agitano sotto gli occhi del lettore l'immagine di un futuro che è distopia di ritorno ad un'epoca primitiva. Se vincessero i delinquenti, politici e non, i selvaggi, più forti anche se meno intelligenti, il risultato non può che essere l'involuzione, il ritorno all'epoca primitiva. Ignatius Donnelly, un congressista degli Stati Uniti, politico populista e scrittore conosciuto per lo più per i suoi scritti sulla perdita Atlantide⁶⁷, pubblicò nel 1890 il romanzo intitolato *Caesar's Column: A Story of the Twentieth Century*⁶⁸. Il romanzo descrive lo scatenarsi di una guerra senza scampo fra il proletariato, capeggiato da un italiano di nome Caesar Lomellini, e l'oligarchia finanziaria ebraica. Il conflitto finisce con un attacco con gas sui quartieri borghesi di New York e con lo sterminio dell'intera classe borghese. *Più di 250.000 eleganti cadaveri formeranno il piedistallo della grottesca colonna che Lomellini innalza per commemorare "la morte e la sepoltura della civiltà moderna"*⁶⁹.

62. *Ibid.* p. 34.

63. Juan José Lahuerta, a partire dall'interpretazione del costume del tatuaggio in Lombroso, ne rileva l'influenza sugli scritti di A. Loos sull'ornamento, come segno di malattia. La degenerazione è un tratto comune dell'uomo primitivo, del delinquente, ma anche di una certa arte, come indicato negli scritti di N. Nordau. Si veda il saggio: Juan José Lahuerta, "Ornamento e delitto", in: *Humaredas*, op. cit. pp. 125-167.

64. C. Lombroso, *L'uomo delinquente*, op. cit. p. 201.

65. C. Lombroso, *Gli anarchici*, Fratelli Bocca Edit., Torino, 1894.

66. *Ibid.* p. 35.

67. Ignatius Donnelly, *Atlantis: The Antediluvian World*, Harper & Brothers, New York, 1882.

68. Edmund Boisgilbert M.D. (pseudonimo di I. Donnelly), *Caesar's Column: A Story of the Twentieth Century*, Chicago, F. J. Shulte and Co., 1890.

69. M. Davis, *Geografie della paura*, op. cit. p. 304.

3.2.3 Lotta di classe ed evoluzione della specie: Wells e London

Se passassimo dalla quantità alla qualità della popolazione, ci scontreremmo con la questione eugenetica. Potremmo accettare che, nella misura in cui la gente diventi meno superstiziosa, i governi acquisteranno il diritto a sterilizzare chi non si ritenga che sia un progenitore desiderabile. Un simile strumento sarebbe usato prima di tutto per diminuire l'idiozia, proposito fra i più lodevoli, anche se è probabile che con il tempo si confonderebbe l'opposizione al governo con l'idiozia, per cui si finirebbe per sterilizzare chiunque si ribellasse contro qualcosa.

Bertrand Russell, *Icarus, or the Future of Science*, Kegan Paul, London, 1924.

La schiavitù e l'alienazione dell'operaio a seguito della meccanizzazione del lavoro, le miserabili condizioni di vita delle nuove masse urbane, avevano cominciato a mostrare la faccia nascosta del futuro della rivoluzione industriale. Verso la fine del secolo XIX e gli inizi del XX nella letteratura cominciano a maturare i presupposti per la nascita del genere distopico. In molti romanzi tutti i timori che suscitava il futuro dell'umanità si mescolano con programmi politici: lotta fra razze, guerre fra nazioni, conflitti di classe, selezione naturale. A questo proposito le opere di H.G. Wells e di Jack London sono esemplari. In particolare *The Time Machine* (1895) di Wells e *The Iron Heel* (1908) di London presentano elementi interessanti per mostrare come tesi scientifiche (l'evoluzione della specie) s'intreccino con tesi politiche (la lotta di classe) nella letteratura.

Il romanzo *The Time Machine*⁷⁰ venne pubblicato nel 1895⁷¹ ed è considerato dalla critica una riflessione dell'autore sulla struttura di classe della Gran Bretagna *fin-de-siècle*, insieme ad un tentativo di proiettare nel futuro la teoria di Darwin sulla selezione della specie. Insieme a *The Iron Heel* è uno dei primi romanzi distopici della storia della letteratura. Scorrendo la produzione letteraria di Wells, ci si renderà conto che si tratta di un autore che ha sempre alternato visioni utopiche e distopiche del futuro, così come ha spesso unito teorie scientifiche a tematiche sociali e politiche.

La storia raccontata nel romanzo è nota: un uomo dell'epoca vittoriana che ha inventato una macchina che gli permette di viaggiare nel tempo invita a cena un ristretto gruppo di amici per raccontare la sua avventura. Una volta azionata la macchina, la prima descrizione che viene presentata del viaggio è quella di una città del futuro:

Che strani sviluppi dell'Umanità, e che meravigliosi progressi di fronte alla nostra primitiva civiltà, pensai, mi sarebbero apparsi una volta giunto ad osservare da vicino il vago e fugace mondo che scorreva veloce e fluttuava sotto i miei occhi! Vidi una grande e splendida architettura elevarsi intorno a me, più solida che qualunque degli edifici del nostro tempo; e, nonostante ciò, sembrava costruita di luce tremolante e di nebbia. Vidi un verde più ricco estendersi sulla collina, e rimanere là senza l'interruzione invernale. Anche attraverso il velo della mia confusione, la

70. H. G. Wells, *The Time Machine, an invention*, W. Heinemann, London, 1895 (tr. it. *La macchina del tempo*, Mursia, Milano, 2007).

71. Wells presentò una prima versione del romanzo nel 1888, quando aveva poco più di vent'anni. La storia aveva come titolo *The Chronic Argonauts* e venne pubblicata nel *Science School Journal*. Prima della pubblicazione definitiva nel 1895 si contano almeno sette versioni.

terra sembrava molto bella. E così, mi venne in mente l'idea di fermare la macchina del tempo (tr. mia)⁷².

Wells descrive la città del futuro come un'urbe che cresce smaterializzandosi, facendosi trasparente. È il regno della luce, come la città verticale di Metropolis. Ciò che non si vede, che rimane nascosto ai suoi occhi, è la città che abitano i lavoratori. Coketown è scomparsa e se la città degli operai non esiste più, conclude il viaggiatore nel tempo, è perché sono scomparse le divisioni di classe della società vittoriana. Un futuro senza le piccole case delle famiglie operaie non può che essere il risultato di un cambio rivoluzionario:

Guardai attorno, con un pensiero fugace, dalla terrazza nella quale riposai un attimo, mi resi conto che non vi era lì nessuna casa piccola. A quanto pare la casa corrente, e probabilmente la casa di famiglia, erano scomparse. Qui e là fra il verde vi erano edifici simili a palazzi, però la casa normale e quella di campagna, che conferiscono caratteristiche tanto peculiari al nostro paesaggio inglese, erano scomparse. “È il comunismo”, mi dissi⁷³.

Ma la città dei lavoratori non è nel futuro destinata scomparire. Il viaggiatore nel tempo non riesce a vederla perché secoli di oppressione e di lavori forzati hanno spinto il proletariato nel sottosuolo del pianeta, a vivere in simbiosi con la macchina. La città che abitano i lavoratori è sottoterra. Wells immagina un futuro abitato da due razze, gli Elois e i Morlocks, evoluzione delle due classi che conosceva, capitalismo e proletariato industriali, gli oppressori e gli oppressi.

Il viaggiatore nel tempo nel tentativo di dare una spiegazione ricorre ad un'interpretazione in chiave negativa della teoria evoluzionista di Charles Darwin⁷⁴. La società vittoriana all'epoca dello scrittore dimostrava una chiara tendenza a dividersi non solo in due classi antagoniste, ma anche dal punto di vista spaziale: un sopra e un sotto. Il sottosuolo sembrava venire riservato sempre più per i fini meno “decorativi” della civiltà: la metropolitana, i tram elettrici, le officine, i ristoranti sotterranei. Questa tendenza si sarebbe evoluta nel tempo, fino al punto di far perdere all'industria il suo diritto all'aria libera. La fabbrica si sarebbe estesa sempre più nella profondità del sottosuolo, e con essa i suoi abitanti, il proletariato industriale. Tanto che Wells si chiede se la condizione dell'operaio dell'East End sia alla fin fine così distinta da quella della sua degenerazione futura: anche lui vive in condizioni artificiali, cacciato nel sottosuolo e lontano dalla luce naturale.

I ricchi invece avrebbero continuato a vivere sotto il sole e ad occupare la maggior parte della superficie del paese. La distanza con i poveri sarebbe andata crescendo progressivamente fino a un abisso fra le due classi. Gli abitanti del mondo superiore e quelli del mondo inferiore sarebbero finiti con l'adattarsi alle condizioni di vita. I superiori, gli Elois, si sarebbero dedicati a coltivare il benessere e la bellezza e, in un mondo privo di pericoli, avrebbero perso statura, forza e intelligenza. Avrebbero creato un paradiso terrestre, abitato un paesaggio bucolico, praticato una vita decadente.

72. H. G. Wells, *The Time Machine*, Henry Holt and Company, New York, 1895, pp. 43-44.

73. *Ibid.*, pp. 65-66.

74. Wells era stato iniziato alle teorie dell'evoluzione della specie durante i suoi studi nella “Normal School of Science” di Londra. In particolare era stato studente dell'eminente biologo darwinista Thomas Huxley (1825-1895). Il darwinismo applicato alla società ebbe due distinte chiavi di lettura, da un lato una ottimista, in quanto prova di un progresso continuo dell'umanità, dall'altro una pessimista, in cui nel mondo si imporrebbe il diritto del più forte, individuo o stato, sul più debole (“darwinismo sociale”).

D'altro canto le condizioni di lavoro, la fame, la scarsa ventilazione, avrebbero reso più forti gli abitanti del mondo sotterraneo. Nell'802.701 i Morlocks avrebbero continuato a servire meccanicamente i propri padroni, retaggio del loro antico stato di schiavitù, ma avrebbero anche finito per divorarli. Il conflitto fra Eloi e Morlocks è in realtà il punto di vista di un socialista sulla lotta di classe alla fine del secolo XIX e sull'idea, che si andava generalizzando, che la società che si stava organizzando sarebbe finita per autodistruggersi.

Lo sfruttamento della classe lavoratrice è presente anche in *When the Sleeper wakes*, romanzo scritto da H.G.Wells in una prima stesura nel 1899⁷⁵ e riscritto e ripubblicato in una seconda versione nel 1910⁷⁶. Il protagonista di nome Graham cade in uno stato di catalessi che si protrarrà fino agli inizi del XXII secolo. Al suo risveglio scopre che i suoi pochi beni a causa del tempo trascorso hanno maturato enormi interessi e che, nel futuro, non solo è l'uomo più ricco ma è anche il padrone del mondo. L'ipertecnologica società in cui si risveglia, seguendo la prassi tipica della fantascienza di "ingigantire" il presente, è governata da un Consiglio che opererebbe in suo nome e che sfrutta spietatamente la classe lavoratrice.

Tralasciando gli sviluppi della storia, che si concluderà con una guerra aerea sui cieli di Londra, uno degli elementi a cui Wells sembra maggiormente interessato è la descrizione della città del futuro. La Londra del XXII secolo, lo sfondo delle vicende di Graham e della lotta fra i due poteri antagonisti, quello del Consiglio e del Partito Popolare, è la versione amplificata del presente, è la materializzazione dell'"incubo del Capitalismo Trionfante". È lo stesso Wells a darne una spiegazione nell'introduzione all'edizione del 1921 del romanzo:

Il "dormiente" rappresenta naturalmente l'uomo medio, l'uomo qualunque, che avrebbe tutto, se solo si decidesse a tenere stretto quel che gli appartiene, e che trascura tutto. Si sveglia e si ritrova, re fantoccio, al centro di una cospirazione di uomini intellettualmente molto evoluti in un mondo che è la realizzazione pratica dell'incubo del signor Belloc in "Lo Stato Servile". E il libro non è altro che il quadro – vivido e fantasioso quanto lo consentono la fantasia e l'abilità dello scrittore – dell'ignobile schiavitù che regna in un mondo dove le città sono ormai organismi ipertrofici. Esisterà mai un mondo simile? Confesso che ne dubito⁷⁷.

Wells descrive minuziosamente l'ipertrofia della città del futuro: una città che ha portato agli estremi i difetti di quella capitalista. È un avvertimento, comune alla letteratura distopica, a cui in fondo non crede. Vent'anni dopo sosterrà che nonostante l'umanità sia capace di enormi mali, *a questa immensa, spietata, organizzazione della schiavitù la nostra razza non arriverà mai*⁷⁸. La Londra in cui si risveglia Graham è una città che ha raggiunto i 33 milioni di abitanti, coperta da un'immensa cupola trasparente. La cupola che racchiude la città è un'immagine che ricorrerà a partire da questo momento nella letteratura di fantascienza. Il confine avrà la forma di un Muro Verde secondo Zamjatin, fino alla cupola geodetica di *Logan's Run*⁷⁹. Oltre i confini della città, la campagna, dove oramai non vive più nessuno.

75. H. G. Wells, *When the sleeper wakes*, Harper & brothers, New York, London, 1899.

76. H. G. Wells, *When the sleeper wakes: a revised edition of "When the sleeper wakes"*, Thomas Nelson, London, 1910 (tr. it. di Maria Luisa Righi, *Il risveglio del dormiente*, Editoriale Mursia, Milano, 1966).

77. H. G. Wells, *Il risveglio del dormiente*, op. cit. p. 3.

78. *Ibid.*, p. 4.

79. *Logan's Run* è un film del 1976 di Michael Anderson, tratto da: William F. Nolan, George Clayton Johnson, *Logan's Run*, Dial Press, 1967.

La società è divisa in due: da una parte la *Città del Piacere*, dove realmente il futuro ha portato un cambiamento in termini materiali: macchine volanti, schermi cinematografici, marciapiedi meccanici. Dall'altra la *Città della Miseria*, dove vivono gli operai, abbruttiti, cacciati nel sottosuolo, come i Morlocks, che sopportano la vita di stenti e fatiche mediante l'ipnosi. Nonostante possa sembrare grottesco, l'Inghilterra classista in cui viveva Wells nel XIX secolo è vista dalle masse del futuro come l'età dell'oro della storia del paese:

Il suo tempo era il tempo della libertà (...) Gli uomini non sono più liberi... non sono migliori né più grandi di quelli della sua epoca. E non è tutto. Questa città... è una prigioniera. Ogni città, oggi, è una prigioniera. E la ricchezza, l'adorazione spietata della ricchezza, ne tiene saldamente in mano le chiavi. Miriadi, innumerevoli miriadi di disgraziati, sgobbano dalla culla alla tomba.(...) Attorno a noi, sotto di noi, non esistono che dolore e sofferenza. Tutte le false delizie da cui lei è circondato rasentano un'esistenza di infelicità indicibile⁸⁰.

Quando Graham osserva per la prima volta la città, viene sopraffatto dall'architettura, visione ipertrofica della città industriale che lo scrittore conosceva. Ponti aerei, strade mobili, gigantesche costruzioni d'acciaio. La metropoli è quasi una visione sovranaturale. Più avanti noterà che dagli edifici sono state eliminate le finestre e che nonostante ciò la città è costantemente illuminata, così come doveva essere stata provvista di un sistema di riscaldamento, visto che non riusciva ad individuare i caminetti. Spariti gli ornamenti *la decorazione era affidata alla bellezza pura della forma e del colore*⁸¹.

Una delle caratteristiche della letteratura utopica è l'interdipendenza esistente fra tutte le opere, come se ogni nuova utopia (e anti-utopia) si inserisse in un dibattito esistente da secoli per lasciare il proprio contributo, sotto forma di proposta, d'innovazione. Anche Wells non si sottrae a questa tradizione e il suo contributo è proprio una risposta a due delle più influenti utopie del secolo: *News from Nowhere* di Morris e *Looking Backward* di Bellamy. La città in cui si risveglia il dormiente è il risultato del trionfo di un'utopia, quella in cui si era trasformata la Boston del futuro secondo Bellamy, scenario che Wells definì "incubo. La Londra del futuro non è più un agglomerato di case, come nell'epoca vittoriana, ma un'unica e immensa macchina produttiva. La popolazione lavoratrice vive nella città come in un immenso albergo, con migliaia di stanze di categorie differenti e con tutti i servizi comuni di cui può avere bisogno. La privacy è andata progressivamente riducendosi, tanto che gran parte della vita quotidiana è svolta in comune: *La casa privata, sbarrata, chiusa a chiave, non esisteva più*"⁸². Ed è sorprendente come questa descrizione della Londra del futuro anticipi alcuni elementi cardine dello spazio urbano della distopia del secolo XX in cui l'architettura futurista e la tecnologia divengono strumenti di controllo delle masse. Come si vedrà in seguito, la città-prigioniera, l'eliminazione della privacy, l'uso delle tecniche di persuasione, saranno fondamentali nella creazione della città, macchina per fabbricare individui, delle opere di Zamjatin, Orwell, e Huxley. Zamjatin costruirà una città interamente di vetro, esagerazione dell'uso della trasparenza da parte del movimento moderno. Orwell installerà in tutti gli angoli della Londra del 1984 telecamere e microfoni. Huxley, come Wells, ricorre all'ipnosi. Nella distopia di Wells gli operai vengono istruiti sulle nozioni basiche necessarie per il lavoro e, contemporaneamente, *trasformati in macchine pensanti di una pun-*

80. H. G. Wells, *Il risveglio del dormiente*, op. cit. pp. 119-120.

81. *Ibid.*, p. 39.

82. *Ibid.*, p. 133.

*tualità e fedeltà meravigliose*⁸³. Il “mondo felice” di Huxley invece ricorrerà alla “hypnopaedia” per inculcare fin da piccoli i valori della società: consumo, controllo sociale e istruzione strettamente necessaria per portare a termine il proprio compito di classe.

Gran parte della critica ha sottolineato come gli operai, nelle opere di Wells, non abbiano alcun ruolo di forza storica positiva. In *When the Sleeper wakes* sono sottomessi e resi docili attraverso l'ignoranza e l'ipnosi. La loro oppressione è il risultato di una legge su cui non hanno alcun potere, poiché come ricorda R. Trousson: *l'escatologia di Wells esprime un fatalismo materialista basato sull'idea darwiniana di evoluzione*⁸⁴. Altre opere dello scrittore sembrano piuttosto indicare come l'autore credesse in una minoranza selezionata che si sarebbe fatta carico del governo delle masse. In *A modern Utopia*⁸⁵ (1905) la divisione in classi della società non è il frutto delle relazioni di produzione ma di una classificazione in tipi psicologici della società, al cui vertice risiede l'ordine dei samurai. Anche in questo romanzo lo scrittore torna ad utilizzare Darwin, parlando della necessità di:

Un'Utopia Moderna: non statica, ma cinetica, non una condizione permanente quindi, ma momento ideale foriero di altri stadi successivi. Oggi, non si cerca di resistere al perenne fluire del mare della storia, ma si preferisce piuttosto assecondarne le correnti, così facendo non si edificano più avamposti saldi e resistenti, ma società effimere e precarie come stati galleggianti⁸⁶.

Wells si allontana energicamente dal socialismo, sposa l'idea di una società “cavalleresca”, in cui un ordine (i samurai) mantiene la pace e garantisce la prosperità. Si tratta della stessa idea aristocratica della politica che appare nel film da lui sceneggiato *Things to Come*⁸⁷, in cui la casta degli aviatori, uomini di scienza e quindi logici e razionali, mettono fine ai conflitti fra le varie nazioni belligeranti.

Accanto alle opere fin qui citate, *The Iron Heel*⁸⁸ è da annoverare come un'opera fondamentale per l'inizio della letteratura distopica e per la definizione delle tematiche del genere. Si tratta di un romanzo di Jack London⁸⁹, la cui pubblicazione risale al 1907. La storia è presentata come la pubblicazione nel 2700 di un manoscritto opera della moglie di Ernest Everhard, un dirigente socialista americano del principio del XX secolo. Le vicende che vi vengono narrate descrivono l'attività politica dei militanti socialisti nel momento in cui l'oligarchia dei grandi trust industriali dichiarava la sua guerra ai lavoratori e portava alla rovina la classe media. Il romanzo racconta come i trust, dopo aver tentato di scatenare un conflitto con la Germania nel 1912 per sviare l'attenzione dalla loro presa del potere, entrano in guerra aperta con i rivoluzionari, organizzati dal partito socialista in un esercito segreto. Il manoscritto si interrompe nel 1913, quando i socialisti cominciano l'insurrezione a Chicago. Nonostante il racconto sembri finire con

83. *Ibid.*, p. 115.

84. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 293.

85. H. G. Wells, *A Modern Utopia*, Chapman and Hall, London, 1905 (tr. it. di Fernando Porta, *Una utopia moderna*, Editoriale Mursia, Milano, 1990).

86. *Ibid.*, p. 35.

87. *Things to Come* (1936) è un film britannico di fantascienza prodotto da Alexander Korda e diretto da William Cameron Menzies.

88. Jack London, *The Iron Heel*, The Macmillan Company, London, 1907 (tr. it. di Carlo Sallustro, *Il tallone di ferro*, Feltrinelli, Milano, 2006).

89. Su Jack London si veda: Andrew Sinclair, *Jack: a biography of Jack London*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1978; Michail Krausnick, *Jack London*, La Magrana, Barcelona, 1991. Sui romanzi di fantascienza di Jack London si veda: Darko Suvin, David Douglas, “Jack London and His Science Fiction: An Annotated Chronological Select Bibliography”, *Science-Fiction Studies*, luglio 1976, pp. 181-187.

una tragica sconfitta delle forze rivoluzionarie, l'editore alla fine del manoscritto ricorda come il socialismo abbia trionfato nel secolo XXI.

La critica vide nella visione del potere totalitario de *The Iron Heel* alcuni riferimenti alle opere di H.G.Wells, *When the Sleeper Wakes* e *A Story of Days to Come*⁹⁰, e soprattutto a un'opera del 1902 intitolata *Our Benevolent Feudalism*⁹¹. Certo è che l'opera dovette parte del suo successo al suo carattere militante, nel suo segnalare le tappe della lotta fino al confronto finale, e in parte alla serie di intuizioni che conteneva. London prevedeva la scomparsa della classe media nel mezzo della lotta fra Capitale e Lavoro, segnalava come la via legale si sarebbe alla fine esaurita, giungendo inevitabilmente allo scontro armato. Con la pubblicazione de *Il tallone di ferro*, per la prima volta si descriveva dettagliatamente e con crudezza la rivoluzione, che gli utopisti si erano limitati ad indicare come inevitabile⁹². Una rivoluzione violenta, che avrebbe scatenato una risposta brutale da parte del capitalismo. London parlava di scioperi repressi dalla polizia, di massacri, di guerre razziali, dello sterminio dei militanti socialisti, di lavoratori falciati dalle mitragliatrici⁹³. La guerra sarebbe stata l'unica via di uscita alle tensioni di classe, e non sarebbe stata combattuta sul piano dialettico, bensì in modo sporco, mediante la violenza e l'uso di agenti provocatori.

Secondo Orwell, mediante l'immagine del *Tallone di Ferro* che calpesta la classe lavoratrice⁹⁴, che riappare in *1984* come visione di un futuro terribile⁹⁵, London aveva dimostrato di aver capito molto meglio di Wells ciò che significava il fascismo con la sua violenza e il suo dispotismo alimentato dalle emozioni⁹⁶. Mentre Wells, come Dickens, apparteneva a una sorta di "classe media non militarizzata", per capire realmente cosa fosse il fascismo occorre averlo sofferto, oppure avere in sé una vena fascista⁹⁷. London, con la sua esaltazione delle forze primitive e della natura, possedeva questa vena fascista e la sua profezia del *The Iron Heel* era molto più vicina al lato irrazionale del totalitarismo che *Brave New World* di Huxley, o *The Shape of Things to Come* di Wells.

Anche nel suo essere socialista, seppur avesse letto Marx, London si allontanava dalla versione classica propria di altri autori. Essendosi interessato a Darwin e agli evoluzionisti, il suo eroe risentiva del fascino di queste letture. La coincidenza fra forza fisica e convinzione politica di Everhard è palese nel passaggio in cui il protagonista prende la parola di fronte al raffinato circolo degli "Amici dello Studio"⁹⁸. Dopo aver raccontato la presa di coscienza e la sua formazione come rivoluzionario, illustrato l'organizzazione dell'internazionale socialista e i suoi obiettivi, la conclusione è un richiamo corporale alla forza fisica, una minaccia per le classi abbienti: *vi toglieremo il potere, i palazzi e tutti i vostri agi dorati, e verrà il giorno in cui dovrete lavorare per guadagnarvi il pane, come fa il contadino nei campi, o il commesso nelle vostre metropoli. Ecco le nostre mani; sono forti*⁹⁹. La reazione del pubblico è prima un fremito, poi un grugnito, e finalmente il ringhio del branco. L'istinto del gruppo è quello di reagire, di difendersi, di non lasciarsi strappare il dominio del mondo. E in questo scontro, sarà il lavoratore ad averla vinta, personificato dall'eroe Everhard, alter ego dello scrittore.

90. A. Sinclair, *Jack: a biography of Jack London*, op. cit. p. 131.

91. William J. Ghent, *Our benevolent feudalism*, Macmillan & co., New York, 1902.

92. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 277.

93. J. London, *Il tallone di ferro*, op. cit. p. 174.

94. *Ibid.* p. 136.

95. L'immagine della vittoria del potere totalitario: *Se vuoi un simbolo figurato del futuro, immagina uno stivale che calpesta un volto umano... per sempre*. G. Orwell, 1984, op. cit. p. 296.

96. George Orwell, "Wells, Hitler, and the World State", *Horizon*, agosto, 1941 (tr. sp. In: G. Orwell, "Wells, Hitler y el Estado Mundial", *Escritos (1940-1948). Literatura y política*, Octaedro, Barcelona, 2001).

97. *Ibid.* p. 76.

98. *Ibid.* pp. 64- 83.

99. *Ibid.* p. 73.

Come dice G. Fofi, nell'introduzione all'edizione italiana di questa "piccola bibbia popolare del socialismo scientifico", il protagonista: *Ernest Everhard è già il prototipo di superuomo, nato dal popolo ma chi si eleva su di esso per virtù di capo, come per legge di natura, poiché egli è colui che nella lotta per la vita rappresenta il miglior prodotto di una selezione naturale*¹⁰⁰.

Come in altri racconti apocalittici, il collasso di una civiltà segna il passaggio a un ordine migliore. La distopia sembra spesso indicare come il conflitto e il dolore siano dei passi imprescindibili nel cammino verso l'utopia. In London il socialismo trionfa, ma solo dopo la sofferenza. Il socialismo vince e assume le sembianze di una città, chiamata Asgard:

E anche ora corre voce di un nuovo reclutamento per la costruzione di Asgard, la città meravigliosa che quando sarà finita dovrà superare tutti gli splendori di Ardis. Noi rivoluzionari cureremo la continuazione di quest'opera colossale, che però non sarà compiuta da miserabili schiavi. Le mura, le torri e le guglie di questa città di sogno, s'innalzeranno al ritmo delle canzoni, e la sua bellezza incomparabile sarà cementata, anziché da gemiti e sospiri, dall'armonia e dalla gioia¹⁰¹.

Ma prima che gli uomini liberi possano costruire Asgard, una prima rivoluzione fallisce, ed il suo fallimento viene rappresentato in un'altra città, Chicago, *la più matura per la Rivoluzione, l'inferno industriale del diciannovesimo secolo*¹⁰². La città, isolata e riempita di militari, viene usata come trappola da parte del Tallone di Ferro. Gli ultimi capitoli del libro raccontano la sconfitta della Comune di Chicago, i cui grattacieli sono teatro degli scontri con bombe, mine e palloni. Il prezzo da pagare per l'utopia socialista è la perdita di un'intera generazione di rivoluzionari.

3.2.4 Lo spettro della decadenza dell'impero e della razza

Vril-ya è il nome di una civiltà che vive nel sottosuolo, protagonista di un romanzo del 1871 intitolato *The Coming Race*¹⁰³, dello scrittore britannico Edward Bulwer Lytton (1803-1873). Vril-ya, secondo quanto viene raccontato, è una civiltà molto più sviluppata di quella vittoriana: è infatti ormai giunta all'apice della conoscenza scientifica e tecnologica. I suoi abitanti possiedono robots domestici, macchine volanti, e soprattutto vivono da molto tempo in un'epoca di pace. Nonostante ciò si tratta di una civiltà ormai giunta ad un grado di saturazione tale da far immaginare che la sua fine sia prossima. Quando Lytton scrisse *The Coming Race* alludeva evidentemente alla borghesia vittoriana, giunta all'apice del suo potere, ma entrata in un periodo di decadenza. Un timore condiviso e che permeava la cultura europea verso la fine del XIX secolo: l'ottimismo del positivismo si stava ormai esaurendo. Nonostante ciò l'Impero doveva mostrare buona salute: fra il 1876 e il 1914 infatti, la Gran Bretagna aveva aggiunto al suo territorio 11 milioni di km². Il territorio risultante controllato dalla nazione comprendeva 30 milioni di km², circa cento volte la superficie del Regno Unito, e governava su circa 142 milioni di abitanti. Quali potevano essere i sintomi della decadenza di un impero di tali dimensioni?

100. J. London, *Il tallone di ferro*, op. cit. p. 11.

101. *Ibid* p. 223.

102. *Ibid* p. 227.

103. Edward Bulwer Lytton, *The Coming Race*, W. Blackwood and sons, Edingburgh and London, 1871 (tr. it. *La razza ventura*, Edizioni Arktos, Carmagnola, Torino 2006).

Fino almeno al 1880 la letteratura inglese era stata dominata dal positivismo tipico di autori in linea con Verne. Ma è verso la fine dell'Ottocento che cominciano ad apparire numerosi romanzi che presentano scenari apocalittici riguardo il futuro dell'impero britannico. In Europa vi erano vari fattori che mettevano in discussione l'ottimismo borghese: l'esperienza della Comune di Parigi, la grande depressione cominciata con la crisi di sovrapproduzione del 1873, le tensioni nascenti fra le potenze imperialiste, la crescita di nuove potenze come il Giappone e gli Stati Uniti.

Bisogna poi ricordare che l'imperialismo inglese si fondava ideologicamente sulla supremazia razziale. Secondo quanto affermava Benjamin Disraeli, ripetute volte primo ministro del Partito Conservatore, gli inglesi erano "una razza dominatrice, destinata dalle sue virtù a spargersi per il mondo". Una nazione eletta quindi, la cui eventuale decadenza avrebbe significato la fine della civiltà stessa, poiché l'unica civiltà esistente allora era quella inglese.

Uno dei fattori che metteva in discussione il mantenimento della supremazia bianca era la crescita della popolazione. In Occidente si stava sempre più diffondendo una nuova tendenza che vedeva un netto calo delle nascite, come si è già detto in precedenza. Se la popolazione europea avesse continuato a crescere in maniera inferiore a quella asiatica, ciò avrebbe potuto mettere a rischio il proprio dominio imperiale. Man mano che questa paura si diffondeva, sempre più veniva associata alla concentrazione della popolazione nelle città e alla loro crescita fuori misura. La debilitazione nazionale diveniva così una conseguenza dell'inurbamento, poiché la vita nella città, in condizioni malsane e congestionate, era la principale causa dell'incapacità di riprodursi della popolazione. L'idea aveva la sua base teorica principalmente in due lavori: *Die drei Bevölkerungstufen* (1890) di Georg Hansen, e *The Decline of West* di Oswald Spengler¹⁰⁴. Trasportate alla letteratura, tutte queste paranoie razziali produssero una:

Letteratura scritta in massima parte per le classi medie urbane e da loro consumata, essa illustrava il lato da incubo (caos e violenza come espressione necessaria della "sopravvivenza del più adatto") del crudo darwinismo sociale che costituiva la morale impietosa dell'epoca dei baroni ladri. In queste storie, i timori crescenti di una rivoluzione sociale violenta e della "marea montante del colore" accompagnavano l'apprensione sempre maggiore per le inevitabili guerre mondiali del futuro tra le varie potenze imperialiste. I nuovi mezzi di distruzione di massa, microbi, radioattività, gas velenosi e macchine volanti, conquistarono la stampa popolare anni, certe volte decenni, prima di essere aggiunti in concreto agli arsenali delle grandi potenze¹⁰⁵.

Scorrendo la rassegna di romanzi catastrofici citati da M. Davis¹⁰⁵ si nota come ogni potenza imperiale possedesse la propria personale paranoia razzista. A proposito dell'immigrazione negli Stati Uniti, M. D'Eramo¹⁰⁷ ragiona su un vecchio articolo di Robert E. Park¹⁰⁸ in cui questi notava che, mentre le migrazioni antiche erano di popoli, quelle moderne fossero invece individuali. D'Eramo invece rileva quanto la realtà fosse più sottile. Le persone migranti partivano sì come individui, ma giungevano in America come popoli, poiché una volta sbarcati si integravano in una comunità (etnica) costruita con il fine di prestarsi mutua assistenza. Ogni comunità possedeva nelle grandi città degli Stati Uniti i suoi giornali, le sue chiese, i suoi cimiteri e, nella maggior parte dei casi, era

104. Peter Hall, *Ciudades del mañana*, op. cit. p. 42.

105. M. Davis, *Geografie della paura*, op. cit. p. 302.

106. *Ibid.*, p. 302.

107. M. d'Eramo, *Il maiale e il grattacielo*, op. cit. p. 136.

108. Robert E. Park, *Human Migration and the Marginal Man*, in "The American Journal of Sociology", vol. XXXIII, maggio 1928, n.6, pp. 881-893.

in conflitto con le altre comunità di immigrati. I quotidiani pubblicavano editoriali che contribuivano alla fabbricazione degli stereotipi razzisti, si disprezzava chi era arrivato più tardi, si alimentavano le inimicizie religiose. E al di fuori di tutte queste categorie, vi erano quelli che D'Eramo chiama i "fuoricasta": *coloro che in America erano arrivati davvero per primi, i pellirossa innanzitutto, poi i latini (incrocio di spagnoli e indios) e poi i neri, giunti subito, con i primi schiavisti. Costoro sono esclusi da questa gerarchia perché ancora oggi sono considerati non etnia, non popoli, ma "razze"*¹⁰⁹.

Un esempio di come la fiction catastrofica si sia nutrita delle tensioni relative all'immigrazione, è offerto dal romanzo *The Last American*¹¹⁰. Pubblicato nel 1889 a New York, il romanzo venne scritto da John Ames Mitchell, che oltre a scrittore era architetto, artista, editore e aveva fondato nel 1883 la prestigiosa rivista *Life*. Mitchell descriveva una spedizione di un gruppo di archeologi persiani che, nel futuro 2951, visitava la città di New York, deserta e abbandonata. Il mondo che trovavano era cambiato radicalmente rispetto al nostro: molte civiltà si sarebbero estinte, si sarebbe verificato un cambio climatico e dimenticate le conquiste della rivoluzione industriale. I Nordamericani, quelli che i persiani chiamano "Mehrikans", avrebbero poi cessato di esistere nel 1990:

Una razza meticcica, con poco o nessun senso della patria e che furono semplicemente degli imitatori, una copia ingrandita di un altro nazionalismo che esisteva in quell'epoca. (...) Un popolo superficiale, nervoso, stravagante (...) un caso molto interessante di studio a causa della sua crescita veloce, della sua meravigliosa ingenuità tecnica e della sua improvvisa ed inspiegabile scomparsa (tr. mia)¹¹¹.

Gli archeologi hanno attraversato l'Oceano Atlantico e giungono in un vascello a vela nelle acque dell'Hudson. Entrano nella baia e distinguono i resti della civiltà scomparsa, le moli giganteggianti della sua architettura:

Proprio di fronte, in mezzo alla baia, si innalzava una statua gigantesca, molto più alta che gli alberi della nostra barca. Più in là, dietro la statua, l'ampio fiume nelle cui acque navigavamo, con la sua superficie brillante per il sorgere del sole. Verso est, dove Nohful segnalava con le sue dita tremanti di emozione, si trovavano le rovine di una città infinita. Si estendevano più in là, nel profondo dell'entroterra, perfino più lontano di dove potesse giungere il nostro sguardo. E nel piccolo fiume a destra, due strutture colossali si innalzavano nell'aria, come due gemelli messi a custodire le strade deserte più in basso. Non ci giungeva nessun rumore, nessun oggetto galleggiante disturbava la superficie dell'acqua. Sembrava davvero il sogno della morte.

Ero come ipnotizzato.

Un uccello strano, una specie di gazza, con un grido ronco si alzò in volo dai piedi della grande figura e volò verso la città.

"Che significa tutto ciò?" gridai "Dove siamo?"

"È vero, dove?" disse Nohful. "Se lo sapessi, o principe, lo potrei dire a tutti gli altri. Nessun viaggiatore ha mai parlato di queste rovine. Nella storia persa non vi è nessuna documento che parli di questo popolo. Allah ha deciso che tocchi a noi scoprire questo mondo dimenticato (tr. mia)¹¹².

109. M. d'Eramo, *Il maiale e il grattacielo*, op. cit. pp. 137-138.

110. John Ames Mitchell, *The Last American: A Fragment from the Journal of Khan-Li, Prince of Dimph-Yoo-Chur and Admiral in the Persian Navy*, Frederick A. Stokes Company, New York, 1889.

111. *Ibid.*, op. cit. pp. 3-4.

112. *Ibid.*, pp. 19-20.



Illustrazioni tratte da John Ames Mitchell, *The Last American*, 1889

Come si sarà intuito, l'immagine gigantesca è la Statua della Libertà, la prima immagine che la città offriva agli immigranti che giungevano al "Nuovo Mondo". Le "due strutture colossali" sono invece le basi del ponte di Brooklyn. Mitchell scelse quindi le due meraviglie dell'ingegneria del tempo, due costruzioni appena realizzate: la Statua della Libertà era stata inaugurata nel 1886, mentre il ponte di Brooklyn era stato ultimato nel 1883 e rappresentava per l'epoca il ponte sospeso più grande del mondo. L'immagine forte ed evocatrice dei resti della Statua diverrà un'immagine fondamentale e ricorrente delle apocalissi urbane. Probabilmente compare per la prima volta proprio nel romanzo di Mitchell, ma verrà ripetuta in seguito decine di volte e in moltissime varianti: dal ritrovamento della fiaccola seppellita in una spiaggia nel classico *Planet of the Apes*, film del 1968 di Franklin J. Schaffner, fino al più recente *Cloverfield*, del regista J.J. Abrams, in cui la testa della statua viene ritrovata in una strada deserta di N.Y. Ma mentre questi esempi di distruzione delle icone urbane rientrano perfettamente nello schema classico del genere catastrofico, i riferimenti di *The Last Man* bisognerebbe cercarli piuttosto nel "roviniario" del Settecento e dell'Ottocento. Le illustrazioni di Mitchell rappresentano i resti di una civiltà perduta, rievocano la grandezza di una metropoli morta. Se si dovesse cercare un paragone, bisognerebbe scegliere le vedute di Piranesi, i cui paesaggi romani drammatizzavano le dimensioni reali dei monumenti mediante il potenziamento delle fughe prospettive. Rimane una differenza sostanziale: sebbene gli archeologi persiani visitino una città erede moderna di Roma, in questi caso non viene rappresentata una grandezza perduta, piuttosto l'intenzione è avvertire di un pericolo futuro.

Un altro elemento della rappresentazione della città è la natura che sta tornando a dominare tutto ciò che ha costruito l'uomo, un'altra immagine che sarà destinata a ricorrere nella rappresentazione della città post-apocalittica¹¹³. Le piante rampicanti rico-

113. Appartengono a questo filone una serie di romanzi di cui *The Last Man* (1826) di Mary Shelley può essere considerato il capostipite. È interessante ricordare anche *The Drowned World*, di J. Ballard, del 1962, un'opera che si distacca nettamente dai canoni del "racconto dei sopravvissuti", un sottogenere della fantascienza che ebbe un notevole successo durante la Guerra Fredda, alimentato dalle tensioni fra le superpotenze e dal pericolo di un conflitto nucleare.

prono la pietra degli edifici, le radici rompono l'asfalto, la natura sembra in procinto di cancellare le tracce del passaggio dell'uomo dalla faccia della Terra. Ma la decadenza del popolo americano ha una causa. Gli archeologi persiani infatti riescono a trovare le prove della morte della città: una rivolta degli irlandesi¹¹⁴. In una moneta riconoscono infatti l'effigie dell'imperatore "Dennis Murphy", dal nome tipico irlandese, che avrebbe instaurato una dittatura sanguinaria e causato l'estinzione della civiltà nordamericana. Troveranno anche un ultimo abitante di New York, *The Last American*, e dopo averlo catturato e ucciso ne esporranno la testa in un museo persiano.

Oltre al romanzo di Mitchell, la fine del XIX secolo finì per produrre una quantità infinita di letteratura di facile consumo, in cui razzismo, guerra di classe e paranoie collettive si mescolavano continuamente. In genere l'argomento aveva come tema di fondo una guerra totale condotta dalla razza bianca contro tutti. Oltre ai marziani verdi, vi era il "giallo" dei lavoratori cinesi, i costruttori della rete ferroviaria americana, e il "nero" degli ex schiavi. I neri rappresentavano un pericolo da eliminare, l'unica soluzione sarebbe potuta essere uno sterminio, come in *The Next War* (1893)¹¹⁵ di King Wallace, portato a termine mediante un'alleanza fra bianchi nordisti e sudisti. La fantasia dell'eliminazione di donne e bambini neri era giustificato, secondo l'autore, da un piano "provato" secondo il quale la popolazione di colore avrebbe avuto intenzione di assassinare i bianchi la notte del 31 dicembre del 1900¹¹⁶. In alternativa al massacro, un'altra soluzione al problema "nero" era sperare nella loro estinzione. p. Donner in *The Last Days of the Republic*¹¹⁷ ne immaginava la morte a causa di un'epidemia.

Al di là delle frontiere degli Stati Uniti, il problema dell'antagonismo di razza sarebbe stato risolto nella stessa maniera. Samuel W. Odell in *The Last War or The Triumph of the English Tongue*¹¹⁸, del 1898, descrive come gli Stati Uniti si sarebbero trasformati nel 2600 in uno stato mondiale. Dopo aver condotto una lunga guerra, la razza bianca avrebbe finalmente trionfato, molte etnie sarebbero scomparse, paesi come la Russia sarebbero stati rasi al suolo. Un mondo interamente abitato da bianchi, con poche razze sottomesse, e soprattutto anglofono. In *Armageddon*¹¹⁹, sempre del 1898, di Stanley Waterloo, è la razza slava invece a rappresentare un pericolo e a questa bisognerà dichiarare guerra. È chiaro che alla fine saranno gli Stati Uniti a prevalere grazie a una miracolosa arma di distruzione. In *The Struggle for Empire*¹²⁰, di Robert W. Cole, del 1900, sono invece i popoli mediterranei a scomparire: italiani, francesi, spagnoli. Agli anglosassoni non rimane che governare il mondo e designare Londra come capitale non solo del pianeta Terra ma di tutto il sistema solare.

114. Gli irlandesi erano una delle comunità più numerose negli Stati Uniti del XIX secolo. Erano giunti fra il 1840 e il 1880, durante la prima fase dell'emigrazione europea, insieme a otto milioni di emigrati. Il suo massimo venne raggiunto fra il 1847 e il 1854, quando giunsero circa 1,2 milioni di irlandesi. Nel 1860 la rivista "Harper's Magazine" affermava che circa il 75% dei criminali fossero irlandesi, a causa della smodatezza della razza irlandese. Nel 1863 poi, erano stati protagonisti di una ribellione contro il reclutamento dei soldati da parte dell'esercito americano. M. d'Eramo, *Il maiale e il grattacielo*, op. cit. pp. 129-142.

115. King Wallace, *The Next War: A Prediction*, Washington, 1892.

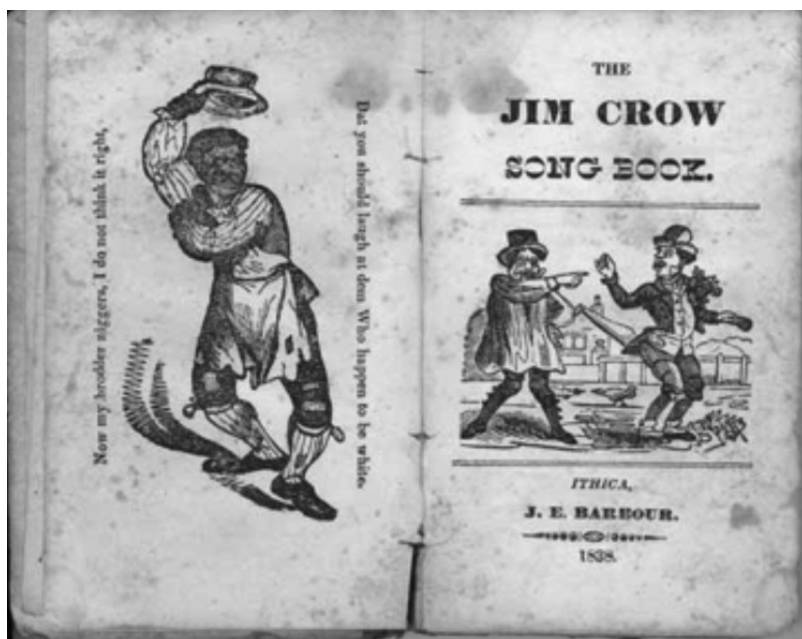
116. M. Davis, *Geografie della paura*, op. cit. p. 304.

117. p. Donner, *The Last Days of the Republic*, op. cit.

118. Samuel W. Odell, *The Last War or The Triumph of the English Tongue, a story of the twenty-sixth century, compiled from the official notes of Newman, reporter to the president of United America*, C.H. Kerr & co. Chicago, 1898.

119. Stanley Waterloo, *Armageddon, a tale of love, war, and invention*, Rand, McNally Chicago and New York, 1898.

120. Robert W. Cole, *The Struggle for Empire: A Story of the Year 2236*, Elliot Stock, London, 1900.



*The Jim Crow*¹²¹ song book, Ithaca, New York, 1839

Uno dei pochi esempi letterari decisamente in controtendenza è rappresentato da *The War of the Worlds*¹²² di H. G. Wells, di cui si parlerà anche in seguito a proposito della letteratura dedicata alla distruzione della città. Lo scrittore inglese nel descrivere la guerra portata avanti dalle macchine marziane contro le città inglesi non nascose la sua intenzione di “far assaggiare” un poco del colonialismo che il suo paese praticava in paesi come l’India. Del resto le orde di alieni, tecnologicamente avanzati, utilizzavano le armi di distruzione in un modo non molto distinto da come le utilizzavano le truppe inglesi durante l’epoca vittoriana. La lettura della Guerra dei Mondi, libro violentissimo e ricco di dettagli raccapriccianti, è ancora più impressionante se si compie uno sforzo per contestualizzarlo e si immagina un lettore o una lettrice di più di un secolo fa, sicuramente poco abituato a immagini di tale crudeltà.

Dopo il racconto dell’invasione dei marziani di Wells, i terrestri probabilmente avevano bisogno di una maniera di riscattarsi. Edison, l’inventore del telegrafo (1864), del fonografo (1877), del microtelefono (1877) e della lampadina incandescente (1878), divenne la perfetta incarnazione dell’eroe che avrebbe vendicato l’onore perso dalla razza umana. Fu così che il celebre inventore, mentre era ancora vivo, divenne protagonista di una serie di storie d’avventura. Prima fra tutte *Edison’s Conquest of Mars*¹²³ (1898) del giornalista Garrett p. Serviss, in cui viaggiava fino al pianeta nemico per fare strage degli alieni: la vendetta (letteraria) del pianeta Terra dopo “La guerra dei mondi”.

Fra la fine dell’Ottocento e fino al 1930, natalismo, neomaltusianesimo, eugenetica furono le dottrine dominanti non solo negli studi sulla popolazione ma anche nelle pratiche politiche. La letteratura razzista alimentò la paura che una diminuzione numerica della popolazione occidentale avrebbe significato una pericolosa debolezza per la di-

121. In *Perceber* (Sironi editore, 2005), un romanzo di Leonardo Colombari, viene data la definizione di “Jim Crow”: il nome del personaggio di uno schiavo afro-americano protagonista di una canzone che compose nel 1828 Thomas Dartmouth “Daddy” Rice (uno dei più famosi “blackface entertainers” americani del primo Ottocento). È considerato il primo successo internazionale della “popular music” americana; Rice si presentava sul palco col viso annerito dal sughero bruciato, i pantaloni stracciati, le scarpe sfondate e un gran cappellaccio, cantando “First in de heel tal, den on de toelebery time I wheel about I jump Jim Crow (“Prima do un colpetto di tacco, poi di punta, ogni volta che roteo su me stesso saltello come Jim Crow”)), p. 494.

122. H.G. Wells, *The war of the worlds*, Harper & Brothers, New York, London, 1898 (tr. it. *La guerra dei mondi*, Mursia, Milano, 2009).

123. Garrett p. Serviss, *Edison’s Conquest of Mars*, “The New York Evening Journal” gennaio-febbraio 1898.

fesa nazionale. Per questa ragione il natalismo divenne l'obiettivo prioritario delle politiche demografiche dei regimi totalitari, come fascismo, nazismo, stalinismo, franchismo. La questione razziale non interessò solo paesi come l'Italia e la Germania, ma anche la Francia. Andreu Domingo¹²⁴ ricorda come i teorici francesi mercantili facessero coincidere la forza dello Stato con il numero dei suoi abitanti. Quando cominciò il calo demografico, questo cominciò ad essere considerato una delle cause della debolezza nazionale che avrebbe portato il paese a perdere il conflitto franco-prussiano del 1870-1871.

La paranoia dell'invasione da parte di una potenza straniera (Germania) o peggio ancora, una colonizzazione da parte d'immigranti stranieri, alimentò anche in Francia una letteratura apocalittica, in cui si faceva coincidere la decadenza nazionale con la fine dell'umanità. E fu proprio in Francia dove venne pubblicato il primo di una lunghissima serie di libri sull'estinzione dell'umanità: *Le dernier homme*¹²⁵, di Cousin de Grainville, del 1805. Il romanzo anticipa di alcuni decenni la tematica della sparizione della razza terrestre. In questo caso la causa è il raffreddamento del sole, la morte progressiva dell'umanità e tutte le speranze dei sopravvissuti riposte in un'ultima coppia in grado di procreare. Ma sarà troppo tardi e la distruzione di Parigi significherà anche la fine del mondo.

La questione razziale sembra essere rimasta una costante della fiction catastrofica non solo alla fine del XIX secolo. Secondo Mike Davis, autore di uno studio sulla distruzione letteraria di Los Angeles, una delle proposizioni fondamentali risiederebbe proprio nel fatto che dietro *l'impulso a colpire e distruggere, a spazzar via una città intera e innumerevoli migliaia di abitanti*¹²⁶ vi sarebbe proprio una tensione razzista. Piuttosto che esorcizzare paure, secondo un'interpretazione innocente del genere, il desiderio nascosto e morboso togliere dalla faccia della Terra il vicino indesiderato. A guardare l'evoluzione storica e cronologica della letteratura si vedrà come *nei romanzi scritti prima del 1970, quando Los Angeles era ancora la più bianca e borghese delle città americane, l'isteria razziale si esprimeva tipicamente come paura delle orde di invasori (che fossero gialli, marroni, neri, rossi o metonimie varie extraterrestri). Dopo il 1970, con l'avvento di una maggioranza "non anglo" nella contea, la città passa da patria in pericolo ad alieno, e la sua distruzione regala un piacere illecito non sempre discernibile nelle devastazioni precedenti*¹²⁷.

La distruzione assume in molti casi un valore positivo, poiché le segue la ricostruzione, che rende realizzabili nuove organizzazioni sociali inimmaginabili prima di allora. La catastrofe che cade sulla città è paragonabile ad un castigo divino, un'apocalisse. Azzerando quanto di degenerato abbia con il tempo creato l'umanità, la catastrofe rende possibile la costruzione di una nuova vita. L'immaginario del disastro, come intuì Susan Sontag¹²⁸, non cambia fra un periodo storico all'altro dal punto di vista psicologico, ma da quello politico e morale.

124. A. Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, op. cit. p. 29.

125. Jean-Baptiste Cousin de Grainville, *Le dernier homme*, Deterville Libraire, Paris, 1805.

126. M. Davis, *Geografie della paura*, op. cit. p. 298.

127. *Ibid.*, p. 298.

128. AA.VV. *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Valdemar 2008, Madrid, 2008.



Due immagini tipiche della fiction catastrofica: in alto, l'uomo solo che cammina per le strade della metropoli deserta; a sinistra, la fotografia della distruzione di una icona urbana, in questo caso la torre Eiffel. Entrambe le scene sono tratte dal film: *War of the Worlds*, di Byron Haskin, 1953



A sinistra: Vincent Price passeggia solo per l'EUR in *The Last Man on Earth*, di Sidney Salkow, 1964.

In basso: Harry Belafonte in una New York deserta in *The World, the Flesh and the Devil*, di Ranald MacDougall, 1959



3.3 Il futuro della città industriale fra utopia e anti-utopia

3.3.1 Le città distopiche di Jules Verne

E sotto c'era Parigi, le sue centomila case affastellate l'una sull'altra, da cui spuntavano le ciminiere di diecimila fabbriche.

Più in basso ancora, ai piedi della collina, alcuni gruppi di tombe sembravano villaggi con le loro strade, le loro case e le loro insegne, chiese, cattedrali che erano poi tombe più vanitose delle altre.

E lontano, i cavi di vincolo degli enormi palloni parafulmine, che toglievano alla folgore ogni pretesto per incenerire una qualche proprietà privata lasciata incustodita, e difendevano Parigi dalla sua tremenda collera.

Michel avrebbe voluto tagliare quei cavi, e che la città sparisse pure sotto un diluvio di lampi.

Jules Verne, *Paris au XXe siècle*, Hachette, Paris, 1994 (tr. it. di Andrea Campus, *Le meraviglie di Parigi*, Liberamente, Lavis, 2008, p. 166)

Molto tempo prima che iniziasse la sua collaborazione con Hetzel con i *Voyages extraordinaires*, Verne aveva dimostrato alcune riserve sul futuro dell'umanità. Indizi di una visione pessimista del progresso tecnologico erano già presenti nell'opera del 1863 *Paris au XXe siècle*¹²⁹, che l'editore aveva rifiutato di pubblicare con queste parole: *Ha intrapreso un'opera impossibile e – come è successo a tanti prima di lei – non è riuscito a menarla a buon fine. È cento piedi sotto Cinq semaines en ballon. Quando la rileggerà fra un anno, si troverà d'accordo con me*¹³⁰. Hetzel sconsigliava al giovane scrittore imbarcarsi in un'opera così difficile, la descrizione del futuro. Verne sarebbe stato pronto dopo vent'anni, una volta dimenticati i luoghi comuni di cui era popolata la sua fantasia futurista.

Paris au XXe siècle è ambientato nel 1960, la cui descrizione rientra pienamente nei canoni della letteratura di anticipazione: una città moderna, servita da un servizio di metropolitana, con una architettura avveniristica, raccordata al mare grazie al prolungamento della Senna e collegata al resto del pianeta mediante una rete mondiale di telegrafi. Il protagonista del romanzo è un giovane poeta, Michel Jérôme Dufrénoy. Michel scrive versi in latino, una lingua che oramai quasi non si studia dato che la popolazione preferisce dedicarsi all'ingegneria e alla scienza piuttosto che alla cultura e alla letteratura. Nella città del futuro, difende Verne, non c'è spazio per l'arte e il destino del protagonista non può che essere tragico:

Come puoi essere artista in un'epoca in cui l'arte è morta? (...) Non ci sono più quadri, neanche al Louvre: i sapienti restauri del diciannovesimo secolo li hanno ridotti in briciole. Della *Sacra famiglia* di Raffaello non c'è rimasto che un braccio della vergine e un occhio di san Giovanni. Di tutte le *Nozze di Cana* possiamo ammirare un

129. *Paris au XXe siècle* è un romanzo giovanile di J. Verne la cui esistenza fu conosciuta al momento della morte dell'autore, il 24 marzo 1905. Fu infatti questo il momento in cui suo figlio Michel Verne redasse una lista delle opere rimaste inedite del padre. Il manoscritto venne ritrovato dopo la morte di Michel, rinchiuso in una cassaforte di cui si erano perse le chiavi, e divenuto di proprietà della città di Amiens nel 1980 insieme a tutte le altre opere di J. Verne. Jules Verne, *Paris au XXe siècle*, op. cit.

130. Il testo è tratto da la brutta copia di una lettera indirizzata a Verne e trovata negli archivi di Hetzel nel 1986 e datata 1863. J. Verne, *Le meraviglie di Parigi*, op. cit. p. 9.



Illustrazioni di León Benet (Benett) per J. Verne, *La Maison à vapeur*, 1880, op. cit.

archetto che suona un violino volante. (...) Non ci restano che ombre indefinibili, linee spezzate, colori smorti e rosicchiati, chiusi dentro splendide cornici! I quadri e i pittori sono stati lasciati marcire: è da cinquant'anni che non c'è una mostra. Ed è meglio così!¹³¹

Le dure critiche di Hetzel fecero accantonare definitivamente il progetto di Verne e, nonostante questo primo approccio, l'interesse dell'autore per la distopia venne ripreso solo molto più tardi, nel 1879, con la pubblicazione de *Les cinq cents millions de la Begum*. Il romanzo della Begum non solo rappresenta un cambiamento di registro all'interno della produzione dello scrittore, ma è anche l'opera che più efficacemente incarna il trasferimento alla letteratura di un particolare pessimismo legato all'idea del progresso. Franceville è l'ultima delle città utopiche di Verne, l'ultima materializzazione delle idee di Fourier e di Saint Simon, mentre Stahlstadt, la "città di acciaio", con il suo gigantesco cannone puntato contro l'utopia, è la prima città distopica del ciclo dei *Voyages extraordinaires*. La contrapposizione fra le due città-modello assume anche il valore di confronto fra due differenti versioni dell'idealismo utopico, quello "pastorale" e quello "autoritario", come ricorda A. Roberts¹³². In fin dei conti la distopia può anche essere una versione autoritaria dell'utopia.

Come si è già spiegato in precedenza, dopo la Begum inizia una seconda parte della produzione letteraria di Verne, decisamente più pessimista e negativa. In questo periodo l'immagine della scienza nella possiede due peculiarità principali. La prima di esse è legata al "gigantismo" che caratterizza le invenzioni che vengono presentate. Ne *La Maison à vapeur*¹³³, romanzo ambientato nell'India durante la rivolta dei Sepoy (1857), il colonnello Edward Munro intraprende un viaggio attraverso l'India, a bordo di un pachiderma a vapore, veicolo fatto costruire dal suo amico ingegnere Banks per conto del Raja del Bhutan, e riscattato a poco prezzo.

131. J. Verne, *Le meraviglie di Parigi*, op. cit. pp. 131-132.

132. A. Roberts, *The History of Science Fiction*, op. cit. p. 140.

133. Jules Verne, *La Maison à vapeur*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1880 (tr. it. *La casa a vapore*, Mursia, 1990).

Sempre opera di un ingegnere è il diamante di 243 carati creato artificialmente ne *L'Etoile du Sud*¹³⁴, oppure il cannone che viene costruito per alterare la rotazione del globo terrestre in *Sans dessus dessous*¹³⁵, e molti altri casi ancora. Gli artefatti tecnologici sono sempre più grandi, perfino un'isola come Standard Island¹³⁶ può essere costruita interamente in maniera artificiale. La seconda caratteristica è legata alla figura dello scienziato, la cui natura non è più quella di un benefattore, ma piuttosto di un demente, un pazzo, i cui servizi vengono prestati al potente di turno per accumulare ricchezza, o per aiutarlo a conquistare il potere. Herr Schultze, il chimico della Begum, non sarà che il primo di una serie di scienziati le cui ricerche sono votate alla distruzione. E non sarà il più pericoloso, se si considera che Thomas Roch, scappato da un manicomio ne *Face au drapeau*¹³⁷, anticiperà con la sue invenzioni l'avvento dell'era della bomba atomica. La tecnologia non serve più solo a sottomettere la natura, ma ha come fine quello di soggiogare l'intera razza umana.

L'Ile à helice, romanzo verniano del 1895, presenta uno di questi giganteschi artefatti che dominano la serie più tarda dei *Voyages*: un'enorme isola metallica di 7 Km di lunghezza e 5 di larghezza, la Standard Island. È spinta da motori a vapore da cinque milioni di cavalli ed è la residenza dei padroni del mondo: finanzieri ed industriali. La capitale dell'isola, una città chiamata Milliard City, si trova al centro di questo territorio artificiale ed è il luogo di residenza dei milionari. La descrizione della città segue i canoni dell'anticipazione futurista: torri di metallo, materiali trasparenti, controllo atmosferico, confort meccanizzato. La tecnologia è al servizio dei potenti, riproduce un mondo in cui è possibile controllare la temperatura, le precipitazioni, fino a soddisfare le loro più piccole necessità: spazzolarsi, fumare tabacco, leggere il giornale e, una volta finita la lettura, poterne mangiare le pagine, poiché commestibili. Verne compone una satira del futuro tecnologico, in cui la Standard Island e Milliard City non sono altro che la rappresentazione del capitalismo nordamericano del XX secolo. La scienza e la tecnica tendono alla banalizzazione, a soddisfare desideri triviali come mangiare le pagine del quotidiano appena letto.

Salabert sottolinea l'enorme differenza esistente fra il mondo de *L'Ile à helice* e quello dei viaggi romantici dei primi *Voyages*, fra gli eroi che partivano alla conquista di nuovi territori seguendo il dovere delle civiltà superiori europee nei confronti degli indigeni e la classe oziosa, decadente e disumanizzata che domina il mondo artificiale di Milliard City. Secondo Salabert:

Quest'isola artificiale costituisce l'antitesi dell'isola misteriosa. In questa, l'uomo si affermava come tale grazie al lavoro e mediante la relazione con la natura, della quale accettava le leggi, e della quale si serviva per raggiungere i suoi scopi. Nell'isola artificiale, in cambio, l'uomo, o meglio, ciò che di lui rimane, ha dimenticato la natura, è fuggito da essa proteggendosi in un comfort illusorio, in una tecnica inumana. Inumana perché non può servire i fini propri dell'uomo, poiché questo ha perso la coscienza dei suoi propri fini¹³⁸.

Le divisioni di classe sono nette: la classe operaia risulta proscritta dall'isola, in cui del resto vivono solo i milionari, nascosti e protetti da un esercito di soldati mercenari. La

134. Jules Verne, *L'Etoile du Sud*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1884.

135. Jules Verne, *Sans dessus dessous*, illustrazioni di Georges Roix, ed. J. Hetzel, Paris, 1889.

136. Jules Verne, *L'Ile à helice*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1895 (tr. it. *L'isola a elica*, Mursia, 2000).

137. Jules Verne, *Face au drapeau*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1896.

138. M. Salabert, *Jules Verne. Ese desconocido*, op. cit. p. 317.



Illustrazioni di León Benet (Benett) per J. Verne, *L'Île à hélice*, 1895, op. cit.

tecnologia è molto simile all'*Atlantide* di Bacon, con il sistema di controllo atmosferico, ma anche alla ridicola toletta meccanizzata del Chaplin di *Modern Times*. Una tecnologia stupida, al servizio di necessità a volte superflue (l'inchiostro commestibile con cui si stampano i giornali), altre volte con effetti disumanizzanti: non esiste arte, non esiste la musica. In questa visione distopica del futuro l'autore sembra tornare indietro al suo romanzo del 1863, dedicato alla Parigi del XXI secolo in cui la società improntata secondo un eccesso pragmatismo aveva prima rifiutato l'arte e la poesia per poi dimenticarli.

Dopo *Stahlsadt* e *Milliard City*, l'immaginazione di Verne creò una terza città distopica, *Blackland*. *L'Etonnante Aventure de la mission Barsac*¹³⁹ venne pubblicato nel 1919, dopo la morte dell'autore. Trattandosi dell'ultimo romanzo dell'autore, chiude anche il ciclo dei *Voyages*.

Ancora una volta uno dei protagonisti è uno scienziato, un ingegnere di nome Camaret, figura di saggio talmente assorto nelle sue ricerche scientifiche da non notare l'uso negativo che ne viene fatto. Camaret, scienziato in un'epoca in cui il capitalismo è entrato nella sua fase imperialista, altro non è che uno strumento nelle mani di un dittatore, in questo caso rappresentato da Harry Killer. Anche in questa ultima opera di Verne ricorrono alcuni temi caratteristici di quest'ultima fase, pessimista, dell'autore: lo scienziato pazzo, l'uso della scienza per la conquista del potere e della ricchezza, la distruzione come unica via di uscita. Il destino della città è quello di venire annientata, così come lo fu a suo tempo *Stahlsadt*.

Blackland è una città segreta, costruita nel mezzo di un deserto che rende impossibile sia raggiungerla che abbandonarla. È abitata da tre distinte classi, che popolano tre distinte sezioni della città. Essendo il tracciato della città un semicerchio, il primo settore è abitato dall'aristocrazia rappresentata dai "Merry Fellows", una sorta di corpo d'élite che si occupa del mantenimento della disciplina e di procurare alla città gli schiavi necessari al suo funzionamento. Il secondo settore è abitato dagli schiavi neri. Il terzo dai bianchi, il "Civil Body", che si dedicano al commercio. Di fronte alla città s'innalza una fortezza dove risiede il governo, il dittatore Killer e la Guardia Nera. Accanto sorge un'altra città, "La Fortezza", dove lavorano e risiedono Camaret insieme a una sorta di aristocrazia operaia.

139. Jules Verne, *L'Etonnante Aventure de la mission Barsac*, op. cit.

Vari temi sembrano qui anticipare alcune caratteristiche basilari della distopia classica. Il regime dittatoriale si basa sulla repressione e sul consenso. Gli schiavi, che vivono in condizioni subumane, vengono controllati dalla polizia dei Merry Fellows, e repressi con la violenza e la tortura. Gli operai hanno al loro servizio nove servitori e ricevono salari altissimi. Ma è un inganno: il denaro che ricevono non potrà mai essere speso poiché in realtà non potranno mai abbandonare la città. Come si vedrà in seguito, la distopia totalitaria si costruisce sempre su questa dualità repressione/consenso: da *Nous autres*, di Yevgeny Zamyatin, del 1924, passando per *Nineteen eighty-four*, di Orwell, del 1949, *Fahrenheit 451*, di Bradbury, del 1953, fino a *V For Vendetta*, fumetto di Alan Moore e Dave Lloyd pubblicato negli anni Ottanta e adattato recentemente per il cinema.

La città di Blackland anticipa la Londra segregata secondo i rigidi criteri dell'appartenenza di classe di *Brave new world* di Aldous Huxley. Le sue tre zone semicircolari sono separate da muri che non possono essere sorpassati. È come se Verne, nell'immaginare la città, avesse deciso di utilizzare il famoso diagramma che Ernest W. Burgess dell'Università di Chicago avrebbe tracciato alcuni decenni dopo. La Scuola di Sociologia di Chicago avrebbe infatti nel futuro disegnato una tabella per rappresentare in cinque zone concentriche la selezione di classe e la tipologia abitativa delle città americane. La separazione fra classi sociali è la base dell'utopia urbana borghese.

Gli altri due elementi dell'ambiente urbano del romanzo sono le due costruzioni chiamate "La Fortezza" e "La Fabbrica". Si tratta di due edifici imponenti che rappresentano il potere e la produzione, gli edifici visibili perché giganteschi, che ricordano alla totalità degli abitanti chi comanda. Nello stesso modo, nella Londra di Orwell sverteranno gli edifici nei quali albergano i quattro ministeri e in quella di Huxley i palazzi, alti una sessantina di piani, dedicati alla propaganda e a "l'ingegneria emotiva", i nuovi strumenti di persuasione di cui si sarebbe dotata la società del futuro.

3.3.2 L'utopia anti-urbana come critica della città industriale

Dickens chiamò "Coketown" la città della rivoluzione industriale nel romanzo *Hard Times*¹⁴⁰. Coketown era, come diceva Lewis Mumford, "l'ammasso di uomini e la tana di macchine", la stessa città costruita e ripetuta uguale in tutto il mondo occidentale: *il più orribile ambiente urbano che il mondo avesse mai visto, in quanto perfino le dimore delle classi dirigenti erano sudice e sovraffollate*¹⁴¹. Coketown è l'antitesi della Boston di Bellamy, la città di una rivoluzione industriale fallita, che non ha fatto altro che produrre miseria e sporcizia.

Nel suo libro sulla storia della città¹⁴², Lewis Mumford sostiene che tre furono gli agenti generatori di questo nuovo tipo di città: la miniera, la fabbrica e la ferrovia. Intorno a questi tre agenti gravita anche l'utopia del futuro che la letteratura ottimista aveva costruito nel XIX secolo: la miniera, ricollegabile direttamente ad un futuro regno dell'artificialità, della vittoria finale dell'uomo sulla natura; la fabbrica, in cui la macchina avrebbe sostituito progressivamente il lavoro umano; la ferrovia, che avrebbe unito l'umanità rendendo possibile raggiungere qualsiasi angolo del pianeta. Basti ricordare a questo proposito l'utopia sotterranea di *Fragment d'histoire future* (1884) di Gabriel Tarde, che ritrae l'umanità rifugiata nel sottosuolo, vivendo un'esistenza in cui la tecnica ha reso completamente prescindibile la natura. Ma la miniera, ricorda Mumford, portò anche alla distruzione del paesaggio, al degrado dell'ambiente, sanzionando l'antivitale e l'antiorganico.

140. C. Dickens, *Hard Times*, op. cit.

141. Lewis Mumford, *La città nella storia. Dalla corte alla città invisibile*, Bompiani, Milano, 2002, p. 557.

142. Lewis Mumford, *The City in the History*, Harcourt, Brace and Jovanovich, 1961. (tr. it. di Ettore Capriolo, *La città nella storia*, op. cit.)

La critica al mito dell'artificialità diverrà anche uno degli elementi basilari su cui si costruirà più tardi la satira anti-utopica. La città del futuro, così come la presenta la distopia classica di Evgenij Zamjatin *Nous autres* (1920), è protetta e separata dalla natura, il clima è controllato da una "torre degli accumulatori" che la protegge dalle tormenti e non ha più bisogno della campagna poiché ha risolto il problema dell'alimentazione. Il futuro è il regno dell'artificialità e, come dice il protagonista¹⁴³, non c'è nulla di bello nella natura, niente da ricordare con nostalgia, giacché solo ciò che è utile e razionale vale la pena conservare: la macchina

Data l'intertestualità del genere utopico, le due utopie che direttamente entrano in conflitto con la prospettiva di un futuro industriale, così come prospettato da Bellamy, sono *A Crystal Age* (1887) di William Harvey Hudson, e *News from Nowhere* (1891) di William Morris.

Secondo la definizione data da Lewis Mumford le utopie corrispondono fondamentalmente a due soluzioni, "utopia della fuga" e "utopia della ricostruzione": *La prima lascia il mondo esterno così com'è; la seconda tenta di cambiarlo per mettersi in relazione con esso alle condizioni desiderate. Nell'una costruiamo impossibili castelli in aria; nell'altra consultiamo un geometra, un architetto, un muratore, e iniziamo la costruzione di una casa che soddisfi le nostre necessità fondamentali altrettanto bene di quanto sono capaci di soddisfarle le case di pietra e di calcestruzzo*¹⁴⁴.

L'utopia di Bellamy secondo Mumford potrebbe ricondursi alla soluzione della "ricostruzione", in quanto la riorganizzazione in senso utopico della società sarebbe una conseguenza di una riorganizzazione dell'industria. Hudson e Morris costruirono invece due distinte "utopie di fuga", ripercorrendo inconsapevolmente dei temi classici dell'utopia.

*A Crystal Age*¹⁴⁵ è un romanzo scritto da William Harvey Hudson (1841-1922), un naturalista inglese. Pubblicato nel 1887, precede solo di un anno l'opera di Bellamy, di cui potrebbe considerarsi una perfetta antitesi. Il protagonista dell'*Era di cristallo* è un giovane dell'epoca vittoriana che, smarrito la strada mentre stava facendo un'escursione, si ritrova in un mondo completamente diverso da quello da lui conosciuto. Smith, uomo di città, scopre una nuova società formata da tante piccole comunità rurali che vivono in simbiosi con la natura e gli animali. Quella che descrive Hudson potrebbe definirsi una sorta di "utopia dell'alveare", in cui uomini e donne vivono un'esistenza comunitaria guidati da una madre-regina, seguendo regole antichissime. B. Battaglia ne parla come un "invito sottomissione alla natura", conseguenza della consapevolezza degli errori dell'individualismo borghese¹⁴⁶.

A Crystal Age è non solo un'utopia ecologica, ma anche un'utopia del ritorno alle origini, un'utopia della fuga e, soprattutto, un'utopia anti-urbana. Gli abitanti del mondo nascosto vivono in tante piccole comunità naturali, in simbiosi con l'ambiente. La sola architettura conosciuta è la grande casa in cui vivono, una costruzione di centinaia di anni, l'unica che conoscono. Non solo non esistono città, ma lo stesso concetto è inconcepibile per gli abitanti della casa. Smith infatti non riuscirà a spiegarlo:

- Quindi che cosa intende per città? – domandò
- Che significa? Una città, secondo come la intendo io, non è altro che un gruppo di case: centinaia e migliaia, o centinaia di migliaia, molto vicine le une alle altre,

143. Y. Zamjatin, *Noi*, op. cit. p. 41.

144. L. Mumford, *Storia dell'utopia*, op. cit. p. 14.

145. William Harvey Hudson, *A Crystal Age*, T. Fisher Unwin, London, 1887 (tr. it. di Alessandro Monti, *L'era di cristallo*, Guida, Napoli, 1982).

146. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 15.

William Morris,
News from Nowhere,
or An Epoch of Rest:
Being Some Chapters
from a Utopian
Romance, Hammer-
smith, 1892



dove si può vivere comodamente durante anni senza vedere mai l'ombra di un filo d'erba.

- Temo – rispose – che l'incidente che ha sofferto in montagna le ha causato qualche danno al cervello, perché in caso contrario non riesco a spiegarmi le sue strane fantasie.

- Signore, mi sta dicendo davvero che non ha mai udito parlare dell'esistenza di una città, dove vivono ammassati migliaia di esseri umani in un piccolo spazio? Certo, un piccolo spazio relativamente parlando; perché in alcune città si può camminare tutto il giorno senza mai giungere a un campo; e una di queste può paragonarsi a un alveare così grande che un'ape vi potrebbe volare tutto il giorno in linea retta senza mai giungere alla fine (tr. mia)¹⁴⁷.

*News from Nowhere*¹⁴⁸, scritta da William Morris nel 1891, rappresenta la seconda utopia impregnata di critica alla società che aveva prodotto l'industrializzazione. Nata, secondo quanto dice Morris, come reazione alla lettura di Bellamy, il romanzo venne scritto con la chiara intenzione di mostrare un'alternativa all'utopia della futura città industriale rappresentata dalla Boston del 2000. Nel caso di Morris non sarà però la Boston del futuro il luogo di realizzazione del progetto utopico, ma la Londra del XXII secolo, la stessa città da cui Hudson fa fuggire il proprio protagonista.

All'inizio del romanzo incontriamo il protagonista di *News from Nowhere*, William Guest, che esce di notte da una riunione della Liga, una di quelle riunioni in cui erano presenti fino a sei persone, *il che equivale a dire che vi erano rappresentate almeno sei frazioni del partito, quattro delle quali con avanzate, seppure divergenti, posizioni anarchiche*¹⁴⁹. Guest si dirige verso casa, nella parte ovest della città, compiendo il viaggio seduto in quel bagno di vapore di umani pressati e infastiditi che chiamano treno sotterraneo¹⁵⁰. Dopo essere giunto a casa ed essersi coricato, avrà un sonno agitato e in sogno sarà trasportato nell'Inghilterra del futuro.

147. W. H. Hudson, *La era de cristal*, Minotauro, Barcelona, 2004, pp. 32-33.

148. William Morris, *News from nowhere, or, An epoch of rest: being some chapters from a Utopian romance*, Reeves & Turner, London, 1891 (tr. it. di Mario Bonini, *Notizie da nessun luogo*, Garzanti, 1984).

149. William Morris, *News From Nowhere, or, An Epoch of Rest*, testo elettronico trascritto dall'originale da Jeffrey Triggs, University of Virginia Library, 1993, p. 1.

150. *Ibid.*, p. 2.

Il protagonista, nel suo viaggio alla scoperta dell'utopia, incontrerà due guide: la prima è Dick, che conduce una chiatta sul Tamigi, dall'aspetto di giovane aristocratico nonostante fosse un marinaio; e la seconda è Hammond, bisnonno di Dick, che vive nel British Museum e avrà la funzione di memoria storica, soprattutto nel raccontare il passaggio dall'era capitalista a quella comunista, a seguito di una rivoluzione violenta.

La città utopica di Morris è la conseguenza di una società organizzata sul principio che il lavoro debba essere non solo un'attività libera, ma anche creativa. Come con Bellamy la società del futuro è riuscita a sconfiggere la miseria, ma in questo caso non mediante la militarizzazione della produzione industriale e la razionalizzazione della distribuzione delle risorse, ma mediante l'eliminazione del superfluo. Il lavoro, svolto all'aria aperta e per lo più manualmente, produce finalmente cose utili alla società, come ai tempi del Medioevo, epoca la cui idealizzazione Morris condivideva con Ruskin.

La città del futuro è costruita da Morris per sottrazione: sono spariti i monumenti ai delinquenti che riempivano le strade delle città prima della rivoluzione, il Palazzo del Parlamento è stato trasformato in un mercato, i quartieri ad est di Londra sono stati demoliti e ogni anno vi si celebra una festa per ricordare la "distruzione della miseria". La stessa sorte toccò al quartiere della finanza. Perfino le case dei ricchi, ampie e spaziose, vennero demolite dopo essere state abitate durante un breve periodo da chi ne aveva bisogno. Le prime immagini del mondo futuro che colpiscono il protagonista sono quelle della sparizione della fabbrica:

La fabbrica di sapone, con le sue alte ciminiere che vomitavano fumo nero, era sparita; le fabbriche metallurgiche, le fonderie, le concerie, tutto era sparito, e il vento dell'ovest non portava da Thorneycroft nessun rumore delle macchine e dei martelli della fabbrica di chiodi (tr. mia)¹⁵¹.

In un mondo che si è liberato dalla produzione di merci superflue, l'unica città che si conosce è fatta di prati e case. E mentre la natura ha con il tempo ricominciato ad invadere la città di Londra, fuori, nei piccoli centri, la demolizione è stata ridotta, la costruzione ridotta al minimo e i sobborghi sono finiti per unirsi alla campagna.

Il lavoro inteso come attività libera e artistica non solo rappresenta l'istituzione fondamentale dell'utopia socialista di Morris, ma anche la ragione principale della differenza fra la sordida città industriale del passato e i piccoli centri urbani immersi nel verde del XXI secolo. I lavoratori non vivono in scatole di sardine come nel passato, né sono obbligati a lavorare per vivere, fanno ciò che più gli piace. Morris critica sia i falansteri di Fourier poiché *simili maniere di vivere non potranno essere concepite che per gente circondata dalla peggior forma di povertà*¹⁵², così come rifiuta la tendenza a produrre uniformità del modello sociale di Bellamy. Così Kenneth Frampton sintetizzò la visione idealizzata di Morris:

Un paese in cui lo stato si era estinto, in conformità alla profezia marxista, e in cui era scomparsa ogni distinzione tra città e campagna. La città non esisteva più come entità fisica compatta e le grandi realizzazioni dell'ingegneria del XIX secolo erano state smantellate: vento e acqua erano di nuovo le uniche fonti di energia, e le vie d'acqua e le strade gli unici mezzi di trasporto. Una società senza denaro o proprietà, senza crimini o punizioni, senza prigione o parlamento, nella quale l'ordine sociale si basava unicamente sulla libera associazione di gruppi familiari entro la

151. *Ibid.*, p. 7.

152. W. Morris, *ibid.*, op. cit. pp. 75-76.

struttura della comune; una società, infine, in cui il lavoro era basato sul laboratorio associativo, la corporazione o *Werkbund*, e nella quale l'educazione era libera e, come il lavoro stesso, non imposta¹⁵³.

3.3.3 L'età della macchina

L'utopia di Morris rappresenta un esempio di quanto l'introduzione della macchina nella produzione industriale e nella vita quotidiana, fosse divenuta origine di dubbi e incertezze. Per la maggior parte della società non era chiaro cosa sarebbe accaduto, quali sarebbero state le conseguenze dell'avvento di un'era dominata dal progresso scientifico. Cominciarono ad affiorare paure antichissime. Nella costruzione di nuove torri di Babele, non stava per caso l'uomo sfidando di nuovo Dio come aveva fatto nel passato? E la città, sempre più spettacolo di miseria, non si era per caso trasformata in terreno fertile per ogni tipo di delinquenza e corruzione?

Sui giornali popolari cominciarono a circolare le ipotesi più disparate e bislacche, come quella, pubblicata da "La Vanguardia" nel 1886, secondo la quale si fosse prossimi a una apocalisse urbana, causata dalla Torre Eiffel in costruzione. Secondo un certo "saggio" i blocchi di ferro collocati a nord e a sud sarebbero finiti per "polarizzarsi", estendendo il fenomeno all'intera struttura metallica:

La continua frizione che soffrono i quattro supporti dell'edificio aumenterebbe esponenzialmente la forza magnetica della nuova torre di Babele.

Parigi sarà testimone di cose orribili: la forza del magnete attrarrà tutti gli oggetti nel raggio di un km dalla rotonda della torre; le case soffriranno grandi scosse; i treni aumenteranno la velocità verso la capitale in direzione del mostro; le truppe non potranno usare le armi, né saranno possibili casi di assassinio, poiché nel momento di usare oggetti di ferro o acciaio, la forza della torre li attrarrebbe.

Questa ipotesi del saggio preoccupa molti parigini, che già si dichiarano a favore di costruire la colossale opera lontana dalla capitale del mondo civilizzato (tr. mia)¹⁵⁴.

Alla fine "il saggio" si sbagliò e nulla di tutto ciò avvenne, ma non è da escludere che realmente serpeggiasse per la città l'idea che "avvenimenti terribili" potessero accadere. La scienza, d'altro canto, rimaneva oscura per la maggior parte della popolazione, confondendosi spesso con la magia. "Credere" all'esistenza dei microrganismi, di leggi fisiche e meccaniche, per la stragrande maggioranza richiedeva un atto di fede simile a quello che veniva richiesto dalla religione. I giornali dell'epoca pubblicavano come "scientifiche" un gran numero di notizie, in cui si confondevano scoperte realmente avvenute, con medicamenti "miracolosi", pozioni dell'invisibilità e altri ritrovati della nuova era della Scienza.

Un timore ben più reale era quello che riguardava la fabbrica, i cui lavoratori vedevano con sempre maggior sospetto l'introduzione della macchina. L'operaio era una figura sociale recente, un prodotto della nuova epoca. In genere si trattava di un antico contadino che aveva abbandonato la campagna, oppure di un ex artigiano senza incarichi e senza bottega, o un ex lavoratore di una qualche industria manifatturiera che la concorrenza della grande fabbrica aveva portato al fallimento. Si trattava di nuovo tipo di lavoratore: non specializzato, privo degli strumenti del proprio mestiere, destinato ad esercitare un'attività meccanica e ripetitiva. I turni di lavoro dipendevano dalla sua re-

153. Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980, p. 42.

154. AA. VV., *La vida barcelonesa a través de la Vanguardia*, Editorial Euros, Barcelona, 1976, p. 69.

sistenza: fino a 12 o 15 ore giornaliere per un salario di sussistenza. Per quanto riguarda le sue condizioni di vita, è sufficiente considerare che la sua speranza di sopravvivenza era di una trentina di anni, di fronte ai 55 della nobiltà e delle classi alte inglesi.

Se la borghesia aveva cantato le lodi dell'introduzione della macchina nella produzione industriale, l'operaio l'aveva considerata fin dall'inizio un pericolo. Da un lato vi era la paura che di lì a poco gli stessi lavoratori sarebbero stati sostituibili, dall'altra l'operaio della catena temeva di essere destinato a convertirsi in una mera appendice della macchina. Le prime forme di ribellione si manifestarono mediante la distruzione dei macchinari nei primi decenni dell'Ottocento. Solo in futuro l'oggetto del conflitto si sposterà al controllo dei mezzi di produzione e alle condizioni di lavoro.

Anche la letteratura cominciò a manifestare le proprie riserve rispetto al mito della macchina mediante una serie di racconti tesi a ridicolizzare la fede cieca nel progresso presente in gran parte della borghesia. Uno dei romanzi che riscosse maggior successo fu la satira di Samuel Butler intitolata *Erewhon or over the Range*¹⁵⁵, del 1872. Pubblicata in forma anonima, come se si trattasse di un manoscritto ritrovato, Butler utilizzò il procedimento utopico per la costruzione di un racconto duramente critico verso la società vittoriana. Il racconto è canonico: lo smarrimento del protagonista, la scoperta di un nuovo mondo (*Erewhon*, anagramma di *Nowhere*), l'incontro con un anfitrione che illustra le differenze della nuova società. A proposito delle macchine, si scopre che gli abitanti di Erewhon hanno abbandonato secoli prima della visita del protagonista il loro uso. Un saggio infatti li avvisò in tempo del pericolo da queste rappresentato: sostituire il lavoro umano in un primo momento e schiavizzare l'umanità in un secondo.

Un altro esempio di satira "antimacchinista" è rappresentato dalla serie di racconti dello scrittore Mathias Villiers de l'Isle-Adam¹⁵⁶: ne *L'Affichage céleste*¹⁵⁷, del 1873, viene inventata una macchina per utilizzare il cielo per avvertire le intenzioni della gente; ne *L'appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir*, del 1874, un'altra macchina è in grado di analizzare l'ultimo respiro esalato da un morente; ne *La Machine à Gloire*, viene inventata una macchina destinata alle rappresentazioni teatrali che avrebbe applaudito o fischiato a seconda di come fosse stata programmata. Piuttosto che avvertire nelle macchine un pericolo, Villiers si dedicò a fare una caricatura dei progressi della ricerca scientifica.

Considerando che questo primo gruppo di opere appartiene alla seconda metà dell'Ottocento, si nota come un ulteriore cambio di registro avvenga durante le prime decadi del Novecento. L'ostilità nei confronti della tecnologia diviene infatti un tema preponderante nella letteratura di fantascienza più tarda e i toni si fanno decisamente più critici e violenti di quelli adottati da un aristocratico come Villiers. In questo caso il messaggio è in genere un avvertimento riguardo al pericolo rappresentato da un'eccessiva dipendenza dell'uomo dalla tecnologia.

Nel romanzo breve di Edward Morgan Forster, *The Machine stops*¹⁵⁸, l'umanità nel futuro vive rifugiata sottoterra, in una unica città, in dipendenza assoluta da una macchina

155. Samuel Butler, *Erewhon or over the Range*, Trubner, London, 1872 (tr. it. di Lucia Drudi Demby, *Erewhon*, Adelphi, 1975).

156. Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, nome completo Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, conte de Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), scrittore e commediografo francese, considerato uno dei maggiori esponenti del simbolismo. Autore di *L'Ève future* (tr. it. *Eva Futura*, Bompiani, 1992) pubblicato per la prima volta nel 1886, romanzo fantascientifico che introduce la presenza di esseri artificiali, chiamati "androidi". Le sue opere sono pubblicate nella raccolta: Philippe Auguste Mathias Villiers de l'Isle-Adam, *Ouvres complètes*, Gallimard, Paris, 1986.

157. I racconti di p. A. Villiers de l'Isle-Adam sono stati pubblicati in Italia in due raccolte: *Racconti crudeli*, tr. it. di G. Montesano, Mondadori, Milano, 2011; *Nuovi racconti crudeli*, tr. it. di I. Rosi, Marsilio, 1994.

158. Edward Morgan Forster, "The Machine stops", *The Oxford and Cambridge Review*, novembre, 1909 (tr. it. di R. Rambelli, R. Bonadei, *La macchina si ferma*, Editrice Nord, Milano, 1985).

che provvede a tutte le sue necessità. Il giorno in cui la macchina si fermerà rappresenterà anche l'ultimo giorno per l'umanità.

Lo stesso destino funesto viene riservato da Henri Allorge agli abitanti della Terra ne *Le Grand cataclysm* (1922)¹⁵⁹. Nel futuro scompare ogni contatto fra uomo e natura e la società che ne risulta è completamente disumanizzata. Nonostante tutto venga calcolato matematicamente, il mondo non può scampare alla rovina e alla distruzione finale. Le accuse nei confronti della scienza verranno poi riproposte con la pubblicazione di *Nous autres* (1920) di Evgenij Zamjatin, di *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, e soprattutto di *Nineteen Eighty-Four* (1949) di George Orwell. Sarà infatti con queste opere che la distopia si affermerà definitivamente come critica all'utopia del futuro, coincidendo con il periodo di affermazione in Europa dei regimi totalitari.

In queste prime distopie sono già presenti alcuni ingredienti del genere e, soprattutto, alcune intuizioni fondamentali rispetto allo spazio in cui si sviluppa la narrazione. La città del futuro, secondo la critica distopica, viene suddivisa in due livelli: quello sotterraneo riservato ai lavoratori e quello superiore, riservato alla classe dominante. Si tratta di un'organizzazione urbana già presente in Wells¹⁶⁰ e in altri autori. Con l'avvento del cinema, data la capacità immensamente più grande dell'immagine rispetto alla parola di fissarsi nella coscienza collettiva, la città del futuro divisa in livelli diverrà una costante della fantascienza. *Metropolis*¹⁶¹, girato da Fritz Lang nella Germania della Repubblica di Weimar, presenterà una città destinata a influenzare l'immaginario urbano del genere distopico almeno fino ai nostri giorni. Il film contiene già molti dei temi ricorrenti nei discorsi sulla città del futuro. La città è uno specchio della divisione in classi sociali, quindi innanzi tutto presenta due divisioni fondamentali: le élite dominanti occupano i vertici dei grattacieli della città verticale, mentre gli operai, schiavizzati dalle macchine, abitano un mondo sotterraneo, le catacombe dell'impero. Dal punto di vista spaziale, la città è verticale e divisa in cinque differenti livelli: l'ufficio di Fredersen in cima alla Torre di Babele; la città del piacere dove si trova il Club dei Figli, Yoshiwara, la cattedrale; la città fabbrica sotterranea; i quartieri dormitorio e infine le catacombe scavate nel sottosuolo, la Città dei morti¹⁶².

È difficile individuare dalle prime immagini che scorrono sullo schermo se si tratti di un'utopia tecnologica o di una distopia. La sequenza iniziale, in cui la camera scorre fra i grattacieli, le torri, le autostrade sospese nel vuoto, con il traffico aereo che corre veloce, richiamano le immagini dei futuristi italiani. Ciò che pare spaventare Fritz Lang non è una città dominata dalla tecnologia. Le scenografie tratte dai disegni di Erich Kettelhut, il montaggio che sembra frutto dell'influenza dei collage dadaisti di Citroën, Herfield, Höch¹⁶³, mostrano infatti una città con una enorme capacità di attrazione. Ciò che lo preoccupa sono i rapporti che instaurerà la società delle macchine. *Metropolis* è il frutto della dialettica fra una visione pessimista e una ottimista del futuro. È utopia quando mostra la poetica della macchina del futurismo, è distopia quando fa riferimento ad una società in cui le divisioni di classe sono giunte ad un livello critico.

Formalmente la megalopoli del futuro è il frutto di questo scontro fra due poli opposti: la città aerea, quella dei grattacieli, dominata dalla luce, dal movimento caotico dei suoi abitanti, si contrappone a quella sotterranea, il labirinto dove marciano i lavoratori, avvolti nell'oscurità, masse i cui movimenti ricordano quegli degli automi. p. Bertetto, riguardo i progetti di Hunte e Kettelhut per le scenografie, parla di sincretismo di Me-

159. Henri Allorge, *Le Grand Cataclysm, roman du centième siècle*, Crés, 1922.

160. H. G. Wells, *The Sleeper Awakes*, e *The Time Machine*, op. cit.

161. Fritz Lang, *Metropolis*, 1927.

162. Si veda: Paolo Bertetto, "La messa in scena e lo spazio simbolico", in: *Fritz Lang. Metropolis*, op. cit. p. 119.

163. Javier Memba, *La década de oro de la ciencia-ficción (1950-1960)*, T&B Editores, Madrid 2005.

tropolis¹⁶⁴. Anche se la ricchezza di figure e modelli è meno ricca che altre opere espressioniste, il film è un intreccio di riferimenti all'architettura, alla pittura presente e passata. Prima di tutto, la prima fonte di ispirazione è rappresentata senza dubbio dalla città di New York, che Lang aveva visitato e il cui *skyline* aveva lasciato una traccia difficilmente cancellabile nella sua fantasia. Ma la città dei grattacieli viene ripensata includendo forme espressionista, citazioni dal Bauhaus, La torre del potere viene costruita a partire dal *Monument des neuen Gesetzes* (1919) di B. Taut, gli edifici di vetro riprendono le forme dei modellini di Mies van der Rohe, oltre ai progetti dei futuristi italiani come Sant'Elia, Chiattoni, Marchi. Ma oltre alla modernità, riappare la visione della Torre di Babele, disegnata a partire da Bruegel. Gli elementi architettonici mostrano

inoltre, un simbolismo che richiama le strutture di potere: gli edifici liberty sono quelli da dove si comanda e dove si esercita il controllo sulla città; le caverne, i sotterranei, i labirinti oscuri del mondo dei lavoratori, sembrano richiamare al disordine e alla mancanza di civilizzazione di ciò che rimane "fuori" dai confini della città.

La città dei lavoratori riecheggia invece l'architettura della Vienna Rossa, edifici omogenei, funzionali, semplici e seriali. I riferimenti, ricorda p. Bertetto, vanno ricercati nel Metzleinstalerhof, la siedlung Heuberg, il Reumannhoff degli anni Venti: la internazionale della miseria architettonica delle scenografie della città operaia di Metropolis è a un tempo l'immagine palese della subalternità e della segregazione dei lavoratori e una critica indiretta all'architettura sociale dei progetti urbanistici del socialismo tedesco e mitteleuropeo¹⁶⁵.

Nel film di Lang si riconosce il mito della costruzione della Torre di Babele, la città che nell'Antico Testamento sfidò Dio e che volle raggiungere il cielo. Entrambe si sviluppano in verticale, superano i limiti umani, ma sono votate alla distruzione. Passato e futuro si incontrano nella costruzione del monumento espiatorio, della sfida dell'uomo al potere divino.

La costruzione della Torre di Babele è un'immagine che ricorre nella storia dell'umanità. La sua distruzione è stata la metafora del timore nei confronti di una società multietnica, in cui è impossibile la convivenza e in cui lo scontro fra culture è inevitabile. Brue-



Immagini tratte da:
Fritz Lang,
Metropolis, 1926



164. p. Bertetto, *Fritz Lang. Metropolis*, op. cit. p. 66.

165. *Ibid.* p. 68.

gel dipinse *La Torre di Babele* nel 1536 alludendo all'intolleranza e alle difficoltà che doveva affrontare la città di Amberes a seguito della mescolanza di genti durante un periodo di sviluppo commerciale. Centinaia di anni dopo Ridley Scott¹⁶⁶ se ne sarebbe servito per descrivere la Los Angeles del 2019, i cui abitanti sono una massa caotica di etnie e lingue differenti, genti che non si incontrano e che non possono comunicare.

La dottrina urbanistica che si trova alla base di queste fantasie può identificarsi nel "manhattanismo", la visionaria città di torri degli architetti americani Hugh Ferriss¹⁶⁷ e Raymond Hood. Rem Koolhaas in *Delirious New York*¹⁶⁸ racconta come deve essere questa città: un bosco di spilli isolati e antagonisti, uniti dai cammini regolari di una griglia, una sorta di luna park utilitaristico. È il sogno della "cultura della congestione" che è la cultura del secolo XX, la città che cresce in verticale all'infinito, senza limiti, i cui edifici sono insieme abitazione e luogo di lavoro, senza collegamenti orizzontali, solo verticali.

H.G. Wells e Fritz Lang rappresentano le due opposte visioni sul futuro dell'umanità scaturite dagli anni Venti. Il socialista Wells, commentando la stretta di mano fra padrone e operai che chiude l'opera di Lang, disse "È il film più ridicolo che sia mai stato girato". Wells, nonostante avesse previsto un futuro plumbeo in cui gli operai-Morlocks avrebbero finito per divorare i padroni-Elois, conservava quella fiducia, così tipica del secolo passato, in un futuro in cui la tecnologia avrebbe salvato l'uomo. Lo scrittore inglese sceneggiò nel 1936 il film *Things To Come*¹⁶⁹ che narra cent'anni di storia, dal 1940 al 2040, in cui la società umana, dopo la distruzione del mondo a seguito di un conflitto mondiale, viene ricostruita dalle fondamenta. Il sogno di Wells è una società governata da una tecnocrazia efficiente, illuminata e al di sopra dei conflitti di classe.

William Cameron Menzies e Vincent Korda costruirono per *Things To Come* un mondo libero e perfetto, "ipertrofia e sublimazione delle forme industriali del momento". Ricorsero ad alcuni progetti utopici dell'Unione Sovietica, utilizzando mobili trasparenti, edifici giganteggianti dall'aspetto militare, *una sintesi fra l'espressionismo di Mendelsohn, il futurismo, il disegno industriale e le esperienze dell'avanguardia europea più radicale*¹⁷⁰. L'impatto visuale dell'opera fu tale che l'Esposizione Universale del 1939-40, dedicata al mondo futuro, fu costruita chiaramente ispirandosi alle sue scenografie.

Nonostante la fortuna che ebbe il film di Wells, fu invece la città di Lang ad esercitare maggiore influenza su tutte le città letterarie e cinematografiche che verranno. Una città che Lang aveva costruito come allegoria socio-politica della città autoritaria del 2000¹⁷¹. Le visioni del futuro dipenderanno sempre di più dal meccanismo che vede semplicemente nell'avvenire un ampliamento in negativo del presente. La città del futuro non sarà altro che l'esplosione di tutte le contraddizioni della città moderna: la dimensione degli edifici, il numero degli abitanti. Il fascismo, l'avvento della II Guerra Mondiale, faranno tramontare definitivamente l'utopia tecnocratica di Wells e soprattutto l'idea di una società che risorge e si ricostruisce su nuove basi grazie alla scienza.

A partire degli anni Trenta saranno le distopie, non più le utopie a riempire l'immaginario collettivo. Nelle opere di Yevgueni Zamjatin (*Noi*, 1924) e George Orwell (*1984*, 1949) la tecnologia non libera l'umanità. Nella città della dittatura, anonima, claustrofobia e vigilata, non c'è rivolta delle masse. Solo è possibile la presa di coscienza indi-

166. Ridley Scott, *Blade Runner*, 1982.

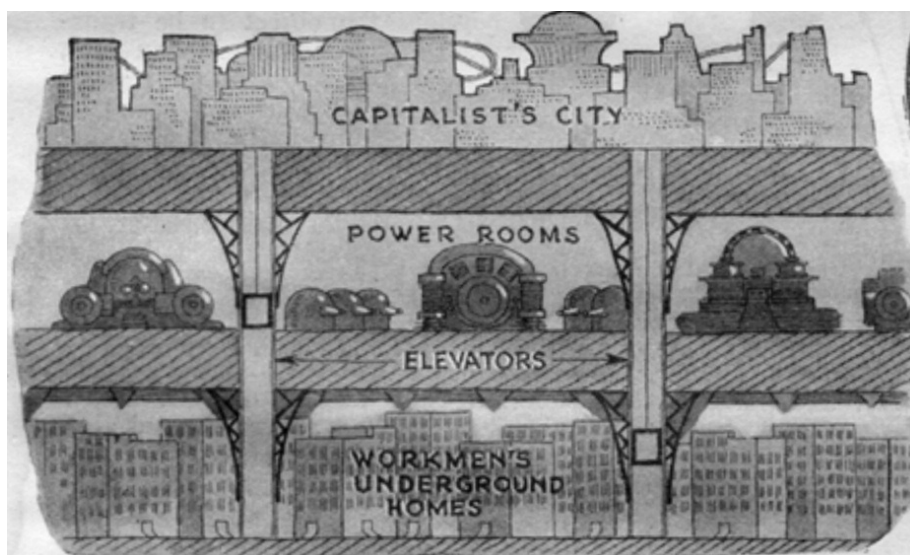
167. Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, op. cit.

168. Rem Koolhaas, *Delirious New York*, op. cit.

169. William Cameron Menzies, *Things To Come*, 1936.

170. Juan Antonio Ramirez, *La arquitectura en el cine*, Alianza Editorial, Madrid 1993, p. 264.

171. Antonella Licata, Elisa Mariani Travi, *La città e il cinema*, edizioni Dedalo, Bari 1985, p. 13



Sezione della città di Metropolis in: *Metropolis – A Movie Based On Science, “Science and Invention”*, giugno 1927

viduale, destinata tragicamente al fallimento. E soprattutto, come doveva pensare anche Wells, alla fine della storia padrone e operaio non si stringeranno la mano.

Il “Moloch divoratore” di Metropolis non intimorisce più: la stretta di mano tra il padrone sfruttatore e l’operaio insorto suggella, nelle ultime sequenze del film di Lang, un improbabile lieto fine. Uniti, essi domineranno la macchina assurda, mentre le due città che nel film si fronteggiano, l’avveniristica e lussuosa città del capitale e il contorto borgo ove l’operaio ritorna dopo il lavoro alla macchina, si riappacificano in un sinistro comporsi di insanabili contraddizioni: le stesse che il nazismo provvederà a “risolvere”¹⁷².

172. Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura Contemporanea*, 1976, pp. 221-223.

3.4 La distruzione letteraria della città

3.4.1 Apocalissi urbane

Poveri umani! e povera terra nostra!
 Terribile coacervo di disastri!
 Consolatori ognor d'inutili dolori!
 Filosofi che osate gridare tutto è bene,
 venite a contemplar queste rovine orrende:
 muri a pezzi, carni a brandelli e ceneri.
 Donne e infanti ammucchiati uno sull' altro
 sotto pezzi di pietre, membra sparse;
 centomila feriti che la terra divora,
 straziati e insanguinati ma ancor palpitanti,
 sepolti dai lor tetti, perdono senza soccorsi,
 tra atroci tormenti, le lor misere vite.

François Marie Arouet de Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, 1755 (tr. it. di Francesco Tanini, *Poema sul disastro di Lisbona*, Hycroniche edizioni telematiche, Firenze, 2006).

Prima della rivoluzione industriale, l'immaginario legato alla distruzione della città era già presente da tempo nella cultura occidentale. In distinte culture ed epoche, lo stanziarsi, l'abbandono del nomadismo e la costruzione della città erano già stati caricati di significati negativi. La città come Torre di Babele è stata associata moltissime volte alla corruzione dei costumi di una società e la sua distruzione considerata un castigo degli dei¹⁷³. Il XVII secolo rappresentò però un cambio molto netto per quanto riguarda la concezione moderna del disastro.

Un primo evento da considerare per quanto riguarda l'immagine della catastrofe urbana è la diffusione della notizia della scoperta delle città di Pompei ed Ercolano, che l'eruzione del Vesuvio aveva seppellito sotto uno strato di ceneri e lava durante l'epoca romana. Due città che erano state distrutte in maniera improvvisa. Gli scavi di Pompei portarono alla luce una città intera, perfettamente conservata, che nel tempo era rimasta quasi congelata nella sua vita quotidiana di secoli prima. Era possibile perfino riconoscere i corpi dei suoi abitanti che lava e tempo avevano pietrificato.

Il secondo evento destinato ad influenzare l'immaginario moderno del disastro urbano è rappresentato dalla distruzione di Lisbona nel 1755, una "Hiroshima dell'età dei Lumi", come la definisce Mike Davis¹⁷⁴. Fu in quell'epoca infatti che sulla capitale portoghese si abbatté un terremoto, un maremoto e un incendio che causarono la morte di 30.000 persone. Il disastro provocò un intenso dibattito in tutta Europa: si proclamarono i soliti discorsi a proposito della collera divina, cercando di trovare una qualche giustificazione all'evento che fosse compatibile con la teologia cristiana, ma un grande peso venne esercitato per la prima volta dagli intellettuali laici. Voltaire, immediatamente dopo l'evento, pubblicò il *Poème sur le désastre de Lisbonne*¹⁷⁵, nel quale attaccava la teoria del "migliore dei mondi possibili" di Leibniz, argomentando come "dall'Essere Perfetto il mal non poté nascere":

173. *Babele come unico luogo urbano di una metropoli orizzontale uniforme, estesa e intricata come una foresta, proietta la sua ombra su tutta la storia della città, fino alla nostra ultima periferia contemporanea*. Rosario Pavia, *Babele*, Meltemi editore, Roma, 2002, p. 11.

174. M. Davis, *Geografie della paura*, op. cit. p. 298.

175. Si veda: Immanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, *Sulla catastrofe. L'Illuminismo e la filosofia del disastro*, tr. it. di Silvia Manzoni ed Elisa Tetamo, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

O l'uomo nacque colpevole e la sua razza Iddio punisce;
 o il Padrone assoluto del mondo e dello spazio,
 senza collera e senza pietà, tranquillo e indifferente,
 contempla del suo primo voler gli eterni effetti;
 o la materia informe, ribelle al suo padrone,
 porta con sé i difetti, com'essa necessari;
 o Dio vuol metterci alla prova, ed il mortal soggiorno
 altro non è che un misero passaggio al mondo eterno¹⁷⁶.

Il discorso sul male di Voltaire allontanava la tragedia di Lisbona dalla responsabilità divina, rendendo il dolore totalmente terreno e la realtà molto distante dalla perfezione matematica.

Il 18 agosto del 1756, Jean-Jacques Rousseau rispose al Poème con una lettera, nota come la *Lettre à Voltaire sur la Providence*, in cui affermava la propria fiducia nella natura umana e nella responsabilità degli uomini del proprio destino, poiché *la maggior parte dei mali naturali di cui siamo afflitti sono anch'essi opera nostra*. L'argomentazione di Rousseau era ben lontana sia dalla ricerca di qualche colpa che la popolazione avrebbe dovuto espiare, ma anche dall'inevitabilità del cataclisma naturale. Il male peggiore si sarebbe potuto evitare limitando l'altezza delle case:

La natura non aveva affatto riunito in quel luogo ventimila case di sei o sette piani, e che se gli abitanti di quella grande città fossero stati distribuiti più equamente sul territorio e alloggiati in edifici di minor imponenza, il disastro sarebbe stato meno violento o, forse, non ci sarebbe stato affatto¹⁷⁷.

Il terremoto era un evento inevitabile, ma i danni maggiori sarebbero potuti essere evitati se la città fosse stata costruita in un modo diverso.

La narrativa di fantascienza cominciò a trattare tematiche catastrofiche verso la fine del XIX secolo e non è esagerato affermare che il secolo XX diede il via ad una vera e propria era dedicata alla distruzione della città. All'inizio del secolo venne pubblicato un romanzo intitolato *The Purple Cloud*¹⁷⁸, di Matthew p. Shiel. La storia narrava le vicissitudini di uno scienziato in viaggio nel Polo Nord che, inavvertitamente, liberava un gas mortale. Tornato dal suo viaggio, si rendeva conto che la "nube purpurea" aveva annichilito l'intera umanità e che era rimasto l'ultimo uomo sulla terra. A causa della disperazione impazziva e cominciava a cercare qualcuno da uccidere e non trovandolo, finiva per placare l'ira incendiando Londra. L'immagine della città che brucia gli dovette apparire talmente affascinante da spingerlo ad intraprendere un viaggio per bruciare tutte le altre città: Parigi, Calcutta, San Francisco, Pechino. *The Purple Cloud* è, come sostiene Sven Lindqvist, *un inno alla distruzione (...) una porta ad un secolo che incendierà più città e ammazzerà più persone che qualsiasi altro secolo anteriore. L'incendiario globale di Matthew Shiel è, a quanto ne so il primo essere umano fittizio che distrugge il mondo intero in maniera cosciente e deliberata*¹⁷⁹.

176. Voltaire, *Poema sul disastro di Lisbona*, op. cit.

177. *Ibid.*

178. Matthew p. Shiel, *The Purple Cloud*, Chatto and Windus and others, London, 1901 (tr. It. *La nube purpurea*, Adelphi, 1991).

179. Sven Lindqvist, *Historia de los bombardeos*, Turner, Madrid, 2002, nota n.61.

L'immaginario legato all'ultimo superstite era precedente al romanzo di Shiel. Vi sono almeno da annoverare le due celebri versioni anteriori intitolate entrambe *L'ultimo uomo*, la prima di Cousin de Grainville¹⁸⁰ e la seconda di Mary Shelley¹⁸¹. Il racconto del sopravvissuto, o dei sopravvissuti, sarà un sottogenere di successo soprattutto dopo la Seconda Guerra Mondiale, con il dilagare della paranoia della guerra fredda e di un possibile conflitto atomico, quando per la prima volta nella storia dell'umanità le grandi potenze avranno nelle mani un armamento il cui potenziale distruttivo supera di gran lunga una qualsiasi fantasia letteraria.

Erede di *The Purple Cloud* sarà *I am Legend*¹⁸², di Richard Matheson, del 1954, archetipo del genere post-apocalittico¹⁸³. In questo caso l'ultimo sopravvissuto è uno scienziato, Robert Neville, scampato ad una guerra batteriologica che ha devastato il pianeta. Si tratta di un romanzo che ispirerà centinaia di opere successive che sfrutteranno il tema del sopravvissuto al conflitto atomico. Nonostante la maggior parte delle opere siano di scarso interesse e decisamente ripetitive, è interessante vedere come si siano andati costruendo nel tempo alcuni temi di base che si ripetono fino ai giorni nostri: la bio-catastrofe involontaria, la sopravvivenza del bianco in una città, la paura del contagio. Vi sono poi numerose immagini che vengono ripetute all'interno di questo sottogenere in numerose varianti: la scena della razzia nel supermercato deserto, il denaro che svolla ormai privo di valore, la passeggiata nella grande strada deserta della metropoli, le icone architettoniche in rovina.

Lo scrittore James G. Ballard definì, in un articolo del 1993 pubblicato sul *Daily Telegraph*, *la fantascienza come la letteratura popolare del XX secolo, con il contatto diretto che il racconto popolare mantiene con l'inconscio*¹⁸⁴. Di fronte all'atrofia della cultura ufficiale la fantascienza avrebbe durante tutto il secolo aumentato la sua influenza, occupato spazi sempre più ampi (la pubblicità, il cinema, la tv) divenendo la corrente letteraria più autentica perché l'unica in grado di rappresentare le reali emergenze del tempo: un conflitto atomico, i limiti della crescita demografica, la rivoluzione delle comunicazioni. Non solo lo avrebbe fatto instaurando un dialogo più diretto con i lettori, ma anche facendo incontrare e fondere miti arcaici e ritrovamenti tecnologici. Ballard, autore egli stesso di distopie apocalittiche quali *The Drowned World* (1962)¹⁸⁵, arrivò ad azzardare l'ipotesi che la fantascienza potesse considerarsi una sorta di sottogenere del racconto catastrofico, un tipo di racconto che sarebbe esistito fin dall'antichità: il diluvio universale, la saga di Gilgamesh, fino ai giorni nostri:

Suggerirei che la determinazione a macchinare la distruzione di questo pianeta sia nata nel primissimo momento in cui l'uomo sospettò che il pianeta stesso fosse un'entità indipendente da lui: è un po' lo stesso impulso che vediamo in un tranquillo bambino che si sveglia da solo nel proprio lettino e si mette a distruggere tutta la stanza. Gli studi della psichiatria sulle fantasie e sui sogni dei pazzi dimostrano che le idee di distruzione del mondo sono latenti nell'inconscio. E le meraviglie della

180. Jean-Baptiste Cousin de Grainville, *Le dernière homme*, Deterville, 1805.

181. Mary Shelley, *The Last Man*, Henry Colbourn, 1826 (Tr. it. *L'ultimo uomo*, Giunti, 1997).

182. Richard Matheson, *I am legend*, Gold Medal, 1954 (Tr. It. *Io sono leggenda*, Fanucci, 2011).

183. Il romanzo di Matheson *I am Legend* venne portato sugli schermi varie volte. Una prima versione fu italiana, nel 1963, con il titolo de *L'Ultimo uomo della Terra*, per la regia di Ubaldo Ragona, con Vincent Price. Come scenario del pianeta deserto vennero utilizzate le strade vuote del quartiere EUR di Roma. Una seconda versione fu del 1975, *The Omega Man*, di Boris Sagal, ambientato in una New York deserta.

184. James G. Ballard, *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, Baldini & Castaldi, Milano 1999, p. 271.

185. James G. Ballard, *The Drowned World*, Berkley Books, New York, 1962 (Tr. it. *Il mondo sommerso*, Feltrinelli, 2005).

scienza e della tecnologia del XX secolo forniscono una raccolta di tecniche di distruzione che non ha rivali neppure tra le religioni più bizzarre¹⁸⁶.

Il romanzo di p. Shiel rappresentò la prima “apocalisse urbana”, una prima rappresentazione della distruzione sistematica delle città da parte dell’uomo, un’immagine cui il lettore del nuovo secolo si sarebbe poco a poco andato abituando. La letteratura a partire della seconda metà del XIX secolo riflette un cambiamento di atteggiamento nei confronti dell’avvenire. Le mutazioni economiche, la capacità distruttiva della nuova guerra, più tecnologica di quella del passato, avevano messo in crisi l’ottimismo generalizzato della società borghese. Sembrava che improvvisamente l’incantesimo si fosse spezzato. Il futuro con ogni probabilità non sarebbe stato quel paradiso di lusso tecnologico spacciato dai giornali domenicali. Anzi, quella stessa tecnologia avrebbe potuto ritorcersi proprio contro il pacifico cittadino. La tranquilla quotidianità sarebbe potuta essere interrotta da un attacco aereo, dall’esplosione di un gas tossico, l’acqua sarebbe potuta essere avvelenata: *un’esplosione di romanzi fotocopia iniziò presto ad ipotizzare le potenzialità di una futura guerra mondiale meccanizzata tra le grandi potenze, in gran parte culminando in un’invasione dell’Inghilterra da parte di Tedeschi o Francesi con relativo sacco di Londra*¹⁸⁷.

La città, a causa del gran numero di persone che vi erano concentrate, si trasformò nell’obiettivo perfetto dell’attacco nemico. Osservando la letteratura della fine del secolo XIX si nota come la distruzione fosse conseguenza di armi sempre più avanzate, la morte della popolazione civile avvenisse in maniera sempre più terribile. In *The End of New York*¹⁸⁸, un racconto di Benjamin Park, per la prima volta viene rappresentato un bombardamento strategico. Una flotta di mongolfiere spagnole, cariche di nitroglicerina, distrugge Manhattan. Gli Stati Uniti saranno alla fine salvati grazie all’intervento provvidenziale dell’esercito cileno.

Oltre ai bombardamenti, inaugurati dagli italiani in Libia nel 1911, le armi più temute erano quelle biologiche. L’uso dei gas per colpire la popolazione civile possedeva una potentissima capacità di terrorizzare, conseguenza del fatto che la peste era presente nell’immaginario popolare fin dai tempi antichi. Esisteva anche una letteratura sulla peste: Tucidide raccontò la peste ateniese nel 430 AC, Boccaccio quella del Trecento, Manzoni quella del Settecento¹⁸⁹.

Il primo ad intuire la possibilità di usare armi biologiche in guerra pare fosse stato nel 1346 il tartaro Gani Bek, Khan dell’Orda d’oro, che durante l’assedio di Caffa, occupata dai genovesi, aveva fatto catapultare i corpi dei suoi soldati uccisi dalla peste. La malattia finì per decimare proprio il suo esercito, ma rappresentò probabilmente il primo tentativo di usare un virus contro una città.

Il tema catastrofico che vede come protagonista una città cominciò ad avere una diffusione sempre maggiore a partire della fine del XIX secolo. Il tema della morte della civiltà, rappresentata mediante l’immagine della rovina urbana, divenne così una tematica ricorrente nei romanzi di consumo popolare. Un elemento che collega direttamente la fiction catastrofica all’utopia è la funzione che spesso esercita la prima di creatrice dei presupposti per la realizzazione della seconda. Un po’ come la guerra “igiene del mondo” dei futuristi italiani, il racconto apocalittico vede la catastrofe come l’unica ma-

186. J.G. Ballard, *Fine millennio: istruzioni per l’uso*, op. cit. p. 291.

187. M. Davis, *Geografie della paura*, op. cit. p. 301.

188. Benjamin Park, *The End of New York*, in “Fiction Magazine”, 31 ottobre 1881 (tr. it. di Davide Grillo, *La fine di New York*, e-book, Faligi editore, 2011).

189. Giorgio Cosmacini, *La peste, passato e presente*, Editrice San Raffaele, 2008.

niera di azzerare gli errori dell'umanità. Secondo le parole di Bruce Franklin: *La città, descritta come un caotico pantano di contaminazione, sovrappopolazione, decadenza e interdipendenza, è distrutta e dalle sue ceneri sorge un nuovo uomo della frontiera, disposto a realizzare le sue ansie primitive di autosufficienza mascolina in una regione selvaggia riformata*¹⁹⁰. La catastrofe come possibilità di un particolare tipo di “utopia della ricostruzione”. È così che dopo una guerra che causerà milioni di morti fra la razza “caucasica” e i “gialli”, così come racconta *Under the Flag of the Cross*¹⁹¹, del 1908, di Hamilton Sedberry, sorgerà un nuovo mondo pacificato grazie alla supremazia bianca. Ma nonostante gli inizi di tale filone sfruttino per lo più le tensioni razziali e la paura dei bianchi per le altre razze, il mito della ricostruzione si alimenterà nel tempo di tutte le paure caratteristiche del Novecento, in cui i sopravvissuti dovranno ricostruire un nuovo mondo dopo il collasso atomico, ecologico o sociale.

3.4.2 Il romanzo della *Future War*

Noialtri, gli americani, non bombardiamo solo per uccidere i nostri nemici. Lanciamo anche bombe per salvare le vite di centinaia di milioni che sarebbero assassinati se gli uomini tornassero alla schiavitù, se le nazioni osassero essere qualsiasi altra cosa fuorché libere.

Esigo la distruzione di ogni città, di ogni villaggio, di ogni incrocio. Esigo che il paese nemico sia trasformato in un cratere di bomba devastato, affinché durante i prossimi diecimila anni si geli il sangue nelle vene di chiunque si azzardi almeno a pensare alla guerra.

Will Jenkins, *The Murder of the U.S.A.*, 1946 (in: S. Lindqvist, *Historia de los bombardeos*, op. cit.)

La società della fine dell'Ottocento ancora non conosceva le possibilità distruttive che la scienza di lì a poco avrebbe offerto agli eserciti occidentali. La guerra chimica, il bombardamento delle città, la rappresaglia contro la popolazione civile non esisterono almeno fino alla Guerra Civile Spagnola non tanto perché questi eventi non si fossero verificati, ma perché non avevano interessato il territorio delle grandi potenze coloniali. In realtà le grandi nazioni europee già da molto tempo andavano testando i nuovi armamenti, bombardando città indifese come Canton e Alessandria, portando avanti guerre contro eserciti primitivi, “barbari”, con scarse possibilità di averla vinta contro un esercito moderno:

Il bombardamento dei nativi si considerava completamente normale. Gli italiani lo fecero in Libia; i francesi, in Marocco; gli inglesi in tutto il Vicino Oriente, l'India e l'Africa Orientale, e i sudafricani nel sudest dell'Africa. Ci sarebbe stato un giorno un ambasciatore che avrebbe chiesto perdono? Fra tutte queste città e queste popolazioni bombardate, fu Guernica quella che passò alla storia. Perché Guernica forma parte dell'Europa. A Guernica siamo noi a morire (tr. mia)¹⁹².

190. S. Lindqvist, *Historia de los bombardeos*, op. cit, nota n. 266.

191. Hamilton Sedberry, *Under the Flag of the Cross*, C.M.Clark Publishing Co., 1908.

192. S. Lindqvist, *Historia de los bombardeos*, op. cit. nota 160.



Illustrazioni di León Benet (Benett) per J. Verne, *Robur-le-Conquérant*, 1886, op. cit.

Il risultato della dell'espansione coloniale fu che fra il 1815 e il 1914 il territorio sotto controllo europeo passò dal 35% al 85% della superficie della terra¹⁹³.

Ancora una volta l'opera di Jules Verne può servire come esempio. Sven Lindqvist¹⁹⁴ riporta due illustrazioni contenute nell'edizione del romanzo del 1886 *Robur-le-Conquérant*¹⁹⁵. Nella prima si riconosce Parigi, una macchina sorvola la città, un fascio luminoso illumina le sue strade. I passanti guardano verso il cielo meravigliati. La seconda immagine vede invece la stessa macchina, manovrata da Robur, un ingegnere, seminare il terrore fra un gruppo di criminali africani ... *con l'autorità e la superiorità che i popoli civilizzati assumono per dominare quelli che non lo sono, il nostro ingegnere evita che abbia luogo un crimine.*

La letteratura dell'utopia tecnologica aveva in genere rappresentato il futuro come un mondo ormai pacificato. Agli occhi dello scrittore positivista, una volta risolti i problemi materiali, l'uomo non avrebbe avuto alcuna ragione per intraprendere una guerra.

In controtendenza con questo concetto di pace futura, nacque un nuovo genere letterario, quello delle "guerre future" (*Future War*)¹⁹⁶. Il genere ebbe un notevole sviluppo a partire dalla fine della guerra franco-prussiana, che si era chiusa nel 1871 con il trattato di Francoforte. Per gli europei era chiaro che non si era trattato di una normale guerra. Fino ad allora infatti, i conflitti avevano impegnato solo limitatamente i paesi belligeranti e i rapporti erano stati riattivati relativamente presto. La guerra franco-prussiana fu differente: Francia era stata invasa, l'imperatore era stato fatto prigioniero, Parigi era caduta, due territori chiave come l'Alsazia e la Lorena erano stati persi dalla Francia.

Il conflitto alimentò numerose storie grazie anche ad alcuni suoi eventi che si prestavano facilmente ad essere spettacolarizzati, come quando il ministro degli Interni e della Guerra del governo provvisorio repubblicano, Léon Gambetta, abbandonò Parigi su un pallone aerostatico, *l'Armand Barbès*. Storie come queste circolarono facilmente sulle riviste illustrate in tutta Europa, in parte descrivendo e drammatizzando i fatti accaduti, in parte annunciando una futura grande guerra, con un potenziale distruttivo molto maggiore.

193. *Ibid.*, nota 50.

194. *Ibid.*, nota 5.

195. Jules Verne, *Robur-le-Conquérant*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1886 (Tr. it. di C. Sini-scalchi, *Robur il conquistatore*, Lucchi, Milano, 1961).

196. A. Roberts, *The History of Science Fiction*, op. cit. p. 117.

Jacques Guiaud et Jules Didier, *Départ de Gambetta en ballon place Saint-Pierre le 07 octobre 1870*, Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, Paris



A sinistra: copertina di *The Battle of Dorking. Reminiscences of a Volunteer*, pamphlet di George Tomkyns Chesney, 1871.

A destra: illustrazione di *The lost provinces; how Vansittart came back to France*, di Louis Tracy, 1898.



Fra le pubblicazioni di maggior successo ispirate dalla guerra franco-prussiana è da ricordare *The Battle of Dorking*¹⁹⁷ del 1871, dell'inglese George Tomkyns Chesney (1830-1895). Al momento della pubblicazione, Chesney era tenente colonnello dell'esercito britannico e aveva prestato servizio in India nel corpo dei *Bengal Engineers*. Costretto a casa a causa di una convalescenza, aveva cominciato a scrivere rapporti al proprio stato maggiore, avvertendo dell'impreparazione dell'esercito britannico di fronte ad un'invasione. Nel 1871 un suo breve racconto venne pubblicato nel *Blackwood's Magazine*. Era intitolato *The Battle of Dorking: reminiscences of a Volunteer* e venne ristampato sei volte, vendendo 110.000 copie in soli due mesi. Si trattava di un'opera che narrava l'invasione dell'Inghilterra da parte dell'organizzata ed efficiente Germania, e la resistenza e la sconfitta della prima. Si trattava di un *pamphlet* militarista, in cui la causa finale della debolezza britannica era da ascrivere all'usurpazione del potere da parte delle classi basse. Erano infatti passati solo pochi anni dalla *Reform Act*, una legge che aveva incrementato di quasi un milione il corpo elettorale inglese includendo i lavoratori urbani di reddito più alto. In questo breve racconto vengono rappresentati due fra i timori che dominano la società dell'epoca: la paura di un attacco da parte di una nazione straniera e il terrore di una rivoluzione. Due nemici, uno esterno, uno interno.

197. George Tomkyns Chesney, *The Battle of Dorking*, Lippincott, Grambo & Co, 1871 (tr. it. *La battaglia di Dorking*, Editrice Nord, Milano, 1985).

In un'altra opera Chesney costruirà la propria utopia a partire dalla storia raccontata da Jules Verne ne *I cinquecento milioni della Begum*. Si tratta de *The Lesters*, del 1893, in cui l'eroe del racconto presenterà una città ideale di nome Lestertia.

Il *pamphlet* di Chesney ebbe un successo che superò di molto sia le aspettative dell'autore che quelle dell'editore. Venne tradotto in numerose lingue e si diffuse rapidamente in Europa. Servì poi da ispirazione per moltissimi scrittori: la storia dell'attacco contro l'Inghilterra venne plagiata o adattata a contesti molto diversi. Si trattava di racconti che per lo più descrivevano guerre future in cui le popolazioni civili sarebbero state annientate da gas velenosi, le città incendiate e rase al suolo da armi sempre più potenti. Guerre future che avrebbero avuto luogo di lì a poco e avrebbero coinvolto le nazioni per vedere chi avrebbe prevalso, secondo un punto di vista di derivazione darwinista, o che si sarebbero combattute fra classi antagonistiche, secondo l'ottica marxista della guerra di classe.

Adam Roberts¹⁹⁸ nella sua *Storia della fantascienza*, ricorda una lunga lista di titoli riconducibili al genere della "future war", che conta almeno una sessantina di opere. Dal punto di vista temporale, il genere riscosse successo almeno fino alla Prima Guerra Mondiale, quando le fantasie letterarie vennero superate di gran lunga dalla realtà. Il conflitto mondiale scoppiò, ma fu soprattutto una guerra lunga ed estenuante combattuta nelle trincee.

Gran parte della letteratura della decade del 1870-1880 è caratterizzata dalla paura e dalla paranoia, come in *The Taking of Dover* (1888)¹⁹⁹, di Horace Lester, mentre nella decade immediatamente successiva il tono è più trionfalista e ottimista rispetto agli esiti del futuro conflitto. Fanno parte di questo gruppo di opere *The Final War* (1896)²⁰⁰ e *The Lost Provinces* (1898)²⁰¹, del giornalista Louis Tracy, *The ridde of The Sands* (1903) di Erskine Childers e altri molti altri ancora.

*La guerre au vingtième siècle*²⁰², del 1887, appartiene a questo genere. Ambientata nel futuro 1945, l'opera di Albert Robida è stata definita una sorta di "hypermedia SF novel"²⁰³, dato che l'autore era contemporaneamente illustratore e scrittore della storia. L'opera risulta divisa in nove capitoli in cui si narra la partecipazione alla guerra del protagonista del romanzo: Fabius Molinas, di Toulouse. Ma fin dall'inizio risulta chiaro che il reale interesse di Robida sono le tecniche di guerra future, che descrive con dovizia di particolari. La comunicazione avviene attraverso le "gazzette telefoniche", le truppe vengono trasportate con delle aeronavi, il vascello su cui condurrà la guerra l'eroe del racconto, l'Epervier, è spinto dalla propulsione elettrica. La prima città a cadere è attaccata con gas asfissianti che fanno alzare nubi verdastre per le strade deserte. Tutti gli abitanti vengono immediatamente uccisi, *incidenti abituali, dopo le ultime conquiste della scienza a cui tutti gli spiriti si sono oramai abituati*²⁰⁴, poco dopo la città è letteralmente fatta saltare in aria da un bombardamento.

La guerra del futuro sarà senza dubbio combattuta nell'aria, votata alla distruzione delle città e all'annichilamento della popolazione civile. Gli scienziati saranno integrati nel "corp medical offensif", composto da ingegneri chimici, medici e farmacisti, che discuteranno: *Le ultime misure da prendere per far scoppiare al passo dell'esercito francese*

198. Adam Roberts, *The History of Science Fiction*, Palgrave Histories of Literatura, New York, 2007, pp. 116-119.

199. Horace Lester, *The Taking of Dover*, Simpkin, Marshall, & Co., London, 1888.

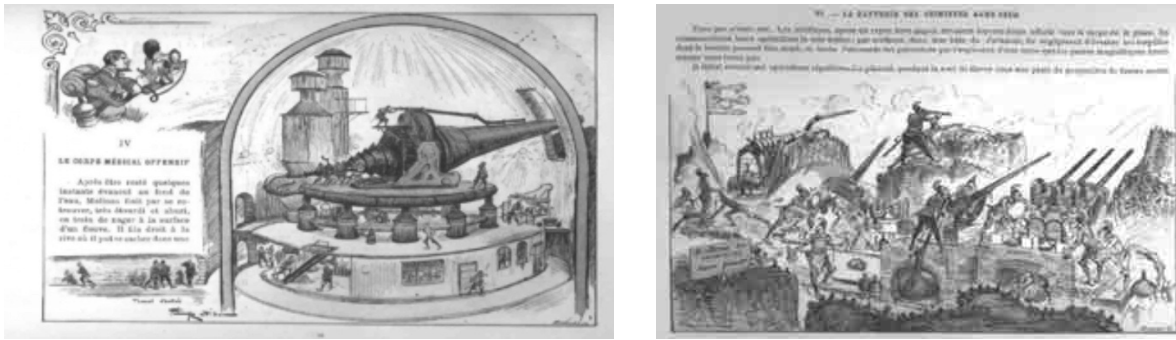
200. Louis Tracy, *The Final War*, G. p. Putnam's Sons, New York and London, 1896.

201. Louis Tracy, *The lost provinces; how Vansittart came back to France*, G. p. Putnam's Sons, New York and London, 1898.

202. Albert Robida, *La Guerre au vingtième siècle*, G. Decaux, Paris, 1887.

203. A. Roberts, *The History of Science Fiction*, op. cit. p. 118.

204. A. Robida, *La guerre au vingtième siècle*, op. cit. p. 13.



Illustrazioni di Albert Robida per *La guerre au vingtième siècle*, 1887, op. cit.

dodici mine cariche di miasmi concentrati e di microbi della febbre maligna, del farcino, della dissenteria, del morbillo, della odontalgia e di altre malattie (tr. mia)²⁰⁵.

Il protagonista del romanzo, Fabius, riuscirà alla fine a sventare i piani degli scienziati. A colpi di fucile farà esplodere il contenitore dei virus e farà scatenare un'epidemia nell'esercito nemico. Gli sviluppi della storia vedranno l'eroe promosso sul campo sottotenente dei "mitrailleurs pompistes", e l'azione del gruppo dei medium, capaci di far cadere il nemico in un sonno catalettico. E ancora l'attacco con batterie chimiche, la guerra di una flotta di sottomarini, e una battaglia aerea conclusiva.

Oltre al carattere di anticipazione tecnologica, la guerra di Robida è realmente una guerra moderna. Votata alla distruzione del nemico, al bombardamento delle sue città, all'eliminazione della popolazione civile. Oltre ai consueti luoghi comuni legati alla figura dell'eroe, il suo sacrificio, la sua abnegazione, lo sprezzo del pericolo, compaiono come protagonisti la scienza e gli scienziati. Scienza al servizio della distruzione, di massa e totale, come lo era nella città distopica di Stahlsadt di Verne, in *Les cinq cents millions de la Begum*.

Robida dimostra quindi come una rappresentazione del futuro cominci a possedere due facce contrapposte. Da un lato la tecnologia che permette la comunicazione, il movimento, l'emancipazione della donna, dall'altro la potenza distruttiva, capace di radere al suolo intere città in un batter di ciglia.

3.4.3 Londra: la distruzione della metropoli come morte della civiltà

Attenzione, attenzione! Reattori di nazionalità sconosciuta si stanno dirigendo verso la nostra città, hanno già bombardato la costa con bombe e razzi atomici. Prendete immediato riparo negli appositi rifugi. Sgomberate le strade, sgomberate le strade! Il pericolo è imminente. Nei rifugi, nei rifugi, premunitevi da un eventuale lancio di gas asfissiante, sgomberate le strade, sgomberate le strade! Sgomberate le strade. Le postazioni antiatomiche sono già in allarme. Tenete a portata di mano qualsiasi materiale antincendi. Fate svelti, fate svelti, il nemico si avvicina!

William Cameron Menzies, *Things to Come*, 1936.

Durante l'epoca vittoriana, Londra era la capitale dell'impero più vasto e ricco del mondo. La Gran Bretagna possedeva tutte le caratteristiche per incarnare il modello di potenza moderna: quasi la metà della sua popolazione attiva si dedicava all'industria; il

205. *Ibid.*, p. 17.

suo territorio era servito dalla rete ferroviaria più sviluppata del mondo; il suo tasso di analfabetismo era fra i più bassi e il suo ordinamento politico era il più libero d'Europa. La città di Londra rispecchiava la potenza dell'Impero. Il numero dei suoi abitanti era aumentato vertiginosamente, fino a raggiungere la cifra dei 4.500.000 nel 1881. I suoi suburbi di mattone rosso si erano estesi a macchia d'olio in tutte le direzioni. I treni sotterranei collegavano un territorio urbano vastissimo. La città possedeva ogni genere di lussi: hotel, ristoranti, caffè, grandi magazzini, clubs, edifici illuminati con luce elettrica, ascensori. Londra non solo era la metropoli più importante del mondo ma rispecchiava quello che sarebbe stato l'inevitabile futuro di tutte le città del mondo, il giorno in cui la modernizzazione le avesse toccate.

L'immagine che offriva la città agli occhi di un visitatore straniero doveva essere impressionante: *La Londra eduardiana esibiva il suo splendore imperiale mediante file di edifici impressionanti che si prolungavano per miglia e miglia, magnifici edifici governativi nel centro fiancheggiati per le dense cellule finanziere e commerciali della City all'est e, ad ovest, le imponenti mansioni di Mayfair, Knightsbridge e Hyde Park, che verso ovest andavano facendo spazio a residenze di classe media ma ancora imponenti, tutte decorate a stucco*²⁰⁶. Londra era la Roma Moderna, così come aveva sostenuto Henry James.

D'altro canto Richard Sennett ricorda come il tessuto della città la rendesse ben diversa dalle altre capitali degli Imperi del passato o da altre città ugualmente ricche come Boston o New York. Il suo "tessuto cerimoniale" era talmente vasto che le zone povere, gli scenari della povertà, sebbene vasti, non si vedevano. Tutto sembrava ricchezza, le risorse che provenivano dalle province dell'impero sembravano aver cancellato qualunque conflitto di classe. Una città in cui confluivano infinite ricchezze, moderna e cosmopolita. Una città sempre meno dipendente dalla campagna — che progressivamente perdeva abitanti — e sempre più dipendente dal commercio e dall'importazione di prodotti da luoghi remotissimi, il grano dell'America, la lana dell'Australia, il cotone dell'Egitto.

Londra era quindi il simbolo dell'Impero Britannico e, di conseguenza, dell'intera cultura occidentale. Una sua ipotetica distruzione avrebbe rappresentato il tracollo dell'intera civiltà occidentale. Mike Davis ricorda come *la distruzione di Londra, la metropoli più perseguitata nella fiction tra il 1885 e il 1940, era fantasticata come uno spettacolo orripilante, equivalente alla morte stessa della civiltà occidentale*²⁰⁷.

Il paesaggio urbano che l'industrializzazione aveva trasformato e sconvolto è uno dei principali obiettivi della critica di molta letteratura apocalittica. Londra è spinta verso la distruzione a causa dei rifiuti tossici nel romanzo di W. Delisle Hay, *The Doom of the Great City*²⁰⁸. Una fine della capitale a causa di un collasso ecologico che anche il naturalista Richard Jefferies riprende nel suo romanzo. In *After London*²⁰⁹, del 1885, la città soccombe al peso di un'industrializzazione con effetti mortiferi, retrocedendo al principio a una sorta di medioevo, e in un secondo tempo vedendo la natura riconquistare gli spazi che l'uomo aveva occupato. Mike Davis ricorda come il bersaglio degli attacchi di Jefferies fosse rappresentato dall'oligarchia finanziaria urbana, responsabile di aver ridotto in miseria i piccoli proprietari terrieri. L'immagine che presenta la città di Jefferies esercitò una grande influenza sull'utopia anti-urbana, soprattutto su quella di William Morris, il cui *News from Nowhere* è una rielaborazione del 1891.

Molti romanzi appartenenti a quel sottogenere della fantascienza chiamato *future war*, descrivono la distruzione della città. Il più conosciuto e senz'altro *The War of the Worlds*²¹⁰, scritto da H. G. Wells nel 1897. Il protagonista del romanzo, un inglese ordi-

206. Richard Sennett, *Carne y piedra*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 338.

207. M. Davis, *Geografie della paura*, op. cit. p. 293.

208. W. Delisle Hay, *The Doom of the Great City*, Newman & Co., London, 1880.

209. Richard Jefferies, *After London; Or, Wild England*, Cassell & Company, London, 1885.

A sinistra: copertina de *After London; Or, Wild England*, di Richard Jefferies, 1885. A destra: illustrazione di Henrique Alvim Corrêa per l'edizione belga del 1906 di *The War of the Worlds*, di H. G. Wells



nario di classe media, era stato scelto dallo scrittore seguendo una consuetudine in questo genere di storie. Non un eroe, quindi, né un superuomo, ma un uomo qualsiasi, la cui figura facilitasse l'immedesimazione e la drammatizzazione dei fatti. *The War of the Worlds* inizia con la caduta di numerose meteoriti sulla terra. I misteriosi oggetti arrivati dal cielo, enormi cilindri metallici, si rivelano in realtà macchine da guerra provenienti da Marte, lanciate da una lontana civiltà con lo scopo di conquistare il pianeta Terra, dopo che il suo mondo originario è divenuto inabitabile.

Il romanzo è uno dei più conosciuti della fantascienza. La storia era chiaramente ispirata al sottogenere delle *future wars* e, in particolare, si alimentava dalla paranoia che si era diffusa fra gli inglesi verso la fine del secolo XIX di un'imminente invasione nemica dell'isola britannica.

L'attacco improvviso da parte di un nemico infinitamente superiore dal punto di vista tecnologico, non era però da interpretarsi come un avvertimento, un campanello d'allarme per la società vittoriana. Non si trattava come nei molti altri romanzi della future war di un avvertimento della debolezza delle proprie difese, né di un monito ad armarsi e a difendere i propri confini. Neppure la distruzione della metropoli poteva essere considerata una critica agli sviluppi nefasti della città industriale. L'obiettivo era un altro, far vivere al lettore la sensazione di appartenere ad una "specie inferiore" e di essere sottoposto ad un genocidio da parte di una civiltà superiore, una pratica comunemente attuata dalle potenze imperiali sulle proprie colonie.

Tale interpretazione non deriva da una lettura forzata e *politica* del romanzo, poiché è lo stesso autore a fare riferimento nelle prime pagine del libro. Wells avverte, infatti, il lettore che, prima di *giudicare con eccessiva severità* gli invasori, occorrerebbe ricordare come gli umani abbiano nel passato distrutto:

E prima di giudicarli troppo pesantemente, dobbiamo ricordare quale crudele e estrema distruzione la nostra stessa specie ha imposto, non solo su animali, come gli ormai estinti bisonte e dodo, ma sulle sue razze inferiori. I Tasmaniani, nonostante le loro sembianze umane, sono stati interamente spazzati via dalla Terra in una guerra di sterminio portata da immigranti europei, nello spazio di cinquan-



Illustrazioni di Henrique Alvim Corrêa per l'edizione belga del 1906 de *The War of the Worlds*, di H. G. Wells

t'anni. Siamo tali apostoli di pietà da lamentarci se i Marziani ci portassero guerra nello stesso spirito?²¹¹.

Una seconda interpretazione relativa al ruolo dei marziani è quella proposta da Darko Suvin. Secondo l'autore del celebre saggio dedicato alle “metamorfosi della fantascienza”²¹² i marziani piuttosto che con un potente impero, dovrebbero essere identificati con la paura dello straniero, abbastanza diffusa fra la classe media occidentale. La descrizione che ne offre infatti lo scrittore inglese sarebbe effettuata nei termini “gobbeliansi” di ripugnanza razziale. L'istinto predatore degli invasori non sarebbe altro che una fusione fra il potere distruttivo degli eserciti coloniali e il vampirismo dei racconti fantastici.

Tralasciando tali ipotesi rimane il fatto che l'idea dell'esistenza dei marziani proveniva dalla scoperta fatta da alcuni astronomi della presenza di canali sulla superficie del pianeta: ciò rendeva plausibile l'ipotesi dell'esistenza su Marte di vita intelligente. L'invasione aliena divenne, a partire dell'opera di Wells, un potentissimo spunto per numerose altre opere.

I marziani si prestavano perfettamente ad incarnare il nemico della classe media urbana, le cui paure erano in realtà tutte dirette verso il conflitto di classe, le fantomatiche invasioni delle “razze gialle” e i nemici stranieri di sempre.

Nel romanzo di Wells le vittime dei marziani erano gli stessi lettori britannici. Nelle sue riedizioni e nei suoi adattamenti cinematografici, la storia si andò poi contestualizzando, riflettendo distinte paure collettive dell'epoca. La versione radiofonica che Orson Wells realizzò con il Mercury Theatre²¹³ ebbe un enorme impatto sul pubblico sfruttando la paura molto diffusa di un conflitto, poco tempo prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Nella versione cinematografica del 1953, Byron Haskin trasportò l'azione dall'originaria campagna inglese alla California del sud. L'attacco da parte del pianeta rosso faceva breccia in un pubblico in cui erano ancora recenti i ricordi del conflitto mondiale e che era appena entrato nel clima della Guerra Fredda. Anche l'ultima versione, remake diretto da Steven Spielberg, faceva riferimento ad una paranoia, quella creatasi intorno al terrorismo fondamentalista dopo gli attacchi alle Torri Gemelle.

211. H. G. Wells, *The War of the Worlds*, op. cit. pp. 3-4.

212. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, op. cit. p. 167.

213. *La guerra dei mondi* venne adattata come sceneggiato radiofonico da Howard Koch il 30 ottobre del 1938. Il programma venne trasmesso dalla CBS (Columbia Broadcasting System) e interpretato dal giovane O. Wells. Ritenuto reale da molti ascoltatori fu causa di numerose scene di panico fra la popolazione degli Stati Uniti. Luca Damiani, Bufale. *Breve storia delle beffe mediatiche da Orson Wells a Luther Blissett*, Castelvecchi, Roma, 2004, pp. 70-73.

Ciò che probabilmente più stupisce un lettore odierno dell'opera originale di Wells è la violenta minuziosità con cui viene descritto l'annichilimento della specie umana e la distruzione delle sue città. È probabile che l'immagine di una flotta di dischi volanti che attaccano un centro urbano sia divenuta dopo la decade degli anni Cinquanta parte dell'immaginario collettivo dell'intero occidente. Ma l'opera di Wells venne scritta mezzo secolo prima e le vittime degli attacchi alieni fuggono con carri trainati da cavalli, calessi, biciclette e nel peggiore dei casi, a piedi.

La descrizione del caos in cui cade la città di Londra è raccontata con dovizia di dettagli. L'ondata di paura che spazzerà via la città più grande del mondo, ricorda Wells, inizia di lunedì. Una volta che il panico si impadronisce della popolazione, cominciano a venir meno prima la polizia, poi l'organizzazione dei treni a carbone. La gente fugge all'impazzata presa dal panico all'arrivo dei tripod dei marziani: *Sei milioni di persone senza armi né viveri che correvano a testa bassa. Era il principio della fine della civiltà, del massacro dell'umanità*²¹⁴. Alla città, una volta tagliate le linee telegrafiche e quelle delle ferrovie, è come se avessero spezzato le gambe.

Il titolo del penultimo capitolo del romanzo è significativo: "Londra morta". La città è ricoperta da uno strato di polvere nera e da chiazze dell'erba rossa che ha cominciato a crescere dopo l'inizio dell'invasione. Il protagonista attraversa la città vuota, deserta, passa accanto ai cancelli di Hyde Park, indugia di fronte al Museo di Storia Naturale, indeciso se salire su una delle torri. Attraversa strade con nomi conosciuti, Oxford, Marble Arch, Baker, Regent's Park: non si sente altro che il rumore dei suoi passi. È una delle prime descrizioni letterarie di un uomo solo in una città, un sopravvissuto. Un'immagine anche questa che verrà riproposta in centinaia di varianti, una città abbandonata dopo un olocausto nucleare, un virus fuori controllo.

Fra la fine del XIX e le prime decadi del XX secolo la letteratura catastrofica ambientata a Londra ripercorre tutte le paranoie della borghesia vittoriana: la distruzione della città come simbolo della fine della società occidentale, l'invasione straniera, il collasso ecologico. Quando il 31 maggio del 1915 le bombe caddero realmente su Londra sembrò che i peggiori presagi si stessero avverando. L'immagine dei dirigibili Zeppelin che attaccavano il porto e la City s'impresse in maniera indelebile nella memoria collettiva degli inglesi.

Una delle principali paure associate alla potenza distruttiva dei bombardamenti era che, una volta che le bombe avessero cominciato a cadere sulla capitale, alla nazione sarebbero rimaste poche possibilità di risollevarsi e la civilizzazione sarebbe regredita. Edward Shanks scrisse nel 1920 *People of the Ruins*²¹⁵. Il romanzo narra la storia di Jeremy Tuft, uomo appartenente di classe media, come il protagonista de *La guerra dei mondi* di Wells, che si risveglia 150 anni dopo il bombardamento di Londra. Tuft scopre che la città è stata distrutta, i suoi abitanti uccisi dai gas, e che il mondo del futuro è retrocesso al medioevo. Finito l'Impero Britannico, gli inglesi sono ridotti allo stato di selvaggi, sono il "popolo delle rovine".

Il ritorno allo stato selvaggio è un tema trattato anche in *Theodore Savage*²¹⁶ de Cicely Hamilton, un romanzo del 1922. Anche in questo caso alla distruzione della città segue l'imbarbarimento dei superstiti e il protagonista, Theodore Savage, sarà l'unico mitico erede dell'antica civiltà anteriore all'apocalisse.

La paranoia dell'invasione straniera si unisce al terrore razzista in numerosi romanzi. In *Ragnarok*²¹⁷, dell'irlandese Desmond Shaw, del 1926, l'Inghilterra è in guerra contro la Francia. L'attacco da parte dei Francesi a Londra avviene con lancio di bombe e gas

214. H. G. Wells, *The War of the Worlds*, op. cit. p. 175.

215. Edward Shanks, *People of the Ruins*, W. Collins Sons & Co., London, 1920.

216. Cicely Hamilton, *Theodore Savage: a story of the past or the future*, Leonard Parsons, London, 1922.

217. Desmond Shaw, *Ragnarok*, Duckworth, London, 1926.

velenosi, ma il massacro dei civili ha luogo quando le truppe francesi formate da soldati africani vengono lasciate entrare nella città. I selvaggi, armati di coltelli laceranti, accerchiano la città e cominciano a massacrare donne e bambini finché di notte, guidati dal bagliore dei fuochi che l'orda ha ac-



Bomba inesplosa nelle strade di Londra, Us National Archives and Records Administration, 1948

ceso, gli aerei inglesi finiscono per bombardare l'intera città. Anche in questo caso la distruzione della città significherà la fine della civiltà.

Un'altra variante del genere di racconto basato sul bombardamento della città è rappresentato dalla fusione di quest'ultimo con l'identificazione della classi lavoratrici con le classi pericolose. In *Invasion from the Air*²¹⁸ di F. Macilraith e R. Connolly, del 1934, le bombe vengono fatte cadere soprattutto sui quartieri operai, con l'intenzione di demoralizzare la popolazione e indurla alla ribellione. Dopo almeno 20.000 morti provocati dalle bombe, ciò accadrà realmente e gli operai si alzeranno in armi. Le due nazioni in guerra, Inghilterra e Germania, si renderanno finalmente conto che il reale pericolo è rappresentato dal proletariato e, firmato in fretta e furia un armistizio, decideranno di unire le proprie forze contro il nemico comune. Grazie all'eccellente organizzazione dei nazisti, l'ordine verrà ristabilito.

La scoppio della Seconda Guerra Mondiale era già da tempo atteso dalla popolazione civile di Londra, unico epilogo di una tensione che si era andata accumulando durante molti anni. Wells sceneggiò nel 1936 un film che riscosse un notevole successo. Diretto da William Cameron Menzies, *Things to Come* rappresentò per la prima volta al cinema gli effetti dei bombardamenti sulla città e lo stato di barbarie in cui sarebbero caduti gli inglesi immediatamente dopo la guerra.

Quando la guerra realmente scoppiò, Sir John Anderson, a capo del Comitato di Difesa Imperiale, prevede che la città sarebbe stata attaccata immediatamente con pesanti bombardamenti²¹⁹. Secondo i suoi calcoli sarebbero cadute 20.000 tonnellate di bombe durante le sole prime ventiquattro ore. Anche le predizioni di Bertrand Russel erano apocalittiche per la città. In *Which Way to Peace?*²²⁰ Il filosofo prevede che la città si sarebbe trasformata in un immenso manicomio, gli ospedali sarebbero stati assaltati da folle impazzite, il traffico sarebbe impazzito, la città si sarebbe trasformata in un pandemonio. Le bombe finirono per cadere davvero su Londra, ma i danni e la distruzione della città, anche se terribili, non ebbero la dimensione apocalittica delle prime previsioni. L'Inghilterra finì per risollevarsi e Londra per sopravvivere alla Seconda Guerra Mondiale. La città, ridotta in macerie dai bombardamenti nazisti, sarà lo scenario in cui George Orwell nel 1949 ambienterà *Nineteen eighty-four*. La letteratura distopica metterà in gioco, mediante la costruzione di una città iper-controllata, tutte le inquietudini di fine secolo: la guerra perenne contro un nemico esterno, la necessità del controllo delle masse mediante la loro continua visibilità (Zamjatin) o possibile visione (Orwell), la tecnologia, la pacificazione dei conflitti di classe. Solo in questo modo la città del futuro potrà essere pacificata.

218. F. Macilraith, R. Connolly, *Invasion from the Air*, Grayson and Grayson, 1934.

219. A. N. Wilson, *Londres Historia de una ciudad*, Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., Barcelona 2004, pág. 150.

220. Bertrand Russel, *Which Way to Peace?*, Jonathan Cape, London, 1936.

Capitolo 4

Controllo urbano e origini della distopia totalitaria

4.1 *Noi* di Evgenij Zamjatin, una distopia del controllo

4.1.1 L'utopia secondo Zamjatin

Uno dei veicoli di diffusione dell'ideale politico socialista nel secolo XIX fu, oltre alla pubblicazione di libelli e manifesti, una vasta produzione letteraria che alimentò un immaginario popolare rispetto al progresso e al futuro. Jack London in *The iron heel* (1907)¹ presentò l'eroe a cui si sarebbero dovuti ispirare i rivoluzionari del futuro: Ernest Everhard, perfetta incarnazione degli ideali socialisti e della selezione naturale. La distopia di London aveva una chiara funzione didattica, ambiva alla popolarizzare del marxismo e all'illustrazione delle tappe grazie alle quali si sarebbe costruita (violentemente) la società del futuro.

L'utopia aveva rappresentato storicamente il formato che i riformatori sociali avevano usato per difendere la realizzazione futura di società egualitarie, nuovi sistemi che si sarebbero edificati grazie all'unione della scienza e del socialismo. Il racconto in cui si narrava un viaggio nel futuro, divenne uno dei formati con i quali costruire un panegirico della società che si sarebbe realizzata il giorno in cui fosse finito il capitalismo.

Oltre alle già citate opere di Bellamy e di Morris, una lunga serie di utopisti cominciarono a riflettere su come la società sarebbe cambiata una volta ci si fosse sbarazzati della classe borghese. Nel 1890 venne pubblicata *La cité future*² di Alain Le Drimeur. Il romanzo narrava le vicissitudini di una colonia in cui la industria era stata convertita al cooperativismo operaio e la religione sostituita dall'insegnamento universale e scientifico. *Sorcery Shop: an impossible romance* (1907)³ di Robert Blatchford raccontava invece il viaggio nel futuro di tre conservatori, un espediente per illustrare al lettore i vantaggi della società futura. L'autore introduceva il romanzo spiegando il fine ultimo della sua opera: *indicare le possibilità degli sforzi comuni, mostrare cosa si potrebbe fare con l'Inghilterra con un popolo inglese unito e colto, rispondere ai luoghi comuni contro il Socialismo* (tr. mia)⁴. Infine *Sur la pierre blanche* (1905)⁵ di Anatole France, pubblicato in formato feuilleton nei primi numeri de *l'Humanité*, dipingeva la Parigi del 2270 con il consueto traffico aereo, ma radicalmente cambiata grazie al collettivismo e alla fine del capitalismo.

Come è stato indicato in precedenza, la storia del pensiero utopico e del socialismo sono profondamente legate. Il socialismo trasse alcuni dei suoi fondamentali principi dalle idee di More e di Platone, come la questione della proprietà privata⁶. Lo spirito utopico, come il socialismo, nascevano come una critica all'ordine esistente e si proponevano come speranza di cambio. Come forme letterarie, sia l'utopia che la distopia divennero il formato con cui gli scrittori socialisti difesero le proprie idee. Ma anche la letteratura

1. J. London, *The iron heel*, op. cit.

2. Alain Le Drimeur, *La cité future*, A. Savine, Paris, 1890.

3. Robert Blatchford, *Sorcery Shop: an impossible romance*, The Clarion Press, London, 1907.

4. *Ibid.*, p. XIV.

5. Anatole France, *Sur la pierre blanche*, C. Lévy, Paris, 1905.

6. Joyce Oramel Hertzler, *The History of Utopian Thought*, The Macmillan Company, New York, 1923, p. 298.

Illustrazioni di *Les socialistes au pouvoir*, di Hippolyte Verly, 1898



conservatrice cominciò ad usare questi due generi. Cominciarono così ad apparire romanzi che descrivevano i danni che avrebbe provocato la conquista del potere da parte del proletariato. Si avvertiva dei pericoli dell'uguaglianza, come in *Les socialistes au pouvoir* (1898)⁷ di Hippolyte Verly; si denunciava il degrado della nuova società in *The Masterbeast* (1907)⁸ di Horace W. C. Newte; e si prevedeva l'inevitabile caduta nella corruzione, come in *Newaera* (1910)⁹ di Edward G. Herbert.

Durante il secolo XIX si assiste a una vasta produzione di scritti polemici, critici con la società contemporanea, che dipingevano mondi futuri migliori. Come sostengono M. Frank e M. Fritzie p., nell'arena politica europea il pensiero utopico tendeva a apparire indistinguibile dal pronunciamento rivoluzionario (e anti-rivoluzionario) dei programmi politici¹⁰. L'utopia non possiede una connotazione geografica determinata. L'utopia, intesa come *eutopia*, ovvero come descrizione di una società migliore di quella in cui vive l'autore, fu patrimonio comune di tutto il mondo occidentale¹¹. Nonostante in determinati periodi storici lo spirito utopico sembri fiorire in una specifica cultura nazionale, o degli esperimenti utopici si concentrino in un determinato territorio, l'utopia non possiede una specificità geografica: *la relativa unità della cultura occidentale ha garantito la rapida diffusione delle idee utopiche in modo indipendente dai paesi in cui ebbero origine*¹².

Mentre l'utopia sembra non aver connotazioni geografiche, la fantascienza invece appare vincolata ai paesi industrializzati. Secondo D. Suvin, in tutto il secolo XX la letteratura *Sci-Fi*, ovvero quel genere in cui interagiscono straniamento e cognizione¹³, non avrebbe fatto altro che crescere in paesi come gli Stati Uniti, il Giappone, l'URSS e la Gran Bretagna¹⁴. Nella Russia pre-rivoluzionaria, paese che era rimasto notevolmente arretrato rispetto alle conquiste tecnologiche e all'industrializzazione europee, la cosiddetta "letteratura di anticipazione" e il "romanzo scientifico" ebbero una diffusione e un successo di pubblico straordinari. Dopo le rivoluzioni del 1905 e del 1917, questi generi divennero portatori di un valore simbolico fondamentale per il socialismo: nessun altro genere letterario poteva meglio incarnare gli ideali di una società che nasceva ci-

7. Hippolyte Verly, *Les socialistes au pouvoir*, Librairie H. Le Soudier, Parigi, 1898.

8. Horace W. C. Newte, *The master beast: being a true account of the ruthless tyranny inflicted on the British people by socialism A.D. 1888-2020*, Rebman, London, 1907.

9. Edward G. Herbert, *Newaera*, p. S. King, London, 1910.

10. Frank E. Manuel, Fritzie p. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979, p. 759.

11. *Ibid.*, p. 25.

12. *Ibid.*

13. Per D. Suvin la fantascienza è un genere letterario in cui interagiscono straniamento e cognizione. Attraverso lo "straniamento", la fantascienza si distinguerebbe dalla letteratura "realista", mentre la "cognizione" implicherebbe una riflessione razionale e la separerebbe dal racconto di fantasia. Si veda: Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, op. cit. pp. 7-8.

14. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, op. cit. p. 3.

mentata sulla promessa di una liberazione delle classe lavoratrice, grazie alla collettivizzazione dei mezzi di produzione e all'innovazione tecnologica.

Rispetto alla tradizione utopica, il punto di vista sovietico tende a legare la storia del pensiero utopico con il socialismo. Ma, come sostiene R. Stites nel suo *Revolutionary Dreams*¹⁵, non tutto il socialismo fu utopico, e non tutto l'utopismo fu socialista, poiché esistettero correnti conservatrici e reazionarie. L'utopia sociale è il disegno di un nuovo ordine, e la sua realizzazione è consecutiva, nel caso dei programmi politici, alla presa del potere.

Secondo Stites in Russia, nei due secoli che precedettero la Rivoluzione, il pensiero utopico fu un fenomeno straordinariamente ricco ed eterogeneo, che si esprime in opere letterarie, programmi politici e fantasie religiose¹⁶. La millenaria cultura contadina aveva prodotto mondi immaginari in cui si sognava giustizia e libertà. Rare volte la forma era stata quella delle utopie, e le comunità che vennero fondate rientrano nel tipo religioso e spirituale: “utopie teocratiche”, e micro-utopie comuniste¹⁷. Un'altra forma di immaginare futuri assetti sociali fu quella che Stites chiama “utopia amministrativa”¹⁸. Una forma particolare di utopia il cui principale scopo non è la felicità dei cittadini, bensì la loro organizzazione produttiva (fabbrica), bellica (esercito), o il suo controllo (prigione). Le istituzioni che fanno capo a questo immaginario prevedono gerarchie, discipline, pianificazione razionale, e spazi geometrici. Come si vedrà in seguito, è in questo contesto che verrà ideato il *pantopticon* di J. Bentham. Tale modello si sarebbe coltivato a partire dal processo di militarizzazione, economica, militare, sociale, della Prussia sotto Federico Guglielmo I (1713-40), per proseguire con Pietro il Grande (1682-1725), Alessandro I (1801-1825). Il significato di questa cultura, con la sua simmetria militare, le sue rappresentazioni scenografiche e il suo razionalismo, fu centrale nella costruzione dell'Impero Russo.

Verso la fine del secolo XIX, anche in Russia venne messo in marcia un processo di rapida industrializzazione. È in questo periodo che si afferma la letteratura di fantascienza, con scrittori come A. Rodnykh's, V. Bakhmetov, e soprattutto V.N. Chikolev. Quest'ultimo, autore di *Electric Tale* (1905), con la sua visione di un mondo futuro trasformato dall'elettricità, popolarizzò l'idea di una scienza capace di cambiare radicalmente la vita delle persone. A Mosca nel 1911, cominciò a pubblicarsi *Il mondo delle avventure*¹⁹, una rivista che contava con le traduzioni di autori come H. G. Wells, Jules Verne, Albert Robida, e che presentò i primi racconti scientifici e fantastici di scrittori russi come Alazantrev, Pervuchin e Kuprin²⁰. La Rivoluzione del 1917 poi non fece che dare un nuovo impulso al genere, nonostante le difficoltà materiali. *Aelita* (1923)²¹, un romanzo di Alekséi Nikolájevich Tolstói che narrava una rivoluzione sul pianeta Marte, venne adattata per il cinema l'anno seguente alla sua pubblicazione riscuotendo un gran successo.

Con l'industrializzazione, si riprodussero nelle città le problematiche che già erano conosciute in altri paesi: inurbamento, sovraffollamento, inquinamento. La “questione urbana” divenne un argomento rilevante trattato dall'utopia, e vennero pubblicati una serie di romanzi che presentavano visioni tecnologiche della città del futuro. Ma

15. Richard Stites, *Revolutionary Dreams*, op. cit. p. 13.

16. *Ibid.*, p. 14.

17. *Ibid.*, p. 16.

18. *Ibid.*, p. 19.

19. Riguardo l'anno di pubblicazione della rivista russa, il 1911, bisogna sottolineare il fatto che la nordamericana *Amazing Stories*, la prima rivista del mondo ad accettare solo racconti di fantascienza, risale al 1926, una quindicina di anni più tardi.

20. Una ricostruzione della storia della fantascienza russa e sovietica è contenuta in “Las posibilidades de un genero”, in: Rafael Llano, *Andréi Tarkovski. Vida y obra*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2002, pp. 301-310.

21. Alekséi Nikolájevich Tolstói, *Aelita*, Krasnaja Nov', 1921 (tr. it. *Aelita*, Robin, 2001).

A sinistra: ritratto di Boris Kustodiev dello scrittore Evgenij Zamjatin, 1923. A destra: copertina della prima edizione di Y. Zamjatin, *We* (*Noi*), op. cit.



soprattutto, nel 1891, venne pubblicato *Looking Backward* di E. Bellamy, che riscosse un grande successo e che spinse molti scrittori a rispondere alla sua utopia, con distopie “anti-Bellamy”:

Il sogno di Bellamy di un socialismo autoritario, militare, egualitario e burocratico era, come egli stesso ammetteva, ispirato dai valori prussiani, i quali egli ammirava e che rappresentava una risposta angosciata alla competitività anarchica della vita economica e sociale americana della fine del XIX secolo²².

In questo contesto, nella Russia sovietica, nacque la distopia moderna, sostituendo definitivamente il genere utopico come strumento di critica della società. In un solo romanzo, la cui pubblicazione per giunta avvenne all'estero, venne presentato uno schema narrativo e una serie di tematiche la cui influenza sul genere è rimasta intatta fino ai giorni nostri. Si tratta di *Мы* (*Noi*)²³ dello scrittore russo Evgenij Ivanovič Zamjatin (Lebedyán 1884 – Parigi 1937)²⁴.

Noi rimase nel cassetto di Zamjatin alcuni anni, prima che l'autore si decidesse a farne una lettura pubblica di fronte all'Unione degli Scrittori. Quando questa ebbe luogo, nel 1924, il romanzo dovette suscitare tanto scalpore da passare alla storia come la prima opera oggetto della censura da parte del Glavit sovietico, la struttura che l'URSS aveva creato nel 1922 e che si dedicava al controllo delle pubblicazioni e delle arti. Quest'opera prima, la cui lettura i censori della burocrazia sovietica dovettero considerare peligosamente reazionaria, era in realtà il lavoro di un intellettuale che nel passato aveva collaborato con la causa dei bolscevichi. Non solo aveva partecipato alla rivoluzione del 1917, ma anche a quella del 1905, finendo prima in carcere e poi costretto all'esilio.

Zamjatin oltre ad ingegnere navale, professione che aveva esercitato in Gran Bretagna dedicandosi alla costruzione di navi rompighiaccio, era uno scrittore che aveva raggiunto in Russia una certa notorietà. Prima di *Noi* aveva pubblicato *Racconti di vita di provincia* (1913), i racconti *Gli isolani* (1917), *Il cacciatore di uomini* (1921) e *I fuochi di*

22. Richard Stites, *Revolutionary Dreams*, op. cit. p. 32.

23. Evgenij Ivanovič Zamjatin, *We*, trad. dal russo di Gregory Zilboorg, Dutton, New York, 1924 (tr. it. di Barbara Del-fino, *Noi*, Lupetti, Milano, 2007).

24. Su E. I. Zamjatin si veda: David Richards, *Zamyatin a Soviet heretic*, Hillary House Publishers, New York, 1962; Alex M. Shane, *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*, University of California Press, Berkeley, 1968; C. Collins, *Evgenij Zamjatin: An Interpretative Study*, Mouton, The Hague and Paris, 1973.



La pulce di Zamjatin, 1925.

In alto a sinistra: Azary Azarine, nel ruolo di *Lefty*, Séra-fima Birman nel ruolo di *Machka*.

In alto a destra: un coro di donne canta *tchastouchki*. A sinistra: Popov nel ruolo dello Zar.



Disegni di Boris Koustodiev per *La pulce* di Y. Zamjatin. K. Rudnitski, *Theatre russe et soviétique*, op. cit. pp. 232-233.

San Domenico (1922). Nel 1925 aveva adattato per il Teatro dell'Arte di Mosca *La pulce*, diretta da Alexis Diky e la cui scenografia era stata curata da Boris Koustodiev. Questa farsa, ambientata nel palazzo dello Zar, e messa in scena in modo popolare, "sale e pepe", ispirandosi agli spettacoli delle fiere²⁵, aveva riscosso un certo successo, nonostante con i suoi eccessi non seguisse esattamente i canoni della produzioni del TAM di Mosca, generalmente di carattere serio.

Lev Trotsky dedicò a Zamjatin una pagina del suo *Letteratura e rivoluzione* (1924), annoverandolo insieme agli scrittori e ai poeti che sarebbero rimasti fuori dalla Rivoluzione dell'Ottobre. Lo incluse nel gruppo di quelli che furono giovani poco prima della rivoluzione, e che finirono per sentirsi defraudati e delusi una volta che questa ebbe inizio. Scrittori poco originali, secondo Trotsky, che di tanto in tanto si sfogano facendo di nascosto un piccolo e tutt'altro che focoso gesto di scherno e di minaccia:

Per tutto questo gruppo il capo è Zamjatin, l'artista degli Ostrovitjane (Isolani). A dire il vero vi si parla di inglesi. Zamjatin li conosce e li raffigura in una serie di bozzetti, non male, ma alla fin fine in modo piuttosto estrinseco, come uno straniero dotato di spirito d'osservazione e di qualità d'ingegno, ma non molto esigente. Sotto lo

25. Konstantin Rudnitski, *Theatre russe et soviétique*, Editions di Regard, Londra, 1988, p. 193.

stesso titolo, tuttavia, ha pubblicato dei racconti sugli isolani russi, sugli intellettuali che vivono in un'isola in mezzo all'oceano, a loro estraneo e ostile, della realtà sovietica. In questi suoi racconti Zamjatin è più sottile, ma non più profondo. In fondo anche l'autore è un isolano, e abita in una piccola isoletta, dove è emigrato dalla Russia attuale. Scrive dei russi a Londra e degli inglesi a Pietrogrado, Zamjatin resta un indubbio emigrato interno. Per il suo stile attillato, in cui si esprime un particolare spirito di gentleman letterato (al limite dello snobismo), Zamjatin sembra fatto apposta per insegnare nei circoli dei giovani isolani illuminati e sterili²⁶.

Noi venne pubblicato in lingua inglese per la prima volta nel 1924, tradotto da Gregory Zilboorg, uno psichiatra che si era trasferito negli Stati Uniti pochi anni prima. Non appena ebbe inizio la diffusione del romanzo, cominciò per Zamjatin una lunga persecuzione psicologica, unita all'ostracismo professionale, finché non gli fu permesso di esiliarsi grazie all'intercessione di Maksim Gor'kij. Nel 1931 abbandonò l'Unione Sovietica per stabilirsi a Parigi, dove morirà qualche anno dopo.

In una lettera a Stalin del giugno del 1931, l'autore si difendeva il suo lavoro:

Poco dopo scoppiò il caso del mio romanzo "Noi", scritto nove anni prima, nel 1920, che venne presentato insieme a "Caoba" come se fosse il mio ultimo lavoro, la mia nuova opera. Si organizzò una persecuzione senza precedenti nella letteratura sovietica, di cui incluso se ne parlò nei giornali stranieri. Si fece di tutto per impedirmi qualsiasi possibilità di continuare a lavorare. Cominciai a far paura ai miei antichi compagni, alle case editrici e ai teatri. Venne proibito il prestito dei miei libri nelle biblioteche. La mia opera teatrale "La pulce", rappresentata sempre con successo nel Teatro dell'Arte durante quattro stagioni, venne ritirata dal repertorio. Si sospese l'edizione delle mie opere complete da parte dell'editrice Federatsia. Qualsiasi editrice interessata a pubblicare i miei lavori si espone all'immediata proibizione, che già hanno provato Federatsia così come Terra e fabbrica e, specialmente, "l'editrice degli scrittori di Leningrado". Quest'ultima editrice rischiò al tenermi durante tutto l'anno come membro del consiglio di direzione e, anche se non si azzardò a usare la mia esperienza letteraria, mi incaricò la correzione stilistica di opere di scrittori giovani, alcuni dei quali erano comunisti. Questa primavera, la sezione del RAPP (*Associazione Russa degli Scrittori Proletari*, NdT) di Leningrado riuscì a farmi espellere dal consiglio di direzione e a farmi smettere di lavorare. La gazzetta Literaria lo annunciò solennemente, aggiungendo senza equivoci: "Bisogna conservare l'editrice, però non per i Zamjatin". Si chiuse per Zamjatin l'ultima porta che era rimasta per il lettore: la sentenza di morte per questo autore venne così pubblicata (tr. mia)²⁷.

Il romanzo rimase inedito in Russia durante decenni, finché venne pubblicato per la prima volta nel 1988, insieme a un'altra opera che era stata oggetto della censura stalinista, *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell. Erano passati 64 anni dalla sua scrittura.

Noi è un'opera satirica, presentata come la trascrizione del diario di un ingegnere chiamato D-503. Il protagonista sta ultimando i lavori di costruzione di una nave spaziale, *l'Integrale*, interamente di cristallo. La storia è ambientata nel futuro, su un pianeta Terra in cui l'umanità è cambiata radicalmente: la popolazione mondiale è ridotta a pochi milioni di persone che vivono concentrate nell'unica città esistente. Si tratta di un'utopia della ricostruzione, visto che i personaggi sono i discendenti dei superstiti di un di-

26. Lev Trotsky, *Letteratura e rivoluzione*, Einaudi editore, Torino, 1973, p. 26.

27. Evgueni I. Zamjatin, *Nosotros*, Editorial Akal, 2008, p. 11.

sastro che provocò la distruzione quasi totale del mondo. A seguito di un conflitto mondiale chiamato *Guerra dei Cent'anni*, scomparvero le nazioni, gli stati, le città, e rimase un'unica comunità, che continuò ad abitare una città chiusa da un alto muro verde. Da mille anni l'intero pianeta si trova amministrato dallo Stato Unico, un regime totalitario costituito sui principi del collettivismo, della scienza e della razionalità. La missione dell'*Integrale* è portare oltre l'orbita del pianeta Terra la felicità conquistata dai terrestri, ottenuta mediante la rinuncia alla libertà.

In questa società iper-razionale e in cui gli stati emozionali vengono sistematicamente repressi, il protagonista incontra una ragazza, chiamata I-330, che lo condurrà in un primo momento a prendere coscienza della propria umanità, in un secondo a unirsi alla causa di una ribellione. Come unico modo per riconquistare la libertà, si unirà ai mefi, una comunità che vive al di là del muro che cinge la sua città. Dopo il tentativo di sequestrare l'*Integrale* per consegnarla ai ribelli, la rivoluzione sarà un fallimento, e mentre I-330 finirà giustiziata, D-503 subirà un intervento chirurgico che gli asporterà insieme a parte del cervello, insieme all'anima e ai sentimenti.

L'opera di Zamjatin è una satira, con i suoi milioni di abitanti nutrendosi di nafta e componendo odi "scientifiche". Si tratta di un genere che si inserisce in una delle migliori tradizioni della storia della letteratura russa. A tal proposito è sufficiente ricordare, oltre a Gogol, Mijaíl Bulgákov. *Noi* possiede una certa atmosfera fantastica che può riscontrare in opere come *Il maestro e Margherita*²⁸, in cui si narra l'arrivo di Satana a Mosca negli anni 30 e che dipinge uno spaccato aspro della società sovietica dell'epoca, con la sua burocrazia meschina e i suoi intellettuali servili.

Nella sua critica al positivismo scientifico, invece, può rintracciarsi l'influenza di un romanzo breve di Dostoevskij, *Le memorie del sottosuolo* (1864)²⁹:

Zamiatin ammetteva che la diffidenza di Dostoevsky nei confronti dell'ottimismo utopistico del secolo XIX fosse ben fondata. Dostoevsky sosteneva che l'uomo non è unicamente una creatura razionale che, agendo per illuminato egoismo, è capace di creare e vivere felicemente nella società perfetta, poiché sotto la ragione umana si nasconde la ribollente irrazionalità, perché grandissimo desiderio dell'uomo è esercitare la propria libertà anche a costo della propria felicità³⁰.

Far recuperare la felicità a D-503, perduta una volta aperti gli occhi su un presente arido, è l'obiettivo della *Grande Operazione*, una lobotomia, a cui il protagonista viene condannato nella parte finale del romanzo. L'estirpazione di parte del cervello è il mezzo scelto per liberarlo della sua parte umana e recuperarlo alla felicità, uno stato *matematicamente infallibile*. La società del futuro descritta da Zamjatin è una collettività obbediente ad un'unica struttura di potere, centralizzato e invisibile. L'individuo è scomparso, tutti i suoi abitanti sono ridotti a lettere e numeri: gli uomini hanno nomi che cominciano per consonante seguita da un numero dispari, mentre le donne hanno per nome una vocale seguita da un numero pari.

La riduzione dell'uomo a numero, dell'individuo a parte di una massa, aveva fatto la sua comparsa come argomento di alcuni romanzi di fantascienza proprio durante la costruzione degli stati totalitari in Italia e Germania. Un futuro disumanizzato, poiché la razionalità ha conquistato il dominio, è presente ad esempio nel romanzo di Henri Al-

28. Mijaíl Bulgákov, Мастер и Маргарита (*Il maestro e Margherita*), «Moskva», Mosca, n. 11, 1966 e n. 1, 1967 (tr. it. di Margherita Crepax, *Il maestro e Margherita*, Feltrinelli, Milano, 2011).

29. Fëdor Michailovič Dostoevskij, *Zapiski iz podpol'ja* (*Memorie dal sottosuolo*), Epoch, 1864 (tr. it. *Memorie dal sottosuolo*, Barbes, 2010).

30. Patricia Warrick, *Il romanzo del futuro. Computer e robot nella narrativa di fantascienza*, Dedalo, Bari, 1984, p. 65.

A sinistra: Yakov Protazanov, *Aelita*, 1924.
A destra: David Butler, *Just Imagine*, 1930



George Lucas, *THX 1138*, 1971.
A sinistra: la locandina del film; sopra: una scena



lorge, *Le Grand cataclysme. Roman du centième siècle* (1922)³¹. Si tratta di una società anch'essa basata su criteri scientifici, in cui la natura è stata completamente eliminata e i suoi abitanti hanno nomi come *Triagul Parabolis* o *Sinusia*.

Anche nel cinema si ironizzava su un futuro dove i sentimenti sarebbero stati repressi, mediante l'imposizione del matrimonio da parte dello Stato. Il musical *Just Imagine* (1930), è una satira della New York del futuro: *dove ognuno ha un numero invece di un nome, e il governo ti dice chi devi sposare! Immagina solo... 1980!* Questo ideario relativo alla perdita degli affetti e alla persecuzione delle relazioni sentimentali, servirà anche a George Lucas per costruire la storia di *THX 1138* (1969), i cui personaggi possiedono nomi composti da codici alfanumerici, una delle numerose analogie che possiede con *Noi*.

L'opera di Zamjatin, nonostante sia la meno nota di molte altre distopie, possiede uno schema narrativo che influenzerà la letteratura e il cinema fino all'attualità. Probabilmente la sua diffusione è dovuta a tre opere affini, vicine dal punto di vista temporale e molto più celebri: *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, *Nineteen Eighty-Four* (1949) di George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury. La sua influenza sulla letteratura contemporanea sarebbe quindi stata filtrata dai lavori di Huxley, Orwell e Bradbury, fino a giungere ad influenzare distopie contemporanee come il fumetto *V for Vendetta* (1982-1989) o la trilogia cinematografica di *Matrix* (1999 e 2003). La stessa figura del personaggio femminile, I-330 per Zamjatin, con la funzione di aprire gli occhi

31. Henri Allorge, *Le Grand cataclysme. Roman du centième siècle*, Crés ed., 1922.

su una realtà sconosciuta al protagonista e ad incamminarlo alla lotta e alla rivoluzione, sarà ripetuto vent'anni dopo con il personaggio di Julia da Orwell e più di ottanta con quello di Trinity di *Matrix*, film diretto dai fratelli Andy e Larry Wachowski.

Noi costituisce il gran classico della moderna letteratura distopica, tanto che i suoi elementi narrativi serviranno a costruire un genere che ancora oggi serve per veicolare critica sociale e politica. Zamjatin condensa in una sola storia la maggior parte delle caratteristiche del genere: una società governata da un dittatore, una visione negativa della scienza, un apparato di propaganda basato sull'uso dei mezzi di comunicazione, la disumanizzazione della società e l'uso della tecnologia per il controllo sociale.

Il mondo del futuro di *Noi* è da un lato l'immagine satirizzata della futura URSS, dall'altra una critica alla civiltà industriale. Il parallelismo fra la costruzione del regime totalitario sovietico e quello del mondo senza classi descritto nel romanzo è chiaro. Tutti formano parte di un'unica comunità omogenea e compatta, lo Stato Unico, sotto la guida del *Benefattore*, un dittatore amorevole che mantiene l'ordine grazie ai *Guardiani*, le spie del regime. Non è un caso che i custodi dell'ordine abbiano lo stesso nome della casta militare che Platone, ne *La Repubblica*, aveva immaginato posta a difesa dello Stato.

Bisogna riconoscere al romanzo di Zamjatin una indubbia capacità intuitiva nell'aver previsto la degenerazione che avrebbe colto l'URSS sotto lo stalinismo, soprattutto se si considera che nel momento in cui fu scritto, il 1921, la rivoluzione suscitava ancora grandi aspettative fra gli intellettuali russi. Del resto nel 1921, l'URSS non era neanche ancora stata fondata, Stalin non era stato nominato segretario generale del Partito Comunista, ed artisti ed intellettuali godevano di una certa autonomia creativa. Il Glavit verrà fondato solo nel 1922, lo stesso anno della proclamazione dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche e dell'arrivo al potere di Stalin. Fu poi nel 1925 che, in una riunione del Comitato Centrale del partito, si decise di rafforzare il controllo sulla letteratura e le arti e nel 1927 di imporre per decreto l'unificazione delle associazioni di artisti e scrittori sotto un'unica struttura controllata dal partito. Lo stesso anno in cui si costrinse Trotsky all'esilio.

Come riconobbe Orwell in una rassegna del 1946:

Può anche darsi, tuttavia, che Zamjatin non avesse in mente direttamente il regime sovietico come oggetto della propria satira. Scrivendo all'incirca durante il momento della morte di Lenin, non poteva sapere dell'avvento della dittatura di Stalin, e le condizioni in Russia nel 1923 non erano tali che chiunque volesse ribellarsi, basandosi sul fatto che la vita stava divenendo eccessivamente sicura e confortevole. Ciò che sembra fosse l'obiettivo di Zamjatin non è un particolare paese, piuttosto i fini impliciti della civilizzazione industriale. Non ho letto le sue altre opere, ma ho saputo da Gleb Struve che ha passato diversi anni in Inghilterra e che ha scritto alcune satire pungenti della vita inglese. (...) Imprigionato dal Governo Zarista nel 1906, e imprigionato dai Bolscevichi nel 1922 nello stesso braccio della stessa prigione, egli aveva più di una ragione per provare antipatia per i regimi politici sotto i quali aveva vissuto, ma il suo libro non è semplicemente l'espressione di una protesta. È piuttosto lo studio della Macchina, il genio che l'uomo ha sconsideratamente fatto uscire dalla bottiglia e che non può più rimettere dentro (tr. mia)³².

Il breve saggio di Orwell pubblicato su il *Tribune* dimostra il conoscenza da parte dello scrittore inglese dell'opera di Zamjatin, di cui sarebbe riuscito a leggere una traduzione francese. Senza dubbio, date le numerose similitudini con *Nineteen Eighty-Four*, la dovette trovare talmente suggestiva da decidere di trasportare la storia originale alla Lon-

32. *Review by George Orwell of We by E.I. Zamyatin*, Tribune, 4 gennaio 1946.

dra del dopoguerra. Orwell nella sua rassegna, tre anni prima della pubblicazione della sua propria distopia, nomina anche un altro romanzo che presenta una serie di somiglianze con quello di Zamjatin: *Brave New World* di Aldous Huxley.

La recensione di Orwell contiene una considerazione chiave per comprendere almeno una delle ragioni della censura da parte del Glavit: un attacco di Zamjatin all'idea stessa che potesse realizzarsi la rivoluzione, che si potesse costruire una società perfetta come conseguenza dell'Ottobre. In un passo di *Noi* c'è infatti un dialogo fra i due protagonisti in cui si dice:

“Questo non ha senso! È assurdo! Non capisci che quello che voi tramate è una rivoluzione?”

“Sì, una rivoluzione! Ma perché è assurdo?”

“Assurdo perché non può esserci una rivoluzione. Perché la nostra rivoluzione – non lo dici tu, ma lo dico io – è stata l'ultima. E non ci può essere nessun'altra rivoluzione. Lo sanno tutti.”

L'aguzzo, ironico triangolo delle sopracciglia proseguì:

“Mio caro: tu sei un matematico. E in più sei un filosofo matematico: dimmi l'ultimo numero.”

“Cioè? Io... io non capisco: quale ultimo numero?”

“L'ultimo, l'estremo, il massimo.”

“Ma, I, questo è assurdo. Dal momento che il numero dei numeri è infinito, che ultimo numero vuoi che ti dica?”

“E tu quale ultima rivoluzione vuoi? Non ci sarà mai un'ultima rivoluzione, le rivoluzioni sono senza fine. L'ultima, cioè, è per i bambini: l'infinito spaventa i bambini ed è necessario che i bambini dormano tranquilli la notte...”³³

In poche linee, Zamjatin non solo accusava di infantilismo ai rivoluzionari bolscevichi, ma soprattutto negava la realizzazione del socialismo. *Noi* è una dichiarazione di scetticismo rispetto alla realizzazione delle utopie: poiché una società perfetta mai esisterà neanche le utopie potranno mai realizzarsi.

Nel costruire questo attacco al collettivismo e alla possibile società scientifica del futuro, la scelta della fantascienza non doveva essere stata una casualità da parte dell'autore. *Noi*, in quanto critica della costruzione dell'utopia del socialismo sovietico, non poteva che utilizzare il genere utopico con un'intenzionalità dissacratoria. In primo luogo, si trattava del genere letterario che molti riformatori sociali avevano utilizzato per la diffusione delle loro idee. In secondo luogo, in Russia, già prima della Rivoluzione, avevano avuto molto successo opere in cui predominavano i discorsi utopici e le ambientazioni fantascientifiche. Nonostante il paese durante l'epoca Zarista fosse profondamente arcaico, ricorda S. Buck-Morss³⁴ quanto perfino la rete ferroviaria fosse insufficiente, la macchina volante assunse un significato di trasformazione sociale. Il romanzo scientifico di J. Verne, quello fantastico di H. G. Wells e l'anticipazione politica di E. Bellamy raggiunsero una popolarità tale che molti scrittori russi decisero di seguirne le orme, cimentandosi nella scrittura di storie che narravano viaggi spaziali. Marte diveniva nell'opera di Aleksandr Bogdanov il pretesto per la descrizione di una società comunista nei suoi romanzi *La stella rossa* (*Krasnaja zvezda*, 1908), *L'ingegner Menni* (*Inžener Menni*, 1912)³⁵.

32. *Review by George Orwell of We by E.I. Zamyatin*, Tribune, 4 gennaio 1946.

33. E. Zamjatin, *Noi*, op. cit. p. 140.

34. S. Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, op. cit. p. 62.

35. Pubblicati entrambi in: Aleksandr Bogdanov, *La stella rossa. L'ingegnere Menni*, Abramo, 2009.



Presentazione del *Levatlin* a Mosca, 1933, Galleria Staatliche Tretjakov, Mosca

In basso a sinistra: Albert Rorida, *La Sortie de l'opéra en l'an 2000*, 1882.

In basso a destra: *L'avenue de l'Opéra*, vignetta della serie "Visions de l'an 2000", Villemard, 1910



Le avanguardie artistiche dimostrarono come alcune di queste fantasie letterarie potessero abbandonare le pagine della letteratura popolare per divenire macchine, utopie realizzate. Il romanzo di fantascienza aveva descritto più volte come la tecnica avrebbe permesso all'uomo del futuro la conquista del cielo. Salgari ad esempio, ne *Le meraviglie del Duemila*³⁶ descriveva minuziosamente il *Condor*, una struttura leggerissima di metallo e tela, quattro ali e due eliche fatte girare da una macchina. Lo spazio aereo era occupato da una miriade di macchine simili, alcune adibite al trasporto collettivo, altre con due soli posti, moltissime individuali.

Per scrittori come Salgari volare era una probabilità della vita futura, ma rimaneva relegato nel loro presente alla letteratura. Per gli artisti che invece avevano aderito alla Rivoluzione, si trattava di fondere arte e tecnica, di realizzare l'utopia fantastica. Nella Russia degli anni '20 vennero realizzate ricerche rivolte verso l'introduzione del volo nella vita quotidiana. Pëtr Miturič aveva eseguito una serie di studi sui movimenti ondulatori e intorno al 1921, aveva progettato un oggetto volante chiamato *Kryl'ija* ("ala")³⁷. Vladimir Tatlin costruì nel suo studio fuori Mosca, fra il 1929 e il 1931, il prototipo *Letatlin*³⁸. Si trattava di una struttura che lo stesso autore definiva una "bicyclette volante" ad uso delle masse operaie e completamente ecologico. La presentò il 5 aprile del 1932 al circolo degli scrittori di Mosca, difendendo il proprio progetto come una restituzione all'umanità di una smarrita capacità di volare, e di un mezzo per liberare le città della congestione e del rumore. Mentre le macchine volanti ne *La Sortie de l'opéra en l'an 2000*

36. Emilio Salgari, *Le meraviglie del Duemila*, Bemporad, 1907 (*Le meraviglie del Duemila*, collana School at Work. Classici, Psiche e Aurora, 2011).

37. Michele Ray, *Tatlin e la cultura del Vchutemas*, Officina edizioni, Roma, 1992, p. 112.

38. *Ibid.*, p. 112.

di Albert Robida, così come in altre raffigurazioni fantastiche, servivano per il trasporto della borghesia del futuro e intasavano l'orizzonte, il volo meccanico nell'epoca sovietica si caricava di significati politici ed ecologici. Proprio mentre architetti e urbanisti progettavano le "città verdi", Tatlin pensava a come *volare senza il rumore di un aeroplano e liberare la città dai trasporti, dal sovrappopolamento*³⁹.

Una delle caratteristiche della Rivoluzione Bolscevica fu quella di essere riuscita ad assorbire questi impulsi utopici, canalizzandoli verso un comune progetto politico. Non solo la letteratura fantastica poteva materializzare la possibilità di una società futura basata sull'unione di scienza e socialismo, ma anche l'arte poteva servire alla diffusione dell'impulso utopico: *il futuro è il nostro unico obiettivo* dichiarava l'avanguardia russa⁴⁰. Dopo il 1917, numerosi gruppi, come il *Proletkult*, si misero al servizio della rivoluzione. Sotto la direzione di intellettuali marxisti come Bogdanov, gli artisti si impegnarono in una partecipazione in un primo tempo del tutto indipendente dalla struttura del Partito Comunista. Una volta che i bolscevichi ebbero conquistato il potere, le correnti artistiche più vicine alla Rivoluzione vennero direttamente coinvolte nelle discussioni e nella presa di decisioni politiche sulle sorti dell'arte. La possibilità di una "cultura proletaria", il dibattito sull'arte figurativa, la ricerca di una pratica artistica al servizio della Rivoluzione furono le basi per la nascita di movimenti come il suprematismo e il costruttivismo. Grazie alla Rivoluzione, l'arte si distanziava sempre di più dalla sua concezione tradizionale per mescolarsi con la vita quotidiana. Aleksandr Rodchenko invitava nel 1921 gli artisti ad entrare nelle fabbriche e a collaborare, mediante la tecnica e l'ingegneria, alla costruzione reale nell'interesse della classe lavoratrice⁴¹.

L'industrializzazione dell'Unione Sovietica divenne l'obiettivo principale di un paese che, in piena Rivoluzione Industriale, era rimasto prevalentemente agricolo. Divenne celebre la frase di Lenin: *Il comunismo è il potere sovietico più l'elettrificazione* che sanciva la centralità del progetto di portare l'elettricità a milioni di case e che gettava le basi per il piano GOELRO per l'industrializzazione del paese.

Per l'Unione Sovietica si trattava di recuperare l'abisso che esisteva fra la propria condizione industriale e quella avanzata dei paesi capitalisti. Questa corsa verso la costruzione del "socialismo elettrico" finì per generare un vero e proprio culto della macchina, con una relazione sempre più stretta con il corpo del lavoratore. Zamjatin satirizzò questo processo in cui le leggi proprie del capitalismo divenivano i principi regolatori della vita e del lavoro della distopia collettivista di *Noi*. Le regole della produzione, che lo *Stato Unico* è riuscito a trasportare alla vita quotidiana, si rifanno ai principi che lo scrittore aveva probabilmente dovuto rispettare durante il suo soggiorno fuori dalla Russia, quando aveva lavorato come ingegnere navale in Gran Bretagna. Un periodo in cui senza dubbio aveva avuto la possibilità di conoscere con profondità gli effetti della scienza e della tecnica sul lavoro umano.

La cultura macchinista creò i suoi propri eroi. Prima di tutto, in una società prevalentemente contadina, venne creato il mito di Henry Ford vero e proprio eroe popolare della Russia post-rivoluzionaria. Da un lato, per gli intellettuali e i dirigenti sovietici, era il simbolo dell'efficienza industriale americana e della produzione. Dall'altro per la classe contadina era l'inventore del trattore Fordson, un modello di cui l'Unione Sovietica aveva richiesto nel 1926 circa 24.000 unità per l'impiego nei propri campi. La seconda figura direttamente estratta dal mondo capitalista e trasportata alla realtà sovietica era quella di Frederick Taylor. Quest'ultimo riveste una posizione centrale nell'opera di Zamjatin, poiché il mondo immaginario dell'autore russo radica sulle leggi precise ispirate ai

39. *Ibid.*, p. 112.

40. S. Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, op. cit. p. 66.

41. *Ibid.*, p. 76.

principi dell'ingegnere statunitense. Taylor, nel suo trattato *Principles of Scientific Management* (1911), aveva inventato un sistema per aumentare la produttività di una fabbrica mediante l'osservazione e lo studio scientifico dei tempi di produzione. Secondo il teorico, il lavoro necessario per la produzione di una merce poteva scomporsi in una serie di fasi che, una volta analizzate e razionalizzate, potevano perfezionarsi eliminando tempi morti e migliorando le prestazioni degli operai. La società del futuro, secondo Zamjatin, avrebbe trasportato questo principio dalla sfera lavorativa a quella privata. Il Taylorismo era stato introdotto in Russia poco prima dello scoppio della I Guerra Mondiale in poche fabbriche. Solo nel 1918, dopo la Rivoluzione, venne adottato per la totalità dell'industria sovietica⁴² nonostante i sindacati fossero contrari. Due anni dopo veniva fondato il Tsentralnyi Institut Truda (TsIT, Istituto Centrale del Lavoro) per impiantare anche nell'Unione Sovietica i metodi del taylorismo. L'istituto cominciò presto a stampare opuscoli e programmi per istruire la classe operaia. Il fine ultimo era aumentare l'efficienza del lavoro degli operai, calcolandone in forma scientifica il movimento dei corpi.

La direzione dell'istituto venne assegnata a Aleksei Gastev, un poeta vicino al futurismo, che incarnava alla perfezione l'ideale sovietico di combinare la creatività dell'arte con la precisione della scienza. Le tecniche tayloriste venivano reinterpretate e ibridate con metodi differenti relativi al movimento dei corpi, come ad esempio la tecnica del balletto. Gastev, in modo affine alla soppressione dell'individuo in Zamjatin, difendeva l'annullamento del pensiero isolato dell'operaio, annunciando un'era in cui si sarebbe creato un unico cervello mondiale al posto dei milioni di cervelli dei lavoratori⁴³. Solo così i lavoratori sarebbero riusciti a fondersi con le macchine, adattando i propri corpi in maniera perfetta al lavoro meccanizzato.

Zamjatin caricaturizzò nella sua opera questo tentativo da parte del nuovo potere di controllare il tempo. Nello Stato Unico viene conservato un unico libro di culto, una antica copia dell'*Orario delle Ferrovie: A chi non viene meno il respiro trascorrendo le pagine dell'Orario*!

L'intero funzionamento della società di *Noi* è basato su una serie di regole contenute in un libro, il grande libro della civiltà, che include la *Tavola delle ore, le Ore Personali, la Norma Materna, il Muro Verde, il Benefattore*. Tutto ispirato all'orario dei treni! Ogni azione intrapresa dalle persone-numero è organizzata in modo da eseguirsi nella stessa esatta maniera e in modo sincronico, gli stessi gesti, le stesse attività:

La Tavola delle Ore ha fatto chiaramente di ognuno di noi l'eroe di acciaio a sei ruote di un gran poema. Ogni mattina con la precisione delle sei ruote alla stessa ora e allo stesso minuto, noi, milioni, ci alziamo come un essere solo. Alla stessa unica ora, milioni in uno cominciamo il lavoro e milioni in uno lo terminiamo. E fondendoci in un unico corpo con milioni di mani nello stesso secondo indicato dalla Tavola noi portiamo i cucchiaini alla bocca, e nello stesso secondo usciamo per fare una passeggiata e andiamo all'auditorio, nella Sala degli esercizi di Taylor e andiamo a dormire...⁴⁴

Un mondo trasformato in un'immensa catena di montaggio, efficiente e perfettamente funzionante. Nonostante ciò si è solo vicini al raggiungimento della perfezione suprema, alla realizzazione finale dell'utopia. Rimane ancora una parte da conquistare: la sfera intima dei componenti della società. Le *Ore Personali*, regolate per legge, non sono an-

42. *Ibid.*, p. 332.

43. *Ibid.*, p. 128.

44. E. Zamjatin, *Noi*, op. cit. p. 13.

cora state incluse in un'attività specifica e rimangono quindi improduttive, tempo morto che forse un giorno si potrà recuperare.

Anche questa ricerca ossessiva dell'ottimizzazione del tempo ha il suo corrispondente nella Russia rivoluzionaria. Nel 1923 il critico teatrale Platon Kerzchentsev aveva infatti fondato la Lega del Tempo, con Gastev e Meierhold. L'obiettivo dell'istituzione era promuovere l'uso efficiente del tempo fra la popolazione sovietica⁴⁵. Le regole che venivano escogitate erano dirette non solo al lavoro in fabbrica, ma anche alla scuola, all'esercito. Abbracciavano quindi sempre di più la totalità della vita della persona.

Il centro dell'opera di Zamjatin è il concetto del potere che, salvando le dovute differenze narrative, esercita una grande influenza sul genere distopico. Si tratta di una forma di dominio rappresentata dal sistema instaurato dallo *Stato Unico* e dal *Benefattore*, una tirannia invisibile ed onnipresente. Poiché l'individuo è scomparso, concetti come la privacy non hanno più alcun senso. La città è costruita interamente di cristallo, quindi qualsiasi attività si svolge sotto lo sguardo dell'intera comunità. Ogni persona può essere un guardiano, uno sbirro del regime, in ogni momento si può essere scoperti e denunciati. Se si manifestasse una qualche forma di dissidenza, questa sarebbe immediatamente repressa e castigata mandando il ribelle alla *campana del gas*, un particolare strumento di tortura e di eliminazione dei ribelli. Inoltre Zamjatin avvertiva il lettore del pericolo rappresentato dalla propaganda, soprattutto quando esercitata possedendo la totalità dei mezzi di comunicazione. I messaggi che il potere invia ai cittadini sono trasmessi attraverso i giornali del Partito Unico e ripetuti nelle moltitudinarie celebrazioni pubbliche. La liturgia della politica è una cosa del passato. Le elezioni si sono trasformate in un plebiscito che si ripete sempre uguale nel *giorno dell'unanimità*, quando simbolicamente viene riconfermata la delega del potere.

Nello Stato Unico le leggi della razionalità abbracciano ogni aspetto della vita, nulla è lasciato al caso. Si è conquistata la felicità e il *Benefattore* è il difensore di questo stato di (quasi) perfezione raggiunta. Il principio grazie al quale si è riusciti a creare un mondo disumano ma sicuro e pacifico è aver compreso che l'uomo, da sempre, avrebbe posseduto un desiderio istintivo che lo avrebbe spinto verso la non-libertà. Una società del futuro fondata sul diritto alla felicità, matematicamente infallibile, è un sistema fondato sulla logica dei numeri. La fantasia è l'unico ostacolo che rimane, un difetto congenito che può estirparsi chirurgicamente.

Nonostante si riconosca nelle pagine di *Noi* una chiara critica al regime comunista, la portata dell'attacco al totalitarismo razionalista va oltre l'ambito sovietico. La repressione della dissidenza politica durante gli anni venti non era prerogativa solo della Russia, così come l'uso dei mezzi di comunicazione per indottrinare le masse: *il cinema è l'arma più forte*, diceva Mussolini. Zamjatin disegnò un mondo che funzionava non solo grazie alla repressione, ma anche tramite il controllo esercitato dagli stessi cittadini. Grazie all'abolizione della sfera privata, conseguita mediante l'architettura di cristallo, si raggiungeva una vigilanza costante e si induceva i propri abitanti all'autocontrollo.

45. S. Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*. op. cit. p. 131.

4.1.2 Il muro verde e la città isolata

Nel mezzo della natura caotica, l'uomo per la sua sicurezza si crea un ambiente, una zona di protezione che sia in armonia con ciò che egli è e pensa. (...) la città è pura geometria. Libero, l'uomo tende alla pura geometria. Crea ciò che si chiama ordine.

Le Corbusier, *Urbanisme*, Editions Crés, Paris, 1925, p. 19.

Tutto ciò che i cittadini dello Stato Unico conoscono del mondo si trova al di dentro d'una muraglia che cinge la città, l'unica esistente sul pianeta. Poiché *Noi* è, in fin dei conti, la caricatura di un'utopia, ripercorre gli schemi tipici del genere. In questo caso si riprende l'isolamento mediante il quale si mantiene separato il luogo "perfezionato" dal resto del mondo ostile. Si tratta di ciò che R. Trousson ha chiamato "insularismo"⁴⁶, riferendosi all'isola di *Utopia* di More che anche Zamjatin dimostra conoscere e voler ripetere. Nella distopia di *Noi* la natura si trova al di là di un altissimo muro verde che nessuno ha mai superato da quando finì la cosiddetta *Guerra dei duecento anni*:

Ma, fortunatamente, tra me e il selvaggio oceano verde, c'era il vetro del Muro. Oh, grande, divina saggezza i muri che circondano e proteggono! Forse questa è la più grande di tutte le invenzioni! L'uomo ha smesso di essere un animale selvaggio solo quando ha costruito il primo muro. E l'uomo ha smesso di essere un uomo selvaggio, quando noi costruimmo il Muro Verde, quando con questo muro verde isolammo il nostro perfetto mondo meccanizzato dal mondo irrazionale e mostruoso degli alberi, degli uccelli, degli animali...⁴⁷

Nella città di D-503 non piove, non nevica, il clima è controllato scientificamente grazie ad una *torre degli accumulatori* che la protegge dalle tempeste. Il controllo del clima era una delle più antiche fantasie dell'umanità, dopo secoli di siccità, alluvioni e catastrofi naturali. Il racconto *New Atlantis* (1624)⁴⁸ di Francis Bacon, era stato una delle prime utopie scientifiche dove si fantasticava su esperimenti con acqua, tuoni e lampi da parte degli abitanti di Bensalem. Autori come Bellamy immaginarono organizzazioni sociali che avrebbero provveduto ad attrezzare le città contro le intemperie: l'idea dei marciapiedi con ombrelli comunitari per proteggere i viandanti dalla pioggia, presente in *Looking Backward, 2000-1887*⁴⁹ verrà anche riprodotta sotto forma di un unico gigantesco tetto sulle cartoline inviate dagli Stati Uniti e verrà trasformata in cupola geodetica da Buckminster Fuller, per difendere Manhattan dalla contaminazione atmosferica. I due conflitti mondiali, oltre alla recessione economica e alle cicliche crisi del capitalismo, metteranno definitivamente in crisi queste idee di una scienza al servizio della collettività.

Il preludio dell'isolamento della città sarebbe stato, secondo quanto racconta Zamjatin, una guerra che si sarebbe scatenata un giorno tra due fazioni: la città e il campo. La città avrebbe vinto il conflitto e sarebbe sopravvissuta senza necessità del campo, e dell'agricoltura quindi, impiegando una nuova alimentazione a base di nafta. Il nuovo ali-

46. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 43.

47. E. Zamjatin, *Noi*, op. cit. p. 76.

48. F. Bacon, *New Atlantis*, op. cit.

49. E. Bellamy, *Looking Backward, 2000-1887*, op. cit.

A destra: cartolina illustrata, *One Hundred years hence*, 1900.

In basso: Buckminster Fuller, *Manhattan Dome*, 1960



mento avrebbe avvelenato il 99,98% della popolazione, con la conseguenza positiva di liberare i pochi sopravvissuti dalla schiavitù della ricerca del cibo. E se non si ha più bisogno della natura per produrre i propri alimenti, in un mondo estremamente razionale, perde anche d'interesse la conservazione di alberi ed animali, per questo motivo il mondo futuro di Zamjatin è un paradiso terrestre dell'artificialità.

Il cibo sintetico era un'utopia che affollava le riviste dell'epoca. Del resto, visti i passi avanti che stava compiendo l'industria, sembrava che la riproduzione del cibo in laboratorio non fosse del tutto impossibile. Alla fine del secolo XIX un giornale nordamericano

descriveva come ci si sarebbe alimentati nel futuro:

Quando il cibo del futuro sarà finalmente di moda, la sua distribuzione, autorizzata dal governo, avrà da tempo superato la macelleria e gli alimentari. Faremo colazione pranzo e cena secondo ricetta al costo di 10 o 15 centesimi al giorno per persona. Certamente le nostre case non saranno riscaldate e alimentate con il potere di un motore Keely per un "penny" al giorno in più, ma il cibo chimico o artificiale del futuro è oramai una certezza morale⁵⁰.

L'articolo prosegue argomentando, con "certezza morale", sull'inevitabilità dell'alimentazione futura sintetica, nominando i suoi teorici, Flammarion e Bertholot, quest'ultimo elevato a padre della nuova disciplina. E avvertendo anche delle controindicazioni: il mal sapore che potrebbero avere le capsule nel caso in cui fossero masticate. Alcuni romanzi, come *Fragment d'histoire future* (1896)⁵¹ di Gabriel Tarde, descrissero come l'uomo avrebbe potuto un giorno controllare la natura dopo secoli in cui aveva provato a dominarla. Tarde immaginava, nella sua particolare utopia della ricostruzione, che il sole avrebbe cominciato a spegnersi e che l'umanità sarebbe stata costretta a vivere nelle viscere della terra. Qui i superstiti avrebbero costruito una nuova società, guidati da un eroe chiamato Milziade, come il generale Milziade della civiltà ellenica. Una città sotterranea che avrebbe garantito una nuova tappa per l'umanità: la pacificazione di ogni conflitto, e la ricerca del sapere da parte della collettività. Una repubblica sotterranea costruita durante una nuova età del gelo, che avrebbe progredito grazie alla scienza e che, secondo le parole dello stesso Milziade, avrebbe risolto i problemi legati all'alimentazione in questo modo:

- Niente di più semplice. Come bevanda ordinaria avremo il ghiaccio fuso; ogni giorno si trasporteranno enormi blocchi per liberare gli ingressi alle cripte e alimentare le fontane pubbliche. Aggiungo che la chimica si incaricherà di estrarre l'al-

50. *Food of the Future*, Indiana Progress, Pennsylvania, 1 gennaio, 1896.

51. Gabriel Tarde, *Fragment d'histoire future*, A. Storck & Co. Imprimeurs-Editeurs, Lyon Paris, 1904.

col da tutto, ad esempio, dalle rocce minerali, ed è l'ABC della parte alimentare fabbricare vino con alcol e acqua. (...) Riguardo l'alimentazione, non è forse capace la chimica di fabbricare burro, albumina, latte, con qualsiasi cosa? (...)

E intanto, questo disastro non mette forse a nostra disposizione la dispensa meglio rifornita, la più abbondante, la più inesauribile di cui abbia mai goduto la specie umana? Riserve immense, le migliori mai avute fin'ora, giacciono per noi sotto il ghiaccio e la neve; migliaia di animali domestici e selvatici... non ho il coraggio di aggiungere: di uomini e donne ... (*brivido generale di orrore*), pero almeno vacche, agnelli, volatili, congelati improvvisamente, in blocco, per tutte le parti, nei mercati pubblici, a un passo da qui. (...) Conservati vicino all'entrata della caverna principale, saranno facili da usare, e costituiranno un piatto delizioso dei nostri comuni banchetti (tr. mia)⁵².

Tarde non solo fantasticava sul cibo sintetico ma, sotterrando l'umanità intera, si sbarazzava anche della natura. Solo le creazioni umane sarebbero state salvate dalla catastrofe, come in una nuova Arca di Noè avrebbe trasportato l'arte e la poesia dell'umanità, avrebbe costruito un'immensa biblioteca per contenere tutte le opere letterarie della Storia, il cinema, la musica. Un museo avrebbe contenuto tutta l'architettura, al scultura e la pittura: Questi sono i nostri tesori, questi i nostri semi, questi sono i nostri dei, per i quali lotteremo fino all'ultimo respiro!⁵³

I superstiti della catastrofe di Tarde come quelli della guerra di Zamjatin decidono quindi entrambi di fare a meno della natura. Decidono di isolarsi: i primi costruendo la loro città sottoterra, i secondi separandosi con il Muro Verde dalla minaccia di un esterno considerato selvaggio e difficilmente controllabile.

La città autosufficiente di Zamjatin protegge i suoi abitanti ed è, secondo l'ideologia dello Stato Unico, l'ultimo stadio di un'evoluzione umana che avrebbe avuto inizio con la vita nomade e si sarebbe conclusa con la sedentarietà, la sua ultima e definitiva tappa. Tutto è artificiale e improntato in base alla sua utilità:

Io personalmente non ci trovo niente di bello nei fiori, come in qualunque altra cosa appartenente a quel mondo selvaggio, che da tempo è stato cacciato via oltre il Muro Verde. È bello soltanto ciò che è razionale e utile: le macchine, le scarpe, le formule, il nutrimento, ecc.⁵⁴

La contrapposizione fra campagna e città, ragione della guerra secondo Zamjatin, deriva certamente dal processo di assoggettamento della prima da parte della seconda. Marx ed Engels⁵⁵ avevano infatti accennato ne *Il Manifesto* a come la borghesia stesse rendendo sempre più dipendente la campagna dalla città, occupando sempre più territorio, costruendo centri sempre più grandi e creando una relazione di dipendenza sempre più netta fra abitanti del campo, barbari, "idiotizzati" dalla vita manuale, e gli "inciviliti" urbani. Come ricorda p. Guidicini⁵⁶ almeno fino al passaggio dalla città medievale a quella industriale, città e campagna avevano goduto di un certo equilibrio. L'equilibrio verrà rotto dal capitalismo industriale, che provocherà la espulsione dei contadini dalle terre, la creazione di un esercito di manodopera per la fabbrica. La stessa agricoltura diverrà sempre più dominata dal capitale.

Questo dualismo fra due mondi in conflitto, da intendere anche come due sistemi di va-

52. *Ibid.*, pp. 50-51.

53. *Ibid.*, pp. 55-56.

54. E. Zamjatin, *Noi*, op. cit. p. 41.

55. K. Marx, F. Engels, *Manifesto del Partito comunista*, op. cit. p. 89.

56. Paolo Guidicini, *Il rapporto città-campagna*, Jaca Book, Milano, 1998, p. 28.

lori, verrà ripreso dalla letteratura utopica in distinte maniere. In numerose occasioni le distopie rappresentano una difesa dell'appartenenza dell'uomo ad un ordine naturale. La società, quando rompe il suo vincolo con la natura, quando si artificializza grazie alla tecnica e alla scienza, precipita nella pazzia, nella degenerazione. In *Noi* esiste una sola città, sopravvissuta ad un imprecisato disastro, ma è quasi una norma che la letteratura di fantascienza, e in particolare la distopica, sia ambientata in megalopoli. La rivoluzione industriale aveva infatti prodotto un immaginario legato al gigantismo e alla perdita di controllo che Isaac Asimov rappresentò perfettamente nella sua Trilogia della Fondazione⁵⁷. Trantor, la città-pianeta di Asimov, capitale di un impero che comprende diversi milioni di pianeti colonizzati dai terrestri, è cresciuta al di là di ogni immaginazione durante varie generazioni. Ha raggiunto il suo limite massimo: l'intera superficie occupabile.

La sua urbanizzazione, con un incremento costante, aveva a un certo punto raggiunto il limite massimo. L'intera superficie del pianeta, 75 milioni di miglia quadrate, era un'unica città. La popolazione aveva raggiunto i quaranta miliardi di abitanti. (...) Ogni giorno, decine di migliaia di astronavi scaricavano i prodotti di venti pianeti agricoli per le mense dei cittadini di Trantor...⁵⁸

La città di Zamjatin rimane separata dall'esterno dal Muro Verde come molte altre città distopiche. Anche la Los Angeles di *Blade Runner* sembra possedere dei limiti ed essere circondata dalla natura selvaggia, o almeno così sembra alludere la scena finale di una delle versioni del film, quando i due protagonisti l'abbandonano a bordo di una navicella. Forse è questo uno dei più palesi abbagli della fantascienza rispetto al futuro della città: aver pensato in megalopoli dense e compatte, cresciute in altezza e contaminate. Durante molti tempi questo genere letterario ha continuato a riprodurre i disegni dei Hugh Ferriss, senza considerare le potenzialità della dispersione urbana di città come Los Angeles, il cui consumo di territorio e risorse compete in quanto a insostenibilità con le visioni del futuro più sordide di autori come Philip K. Dick.

Nelle distopie ricorre la rappresentazione di spazi interni claustrofobici, che simbolizzando l'oppressione e la mancanza di libertà di quanti li abitano. La conquista della libertà passa per la fuga, per l'abbandono della città, nei momenti in cui si varcano i suoi limiti. Nel caso di *Noi*, oltrepassare il muro significa anche entrare in contatto con tutto ciò che di primitivo la società iper-razionale dello Stato Unico ha voluto separare dall'umanità. Uscire dalla metropoli significa tornare ad uno stato primitivo di libertà. La contrapposizione interno/oppressione con esterno/libertà è presente anche in *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley. Al di fuori della società fordiana di Huxley, vi è la riserva selvaggia di New Mexico o le isole deserte, dove vengono esiliati gli intellettuali che non ne accettano le regole. In *Fahrenheit 451* (1951), Ray Bradbury descrive una città dove si pratica la repressione e in cui recuperare la libertà significa convertirsi in fuggiasco, abbandonarla e raggiungere gli uomini-libro che abitano i boschi lontani dai centri urbani.

57. La Trilogia della Fondazione è composta da tre romanzi: *Foundation* (1951), *Foundation and Empire* (1952) e *Second Foundation* (1953) ed ha ricevuto nel 1966 il Premio Hugo. È parte di un ciclo più ampio formato da sette romanzi, l'ultimo dei quali risale al 1988.

58. Isaac Asimov, *Fondazione. La quadrilogia completa* (1953-1983), Mondadori, Milano, 1985, p. 11.

4.1.3 La città di vetro come utopia della sicurezza

Non per nulla il vetro è un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno “aura”. Il vetro è soprattutto il nemico del segreto... e del possesso

Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, 1933 (tr. it. di F. Desideri, “Esperienza e povertà”, in: *Il carattere distruttivo. L'orrore del quotidiano*, Mimesis, Milano, 1995, p. 19)

Ogni opera letteraria è il prodotto della società in cui nasce. Forse il romanzo cosiddetto “di anticipazione” riflette il momento storico ancor più di altri generi, poiché proiettandosi nel futuro è rappresentativo sia delle angosce che delle speranze di una determinata epoca storica. Lo scrittore J. G. Ballard difendeva della fantascienza, in quanto letteratura popolare, la capacità che possiede, rispetto alla letteratura seria (o colta), di dialogare direttamente con l'inconscio di una società.

L'opera di Zamjatin rappresenta tutto ciò: rappresenta sia il timore della degenerazione totalitaria della Rivoluzione d'Ottobre, sia un avvertimento rispetto all'uso della scienza e della tecnica che stava facendo la società occidentale. La vita degli abitanti dello Stato Unico, scandita dai ritmi di una catena di montaggio, insinua che la disciplina del lavoro si sarebbe potuta trasferire un giorno dalle fabbriche alla vita privata delle persone, con conseguenze disastrose.

La città di vetro è innanzitutto un'utopia, poiché la sua finalità è la felicità mediante la realizzazione di un sistema perfetto. È un'utopia definitiva, come tutte le utopie, e quindi statica. Lo stadio di sviluppo dell'umanità, di cui il *Benefattore* è garante, è l'ultimo e non ammette nessun tipo di correzione. Si tratta anche di un'utopia della sicurezza, poiché la felicità conquistata è basata sull'ordine e sull'assenza di crimini. Un risultato ottenuto mediante l'auto-privazione della libertà:

La libertà e la delinquenza sono così indissolubilmente legate tra loro come... mettiamo, il movimento dell'aereo e la sua velocità: la velocità dell'aereo – se la velocità dell'aereo = 0, l'aereo non si muove; se la libertà dell'uomo = 0, egli non commette delitti. È chiaro. L'unico mezzo per affrancare l'uomo dalla sua tendenza alla delinquenza è privarlo della libertà.⁵⁹

Una teoria che garantisca la sicurezza mediante la soppressione della libertà godeva negli anni venti di un certo consenso in determinati ambienti sociali. I grandi regimi autoritari nacquero dalla dichiarazione di uno stato d'emergenza, per proteggersi dal pericolo *rosso*, per difendere la patria in pericolo, forzando l'identificazione classi lavoratrici - classi pericolose. Si tratta di un ragionamento ancora di attualità quando si osservano alcuni provvedimenti presi dopo gli attentati dell'11 settembre a New York. Il controllo sempre più invasivo delle persone, l'eliminazione della privacy, si realizzarono oggi in nome di un'emergenza terrorista e per garantire un'ipotetica garanzia futura. Sorprende vedere come questa strategia di controllo e giustificazione di preoccupanti misure repressive si sia trasferita dall'ambito della sicurezza nazionale alla vita quotidiana: lo spazio pubblico è oggi nel punto di mira di ordinanze e progetti di modificazione, convertito in luogo pericoloso, da disarmare. Anche in questo caso, con l'opportuno cambio di scala, si può osservare come la rinuncia alla libertà di movimento

59. E. Zamjatin, *Noi*, op. cit. p. 31.

e di anonimato, siano state assunte dalla società in maniera acritica e con poca resistenza da parte della cittadinanza.

L'utopia di Zamjatin non solo si basa sul panottismo, come vedremo più avanti, ma anche sull'ordine urbano costruito sui principi del razionalismo. Nonostante il testo non lo dichiari apertamente, si intuisce che la nuova città si edificò cancellando l'antica, descritta come luogo caotico e denso del passato. La descrizione che da il protagonista delle città moderne, sorge a partire da una visita al museo:

...mi ricordai ad un tratto di un quadro in un museo: un viale del ventesimo secolo, di allora, così variopinto da far girare la testa, pieno di una confusa folla di persone, di ruote, di animali, di manifesti, di alberi, di colori, di uccelli. E si dice che ciò sia esistito davvero, che ciò abbia potuto essere. Tutto questo mi sembrò tanto inverosimile, tanto assurdo, che non mi trattenni e improvvisamente scoppiiai a ridere⁶⁰.

La società del futuro si è lasciata alle spalle le strade tortuose e imprevisibili del passato, gli *chemin des ânes* di cui parla Le Corbusier⁶¹, per edificare *boulevard* ordinati e meno transitati. Una ricetta dell'urbanistica razionalista, l'asse viario, insieme all'eliminazione di tutto ciò che dà vita allo spazio pubblico: animali, cartelli, alberi, colori ed uccelli. Infatti è proprio lo spazio pubblico dove lo scrittore rende chiaro l'intenzionalità di controllare e reprimere, invece del luogo di lavoro o di altri edifici che si appaiono nel romanzo.

Per assicurare il funzionamento del sistema securitario e per far sì che la privazione della libertà sia effettiva, bisognava trovare una disciplina. Per Zamjatin è chiaro che nessun altro mezzo può sostituire l'architettura. Il disegno dello spazio attraverso l'impiego di materiali trasparenti (tutti) diviene la strategia per il controllo e la modificazione del comportamento dell'individuo, attraverso l'autoprivazione della libertà. Nella città di cristallo tutto è trasparente: muri, porte e davanzali. Non esistono segreti, non ci si può nascondere e non c'è nulla da nascondere. L'apparato autoritario dirige e controlla le masse senza versare una sola goccia di sangue dei suoi cittadini:

Di solito nei nostri muri trasparenti, che sembrano tessuti di aria scintillante noi viviamo sempre in bella vista, eternamente lavati dalla luce. Non abbiamo da nasconderci nulla l'un l'altro. Ciò facilita il pesante ed elevato compito dei Guardiani. Altrimenti, chissà cosa potrebbe succedere! Forse sono state proprio le strane, opache abitazioni degli antichi a generare in loro la miserabile psicologia cellulare. "La mia (sic!) casa è la mia fortezza"⁶²

Il Benefattore mantiene sotto il giogo l'intera società grazie a due strumenti. Il primo è la pratica della repressione violenta della dissidenza, tramite l'uso della forza e della tortura, il mezzo probabilmente più tradizionale, messo in pratica mediante una polizia speciale, i *Guardiani*. Il secondo strumento è più sottile e immensamente più efficace e persuasivo: l'autodisciplina e l'autocontrollo della popolazione stessa. Zamjatin ricorre a questo proposito all'architettura, costruendo un sistema di controllo basato sul principio della vigilanza permanente, studiato da Foucault e scelto dal filosofo francese come paradigma del potere contemporaneo.

60. *Ibid.*, pp. 8-9.

61. Come dice Le Corbusier: *la rue courbe est le chemin des ânes, la rue droite le chemin des Hommes* (La strada curva è il cammino degli asini, la strada dritta è il cammino degli uomini). Le Corbusier, *Urbanisme*, Editions Crès, Paris, 1925, p. 9 (tr. it. *L'urbanistica*, Ed. Il saggiaatore, 2011).

62. E. Zamjatin, *Noi*, op. cit. pp. 18-19.

4.2 Il principio della vigilanza permanente

4.2.1 Il Panopticon e Foucault

Ciò che studio è un'architettura,
un'organizzazione spaziale

Michel Foucault, "Considerations on Marxism, Phenomenology and Power. Interview with Michel Foucault", intervista di Colin Gordon e Paul Patton, 1978, in: *Foucault Studies*, N.14, Settembre 2012, p. 98

Zamjatin aveva presentato con *Noi* un tipo nuovo di città totalitaria. Nel regime del futuro avrebbe continuato ad esistere un tiranno, il *Benefattore*; un apparato repressivo nel senso classico, i *Guardiani*; una possibile punizione per chi si fosse azzardato a ribellarsi, la *campana di gas*. Ma nonostante ciò, il vero artefice del mantenimento del potere sarebbe stato un altro: i cittadini stessi, tramite l'autocontrollo e la vigilanza reciproca, sarebbero stati lo strumento per assicurare il potere al dittatore.

Il mezzo attraverso il quale Zamjatin garantisce il funzionamento di questo meccanismo è un complesso di norme che regolano la vita dei cittadini nel più piccolo dettaglio, dalle funzioni del lavoro fino all'orario, con il fine di annullarli come individui. La garanzia del controllo invece ricade sull'invenzione della città completamente di cristallo, per rendere visibile le azioni dell'intera popolazione. Usando le parole di Foucault, si potrebbe affermare che l'architettura della città del futuro, secondo Zamjatin, avrebbe assunto la funzione di un *operatore della trasformazione degli individui*⁶³.

Per analizzare in modo più profondo i meccanismi del potere contenuti nel romanzo e, conseguentemente, vedere come siano direttamente ricollegabili all'architettura del Movimento Moderno, è fondamentale introdurre alcune riflessioni tratte dagli studi di Michel Foucault (1926-1984).

Secondo il filosofo francese, il potere dello sguardo⁶⁴ riveste un'importanza fondamentale nell'articolare un discorso sul controllo e la disciplina della popolazione. Questo potere avrebbe una sua traduzione spaziale in un certo tipo di architettura e, in seguito, di città. L'opera in cui affronta direttamente tale questione è la celebre *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975)⁶⁵, mentre le questioni più direttamente legate all'urbanistica sono presenti nei corsi tenuti al Collège de France, in particolare in *Le Pouvoir psychiatrique* (1973-1974)⁶⁶, e *Sécurité, territoire, population* (1977-1978)⁶⁷.

Una prima chiave di interpretazione del rapporto fra visibilità e potere è presente nel corso al Collège de France (1973-1974): *Le Pouvoir psychiatrique*. Se si dovesse cercare

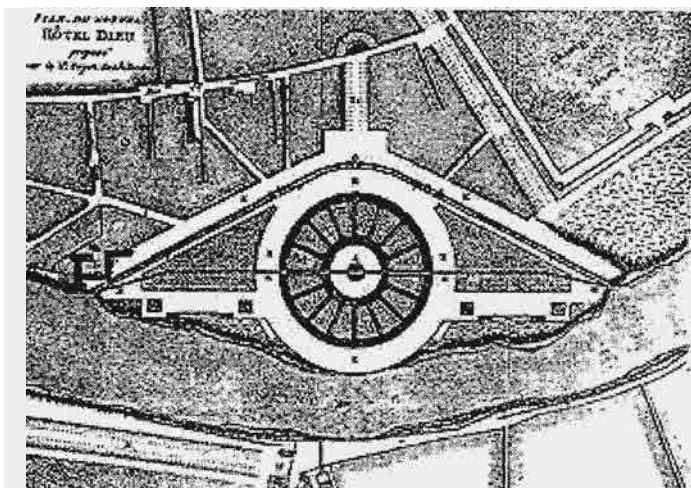
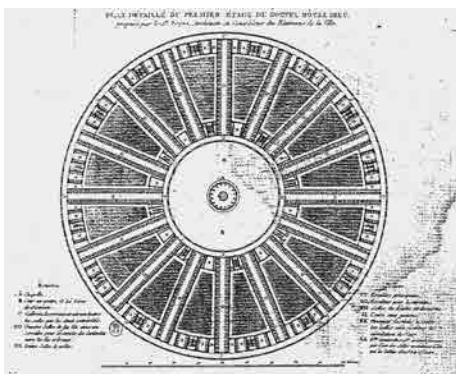
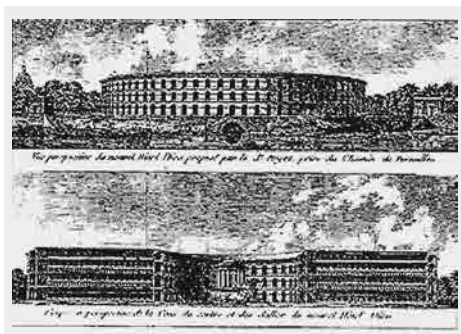
63. Come dice M. Foucault a proposito del cambio avvenuto nel secolo XVIII: *Tutta una problematica va allora sviluppandosi: quella di un'architettura che non è più fatta semplicemente per essere vista (fasto dei palazzi), o per sorvegliare lo spazio esterno (geometria delle fortezze), ma per permettere un controllo interno, articolato e dettagliato – per rendere visibili coloro che vi si trovano. Più in generale, quella di un'architettura che sarebbe diventata un operatore nella trasformazione degli individui: agire su coloro ch'essa ospita, fornire una presa sulla loro condotta, ricondurre fino a loro gli effetti del potere, offrirli ad una conoscenza, modificarli.* Michel Foucault, *Surveillance et punir. Naissance de la prison*, Editions Gallimard, Paris, 1975 (tr. it. di Alceste Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2008, p. 188).

64. Michele Cometa, Salvo Vaccaro, *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi Editore, Roma, 2007.

65. M. Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit.

66. Michel Foucault, *Le Pouvoir psychiatrique* (1973-1974), Editions Gallimard, Paris, 2003 (tr. it. *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France* (1973-1974), Feltrinelli, Milano, 2004).

67. Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population* (1977-1978), Editions Gallimard, Paris, 2004 (tr. it. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France* (1977-1978), Feltrinelli, Milano, 2005).



Bernard Poyet,
Progetto d'ospedale,
1786

un precedente dello sguardo dei guardiani di *Noi*, del Grande Fratello di Orwell, potremmo trovarlo nella figura dello psichiatra e nell'architettura del manicomio così come la presenta Foucault nella sua opera:

L'architettura del manicomio – così come è stata definita nel corso degli anni 1830-1840 da Esquirol, Parchappe, Girard de Cailleux eccetera - è sempre organizzata in modo tale che lo psichiatra possa essere visualmente dappertutto. Con un solo sguardo, egli deve poter vedere tutto; compiendo un breve tragitto, deve essere in condizione di sorvegliare la situazione di ciascun malato; in ogni istante, deve essere in grado di passare in rassegna l'intera istituzione, compresi i malati e il personale. Insomma deve vedere tutto, e tutto deve essergli riferito. E quel che non vede direttamente, gli dovrà essere comunicato da sorveglianti, a sua disposizione in maniera incondizionata, cosicché di continuo, in ogni istante, lo psichiatra potrà essere onnipresente all'interno del manicomio. Con il suo sguardo, con il suo udito, con i suoi gesti, egli potrà occupare l'intero spazio del manicomio⁶⁸.

Foucault sceglie il manicomio di Fodéré per illustrare con un esempio un modello di istituzione in cui funzionano legge, ordine e potere. La guarigione sarebbe ottenuta grazie alla regolazione della sfera personale degli internati, soprattutto esercitando un controllo ferreo degli orari e delle attività. Si tratta di un sistema disciplinare fondato sull'osservazione da parte del personale medico e da *un'occupazione del tempo, della vita e del corpo dell'individuo*. In questo discorso sull'esercizio del potere la disposizione spaziale delle stanze dei malati riveste un'importanza fondamentale e servirà a Foucault per articolare il discorso del Panopticon, trasportando alle carceri le considerazioni effettuate sull'architettura ospedaliera.

Surveiller et punir. Naissance de la prison (1975) amplia alcune considerazioni già presenti nei corsi tenuti da Foucault. In particolare si sostiene come la disciplina, non iden-

68. M. Foucault, *Il potere psichiatrico*, op. cit. p. 171.

tificabile né in un potere né in un'istituzione, sia una tecnologia, una serie di strumenti aventi come fine ultimo la fabbricazione degli individui. La disciplina è un tipo di potere sottile, modesto, che si insinua nella coscienza della società. Un potere che si manifesta non più "trionfalmente" come in epoca passata, quella dei supplizi, ovvero *la pena corporale, dolorosa, più o meno atroce*, delle torture, ma con strumenti semplici e subdoli: il controllo gerarchico, la sanzione normalizzatrice e la loro combinazione nella cerimonia dell'esame⁶⁹.

A partire del 1830-40 scompare pressoché ovunque la punizione fisica pubblica e si entra in un'età che Foucault definisce di sobrietà punitiva. La svolta non sarebbe stata repentina, bensì risultato di un fenomeno in corso da alcuni secoli, in cui la severità penale si andava attenuando. Questa metamorfosi dei metodi punitivi segna la nascita della *dolcezza penale come tecnica di potere*, tesa all'assoggettamento del corpo del condannato, piuttosto che all'esemplarizzazione della sua condanna.

Il potere moderno che si esercita sugli individui diviene, secondo Foucault, un potere occulto:

Tradizionalmente, il potere è ciò che si vede, ciò che si mostra, ciò che si manifesta, e, in modo paradossale, trova il principio della sua forza nel gesto con cui la ostenta. Coloro sui quali si esercita, possono rimanere nell'ombra; essi non ricevono luce che da quella parte di potere che è loro concessa, o dal riflesso che essi ne portano per un istante. Il potere disciplinare si esercita rendendosi invisibile; e, al contrario, impone a coloro che sottomette un principio di visibilità obbligatoria. Nella disciplina sono i soggetti a dover essere visti. L'illuminazione assicura la presa del potere che si esercita su di loro. È il fatto di essere visto incessantemente, di poter sempre essere visto, che mantiene in soggezione l'individuo disciplinare⁷⁰.

Questo potere sui corpi viene esercitato attraverso la documentazione, i metodi d'identificazione e descrizione, l'archiviazione, tutti elementi che permettono di trascrivere i tratti caratteristici dell'individuo. L'individuo è un oggetto descrivibile e analizzabile, sempre sotto lo sguardo di un osservatore. La produzione di documenti sugli individui non dipende, come nel passato, da esigenze di eroizzazione, ma funziona seguendo un procedimento di oggettivazione e di assoggettamento. La documentazione della vita come tecnica politica.

Foucault, facendo riferimento alla formazione di quella che chiama la *società disciplinare*⁷¹, parla di un *rovesciamento dell'asse politico dell'individualizzazione*⁷². In passato, come ad esempio nei regimi feudali, ad essere marcato come individuo è il detentore del privilegio, del potere. Nel regime disciplinare invece, in cui il potere è anonimo e invisibile, il sistema è discendente: sono gli strati bassi della società ad essere più individualizzati mediante la sorveglianza.

L'architettura diviene uno degli strumenti principali del regime disciplinare. Controllare la massa significa sorvegliare i suoi singoli elementi, renderli coscienti del controllo su di essi esercitato, fabbricare individui. È necessario costruire ambienti che applichino le tecniche della visibilità. Il principio base si trova nella natura dell'osservatore, colui

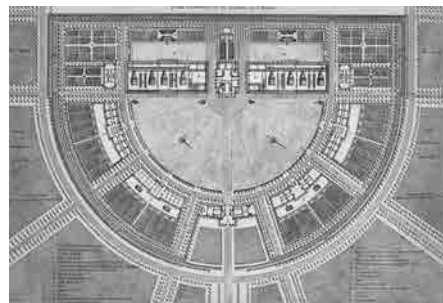
69. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, op. cit. pp. 202-212.

70. *Ibid.*, p. 205.

71. Secondo M. Foucault: *la disciplina è il procedimento tecnico unitario per mezzo del quale la forza corpo viene, con la minima spesa, ridotta come forza "politica", e massimizzata come forza utile. La crescita di una economia capitalistica ha richiesto la modalità specifica del potere disciplinare, di cui le formule generali, i processi di assoggettamento delle forze e dei corpi, l'anatomia politica in una parola, possono venir messe in opera attraverso regimi politici, apparati o istituzioni molto diverse fra loro.* M. Foucault, *ibid.*, p. 241.

72. *Ibid.*, p. 210.

Claude Nicolas
Ledoux, *Plan de la
Saline de Chaux*,
1774



che guarda senza essere visto, la cui attività è l'elemento chiave del funzionamento globale del potere.

Il primo modello esemplare che offre Foucault su cui si struttura il sistema della sorveglianza è il campo militare. Lo schema tradizionale quadrato, tipico del campamento romano, viene modificato e migliorato in modo tale da raggiungere la visibilità totale. Secondo il principio dell'incastro, si crea un modello di sorveglianze gerarchizzate che verrà applicato alla costruzione dei quartieri operai, degli ospedali, delle scuole: *il campo è il diagramma di un potere che agisce per mezzo di una visibilità generale*⁷³.

L'architettura che ne nasce non è più manufatto costruito per essere visto (il palazzo), bensì una macchina che permetta il controllo interno e che renda visibile chi la abita. L'architettura nel momento in cui si occupa della creazione di macchine per osservare, diviene operatore fondamentale nella trasformazione degli individui. L'edificio-ospedale deve permettere di osservare i malati per curarli nel migliore dei modi, la scuola deve imporre la disciplina attraverso la sorveglianza, la fabbrica deve ottimizzare i tempi di produzione controllando l'operato degli operai.

Foucault offre due esempi di città ideali in cui l'architettura diviene una macchina per osservare. La prima è il progetto della città di Chaux, ad Arc-et-Senans⁷⁴, in cui Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) intende fabbricare una società utopica grazie al semplice impiego della geometria. Gli edifici si dispongono in cerchio e si aprono verso l'interno. Al centro del sistema un edificio che raccoglie le funzioni amministrative, economiche e di sorveglianza. Tutti gli assi del sistema convergono verso questo centro e tutti gli edifici ne risultano subordinati. Il centro permette l'osservazione totale del complesso, la sorveglianza del lavoro, la garanzia della disciplina. La stessa scuola del complesso utilizza la geometria come tecnica di controllo disciplinario. La pianta è cruciforme, le classi si impartono nei bracci, la cappella del centro è destinata alla sorveglianza e alla disciplina.

Il secondo modello di città ideale del controllo sociale presentato in *Surveiller et punir*, non è un'architettura realizzata, bensì il risultato dell'applicazione di un regolamento. Si tratta della città in cui si manifesta la peste insieme alle regole cui è sottoposta per farvi fronte. L'ambiente urbano è diviso in settori, ogni strada è sottoposta al controllo di un sindaco, l'ispezione delle case è quotidiana. La sorveglianza si basa sul principio dell'osservazione permanente. Gli abitanti sono sottoposti continuamente a controlli per registrarne il numero, lo stato di salute, l'eventuale morte:

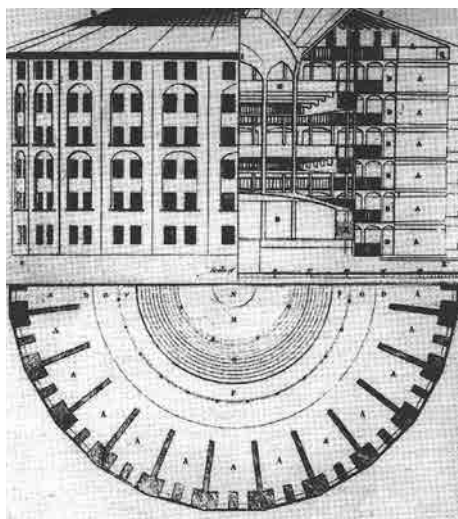
La città appestata, tutta percorsa da gerarchie, sorveglianze, controlli, scritturazioni, la città immobilizzata nel funzionamento di un potere estensivo che preme in modo distinto su tutti i corpi individuali – è l'utopia della città perfettamente governata⁷⁵.

73. *Ibid.*, p. 188.

74. *Ibid.*, p. 190.

75. *Ibid.*, p. 216.

Si tratta in sintesi di due paradigmi di città alla base degli sviluppi della città disciplinaria. Da un lato una città ideale, costruita senza alcuna preesistenza e pensata per funzionare alla perfezione grazie all'organizzazione, anche spaziale, dei suoi abitanti. La seconda è la città del controllo totale degli abitanti, in cui a causa di un'emergenza a cui far fronte è necessario sospendere il diritto, in cui si dichiara uno stato di eccezione. Ma la città appetata è solo il sintomo della nascita



Jeremy Bentham,
Panopticon, 1785

di un sistema disciplinare, per il cui funzionamento è ancora necessaria l'autorità sovrana. Il passaggio ad una nuova fase cui corrisponde un nuovo tipo di potere è rappresentata da una figura geometrica: il *Panopticon* di Jeremy Bentham, *diagramma del potere moderno, proprio perché emblema di un passaggio ulteriore, quello che trasforma lo stato d'eccezione in automatismo, in procedura quotidiana di funzionamento della macchina sociale*⁷⁶. La nascita di questa nuova forma di potere segnerebbe il passaggio dalla società disciplinaria alla società del controllo, introducendo poi il concetto di *biopolitica*, un argomento che Foucault introduce e che verrà approfondito in seguito da Gilles Deleuze⁷⁷ e altri filosofi contemporanei.

Il *Panopticon*, dal greco *pan* "tutto" e *orao* "vedere", si riferisce ad un sistema per un nuovo tipo di carcere proposto dal filosofo e riformatore sociale inglese Jeremy Bentham⁷⁸. Il testo a cui fa riferimento il disegno è il *Panopticon or the Inspection House*, scritto sotto forma di una serie di lettere nel 1787 e pubblicato pochi anni più tardi:

Proposta di stabilimento per mantenere i prigionieri con la massima sicurezza ed economia, e per lavorare allo stesso tempo per il loro recupero morale, con nuovi mezzi per assicurarsi la loro buona condotta, e per provvedere al loro sostentamento dopo il rilascio⁷⁹.

Il Panopticon consisteva in una figura architettonica che permetteva la visibilità completa delle celle penitenziarie. Il principio su cui si basava era una costruzione ad anello con al centro una torre di sorveglianza. L'anello esterno era composto dalle celle con due finestre, una rivolta verso l'esterno, che permetteva alla luce di attraversare l'ambiente, un'altra rivolta verso l'interno, che permetteva di essere osservati. Tramite questo sistema sarebbe stato sufficiente un sorvegliante nella torre centrale affinché, grazie all'effetto del contro luce, questi non solo potesse osservare contemporanea-

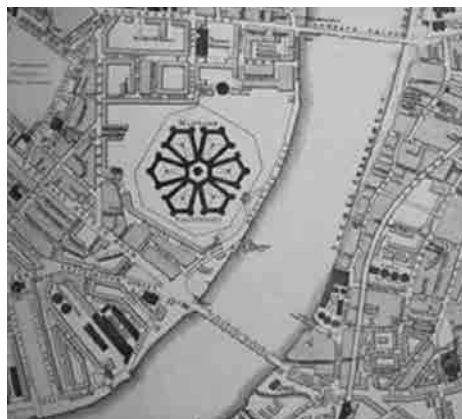
76. M. Cometa, S. Vaccaro, *Lo sguardo di Foucault*, op. cit. p. 65.

77. Gilles Deleuze, *Foucault*, Feltrinelli, Milano, 1987.

78. Jeremy Bentham (Londra 1748-1832), filosofo, giurista e uomo politico inglese. Si dedicò ad una riforma della legislazione inglese che si allargò in seguito a programma politico e sociale di tendenze liberali e filantropiche. Propugnò il suffragio universale, la diffusione dell'insegnamento, la riforma delle leggi sui poveri; ispirandosi alle idee di C. Beccaria, ideò un nuovo sistema carcerario, chiamato *Panopticon*, che servì di modello alla costruzione della prima prigione cellulare a Millbank.

79. Jeremias Bentham, *El Panóptico*, in: Michel Foucault, *El ojo del poder*, Las ediciones de La Piqueta, Madrid, 1989, p. 33.

William Williams,
Millbank Prison,
Londra, 1812



mente tutti i prigionieri, ma ciò sarebbe avvenuto senza che potesse essere visto. Come spiegava Michel Foucault:

Il principio della segreta viene rovesciato; o piuttosto delle sue tre funzioni – rinchiodere, privare della luce, nascondere – non si mantiene che la prima e si sopprimono le altre due. La piena luce e lo sguardo di un sorvegliante captano più di quanto facesse l'ombra, che, alla fine, proteggeva. La visibilità è una trappola⁸⁰.

Nella prigione, l'effetto ricercato era, secondo le parole di Foucault: *indurre nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere*⁸¹. Il prigioniero era sottoposto ad un potere visibile e inverificabile. Visibile poiché la torre centrale, in cui risiede l'occhio che vigila, si trovava davanti ai suoi occhi. Inverificabile poiché, grazie alla posizione delle finestre in contro luce, non avrebbe potuto mai sapere se lo si stava realmente osservando. *Una specie di uovo di Colombo nel campo della politica*⁸².

L'importanza del sistema risiedeva proprio nella caratteristica dell'esercizio di questo potere, che si automatizzava e deindividualizzava. Il prigioniero, reso costantemente visibile, generava il principio del proprio assoggettamento e modificava di conseguenza il proprio comportamento.

L'origine dell'invenzione, secondo Simon Werret⁸³, risalirebbe all'autunno del 1786 durante un soggiorno di Jeremy Bentham presso il fratello Samuel, che si era trasferito a Krichev in Russia. Samuel era stato assunto dal principe Potemkin per farsi carico della supervisione delle sua attività industriali e per migliorarne l'organizzazione. Fu proprio a partire dell'esigenza di aumentare la produzione che sorse l'idea del Panopticon. Bentham aveva reclutato a Londra una ventina di operai specializzati, con l'obiettivo di istruire la mano d'opera locale che veniva dalla campagna. Lo schema del *Panopticon*, basato sull'osservazione centrale, sarebbe stato quindi la conseguenza della necessità di risolvere il problema della supervisione del lavoro da parte degli operai esperti. L'articolo di Simon Werret sull'origine dell'invenzione del Panopticon mette in dubbio che la ragione principale fosse l'istruzione degli operai non specializzati, un'interpretazione che ricolleggerebbe questo disegno alla tradizione che vede Bentham agire spinto da ragioni umanitarie piuttosto che disciplinarie. Werret, dalla lettura delle *lettere*, sostiene che le ragioni dell'invenzione andrebbero invece cercate nella necessità

80. M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, op. cit. p. 218.

81. *Ibid.*, p. 219.

82. M. Foucault, *El ojo del poder*, op. cit. p. 9.

83. Simon Werret, "Potemkin and the Panopticon: Samuel Bentham and the Architecture of Absolutism in Eighteenth Century Russia", *Journal of Bentham Studies*, Londra, 1999, pp. 1-25.

di risolvere alcune dispute che erano state causate dai supervisori inglesi. Il Dr. John De-braw, che aveva l'incarico di seguire il lavoro dei lavoratori inglesi, inviò un rapporto a Bentham nell'estate del 1786 in cui lamentava la difficoltà di controllo, descrivendoli nel *Journal of Transaction* come pigri, disonesti, attaccabrighe e ubriaconi:

Lo stabilimento rappresentava un mezzo per controllare la formazione dei contadini non specializzati, ma solo nella misura in cui il supervisore fosse in grado di vedere quando fosse necessario, prima di dover essere costretto ad andare dal lavoratore per assisterlo: "Per quanto riguarda l'istruzione, nel caso in cui non sia possibile impartirla senza che l'istruttore stia vicino al lavoro, o senza che debba offrire lui stesso un esempio di fronte all'apprendista, l'istruttore deve, qui come in qualsiasi altro luogo, lasciare la sua postazione tante volte quante sia necessario visitare i distinti lavoratori" (Bowring, 1868) Il Panottico offriva uno sviluppo non molto significativo della solita modalità di lavoro di un istruttore che vigilava la propria forza-lavoro. Quindi l'invenzione di Bentham non fu tanto voluta per dar lavoro a "contadini russi ignoranti", ma piuttosto come soluzione all'immediato e reale problema di "chi vigila i vigilanti?" (tr. mia)⁸⁴

Il contributo di Werret non si limita però a sottolineare che all'origine del disegno di Bentham vi fosse la necessità del controllo disciplinare su i vigilanti, ma introduce l'invenzione nel contesto della Russia in cui soggiornò. Il Panopticon sarebbe il risultato dell'influenza del contesto culturale della Russia della fine del secolo XVIII, un periodo marcato dal regno dell'Imperatrice Caterina II la Grande (1729-1796) e dalle ambizioni politiche del principe Potemkin.

Grigori Aleksándrovich Potiomkin (1739-1791), principe di Táuride, aveva avuto l'incarico di governare i territori del sud che erano stati strappati alla Polonia e alla Turchia. Per dimostrare il potere raggiunto ed allontanare l'imperatrice dalla capitale, si fece carico dell'organizzazione del viaggio trionfale di Caterina II nel 1787 in Crimea. I preparativi del principe avevano l'obiettivo di creare una sorta di *idealizzazione di ciò che la Russia sarebbe diventata in futuro grazie all'illuminata imperatrice*⁸⁵, dimostrando che attraverso il suo operato si stava costruendo un Eden russo: un paradiso del progresso, della cultura e del sapere. Questo progetto passava oltre che per miglioramenti della produzione economica, per la realizzazione di opere quali un Giardino Botanico della Crimea, dove fosse possibile collezionare i vegetali di tutto il mondo, e la fondazione di una serie di città ideali. È in questo contesto che dovrebbe inserire la figura di Samuel Bentham, direttamente impegnato nei lavori della città di Krichev, nell'organizzazione del viaggio dell'imperatrice e nella creazione del *Enlightenment Garden* voluto dal principe. Il viaggio organizzato da Potemkin si iscriveva in una certa tradizione della cultura russa tendente alla *theatricality*, una tendenza della nobiltà dell'epoca a mischiare e sovrapporre realtà e finzione. La visita del monarca richiedeva una certa reinvenzione dello stato conquistato, magari facendo ricorso a paesaggi ispirati ad altri paesi e senza curarsi del fatto che gli abitanti indossassero vesti italiane, indiane o turche. Il viaggio richiedeva quindi la realizzazione (o simulazione) di un paesaggio utopico governato dalla saggezza, dalla scienza e dalla ricchezza. Potemkin fece costruire una serie di fondali di legno per riprodurre facciate di edifici inesistenti, per realizzare l'immagine di un paese che non c'era. Si ricorderanno a questo proposito, le parole di Adolf Loos sulla trasformazione di Vienna alla *Potemkin*:

84. *Ibid.*, p. 7.

85. S. Werret, "Potemkin and the Panopticon", op. cit. p. 8.

Vasily Stasov,
*St. Trinity Cathedral
 of Izmailovsky Regi-
 ment, (1827-1835)*



Chi non li conosce, i villaggi alla Potemkin, che l'astuto favorito di Caterina aveva costruito in Ucraina? Villaggi di tela e cartone, villaggi che avevano lo scopo di trasformare agli occhi di Sua Maestà Imperiale un deserto in un paesaggio fiorente. Ma è stato mai capace l'astuto ministro di costruire una città intera?⁸⁶

L'invenzione del Panopticon da parte di Bentham averrebbe proprio in concomitanza con il viaggio in Crimea dell'Imperatrice, finendo il suo disegno a formar parte dell'apparato scenografico montato per sorprendere la monarchia e la sua numerosa corte. Ciò che, secondo Werret, Bentham non sapeva è che l'artefatto non avrebbe rappresentato nulla di nuovo per la nobiltà russa, trattandosi di uno schema che riproduceva qualcosa che ben conoscevano: la teatralità dello Stato Russo. Mentre per Bentham la vigilanza centralizzata serviva un fine disciplinario, per Potemkin rappresentava il controllo della classe contadina, una funzione che fino allora era stata esercitata dalla Chiesa Ortodossa. La stessa struttura delle chiese, a pianta cruciforme inscritta dentro un quadrato, sormontato da una cupola con normalmente raffigurata l'immagine del Cristo Pantocrate, richiama in qualche modo la figura di Bentham. Soprattutto se si ricorda che nella liturgia ortodossa, a differenza della liturgia della Chiesa Cattolica Romana, riveste una grande importanza l'asimmetria della visibilità fra sacerdote e fedele. La composizione della chiesa ortodossa avrebbe riprodotto, sempre secondo Werret, il disegno perfetto per la struttura della gerarchia sociale russa a cui si sarebbe ispirato Bentham: l'ispettore centrale avrebbe avuto il potere del controllo, esercitato dalla sua posizione centrale, come un Dio onnipotente e onnisciente.

In entrambe le strutture (*Del Panopticon e della Chiesa ortodossa*, NdT) l'asimmetria del potere è articolata mediante l'asimmetria della visibilità, la nozione del "vedere senza essere visti". Nella Chiesa ortodossa, simbolo del potere divino, l'atto del metabolismo è nascosto dalla vista dei laici. Nello stesso tempo, l'immagine di Cristo, (raffigurata) nelle icone del Pantocrate, li affronta dall'iconostasi e dalla cupola, per creare l'impressione che mentre loro non possono sapere qual è la fonte del potere divino, quello stesso potere li sta osservando e giudicando. La loro obbedienza è verso Dio e verso chi ha il permesso di vedere il suo mistero, il clero. Nel Panopticon, il vigilante, posto nella loggia centrale, è nascosto dalla vista dei prigionieri, ma allo stesso tempo ai prigionieri è data la "forte sensazione" di essere osservati. Questa "apparente onniscienza" produce obbedienza. Infatti, l'architettura del Panop-

86. Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi Edizioni, Milano, 1992, p. 103.

tion rappresentava una forma secolarizzata dei meccanismi del potere della Chiesa ortodossa (tr. mia)⁸⁷.

Nel momento in cui Bentham si trovava in Russia, il paese si trovava immerso in pieno processo di secolarizzazione, durante il quale si gestava anche un processo di appropriazione da parte della monarchia dell'iconografia ortodossa. L'uso della pianta centrale ortodossa e della funzione del centro del sistema come luogo per la vigilanza servì alla monarchia per appropriarsi di un simbolo di uno dei poteri della Russia assolutista. Bentham invece, riproducendone le gerarchie spaziali, si appropriò del sistema per usarlo con fini disciplinari e di vigilanza. E nel compiere questa operazione, sostiene Werrett, il Panopticon così come la stessa Russia, divenne un *teatro dell'assolutismo*, invece che un modello di una moderna società⁸⁸.

Il contributo di Werret dimostra innanzitutto che la figura ebbe origine in un contesto differente a quello in cui normalmente si inserisce, l'epoca dell'Illuminismo. Foucault infatti inserisce la figura del Panopticon nel contesto dell'Illuminismo:

Io direi che Bentham è il complemento di Rousseau. Qual è, infatti, il sogno di Rousseau che ha incoraggiato tanti rivoluzionari? Quello di una società trasparente, visibile e leggibile allo stesso tempo in ognuna delle sue parti; che non esistano zone oscure, zone governate dai privilegi del potere reale o dalle prerogative di un dato corpo, o anche dal disordine; che ognuno, da qualsiasi luogo in cui si trovi, possa vedere l'intera società; che i cuori si comunichino gli uni con gli altri, che gli sguardi non trovino ostacoli, che l'opinione regni sovrana, quella di ognuno su di ognuno⁸⁹.

Werret invece mostra come Panopticon potrebbe essere considerato come la riproduzione, sotto forma di diagramma, delle relazioni di potere in Russia. La trasposizione di un regime assolutista piuttosto che un metodo per riformare dal punto di vista morale il prigioniero.

Rispetto al romanzo *Noi*, e più in generale alla letteratura distopica, il contributo di Werret aggiungere un elemento d'interpretazione in più rispetto al modello di città costruita sul principio del controllo totalitario della popolazione. La città trasparente di Zamjatin era la rappresentazione dell'utopia della scienza e del progresso, la stessa rappresentazione del paese che Potemkin avrebbe voluto trasmettere alla corte russa durante il viaggio imperiale. In entrambi i casi si tratta della realizzazione di un'utopia. Anche il principio della visibilità permanente si trova al centro del sistema disciplinario di Bentham come di quello della città dello Stato Unico. L'immagine dei cittadini che vivono in pace sotto lo sguardo benevolo del *Benefattore*, riproduce lo schema di funzionamento della liturgia ortodossa, in cui i fedeli si trovano sempre sotto lo sguardo di Dio, rappresentato dal Cristo Pantocrate al centro della pianta della chiesa, e in cui i sacerdoti realizzano la funzione liturgica comparendo e sparendo dalla loro vista.

Il disegno di Kriechev venne rielaborato e approfondito da Bentham una volta fatto ritorno alla Gran Bretagna⁹⁰. L'invenzione venne perfezionata e vennero fatte ricerche per

87. S. Werret, "Potemkin and the Panopticon", op. cit. p. 17.

88. *Ibid.*, p. 21.

89. M. Foucault, *El ojo del poder*, op. cit. p. 15.

90. La prima istituzione penitenziaria ad utilizzare il sistema inventato da Bentham fu la carcere di Millbank, a Londra. Venne progettata nel 1812 da William Williams. Venne costruita in forma di ottagono irregolare, divisa in sette settori comunicanti con al centro una costruzione esagonale. Il vigilante poteva, attraverso le finestre della parte centrale, osservare qualsiasi settore della prigione (*Moog's New Picture of London and Visitor's Guide to it's Sights*, 1844).

Panopticon,
New Illinois Peniten-
tiary, Stateville, 1923



ampliare il tipo di vigilanza, che in questo primo momento era solo ottica. In un modello di carcere studiato da Bentham, le celle erano attrezzate con tubi metallici che le mettevano in comunicazione con la torre centrale. In questo modo il vigilante avrebbe potuto ascoltare qualsiasi conversazione del recluso oltre a poter comunicare immediatamente. È probabile che alla fine questa opzione finisse per essere scartata data l'incapacità tecnica di escogitare un sistema che permettesse di ascoltare senza essere ascoltati. Orwell invece, nel riprendere la funzione di controllo del Panopticon, oltre alle riprese della telecamere utilizzerà microfoni nascosti per le strade della Londra del 1984. Rispetto al primo disegno di Krichev, l'invenzione di Bentham nella sua semplicità, venne adattata ed estesa ad un insieme di edifici che non erano stati immaginati: scuole, fabbriche, ospedali. L'individuo, considerato come un ingranaggio di un sistema, produttivo e sociale, ha bisogno di classificazione e qualificazione perché se ne tragga il maggior beneficio.

Le esigenze di controllo in tutte queste istituzioni erano le stesse e il Panopticon può intendersi come un modello il cui funzionamento può essere generalizzato all'intero corpo sociale. Sempre secondo Foucault, rappresenta il *digramma di un meccanismo di potere ricondotto alla sua forma ideale*, un sistema architettonico che si trasforma in tecnologia politica, le cui caratteristiche sono:

- La polivalenza. Può applicarsi sia al controllo dei prigionieri, che alla cura degli ammalati, sia alla disciplina degli scolari che alla sorveglianza degli operai.
- L'ottimizzazione dell'esercizio del potere. Riduce il numero di chi lo esercita e, nello stesso tempo, moltiplica il numero di quelli sui quali si esercita.
- L'azione diretta sugli individui. Grazie ad un'architettura del controllo sociale è un intensificatore dell'apparato del potere.



Due fotogrammi del film *The Invisible Man*, di James Whale, 1933

4.2.2 Il criminale invisibile

Non vi è un'altra opera, nella storia della letteratura, che meglio possa essere annoverata per introdurre il tema della relazione entre crimine e invisibilità che *The Invisible Man* (1897)⁹¹ di H.G. Wells. Il romanzo inizia con l'arrivo di un individuo misterioso alla stazione del treno di Bramblehurst. Cappotto, guanti neri, e cappello di feltro, l'oscuro personaggio prende alloggio in una locanda di Iping chiamata *Coach and Horses* con l'intenzione di rimanervi per un periodo imprecisato di tempo. Le sue fazioni non sono riconoscibili in quanto è bendato e porta occhiali da sole. Gli abitanti del piccolo paese di provincia cominciano quasi immediatamente ad elaborare supposizioni a proposito della sua identità. Si tratta certamente di uno scienziato, visto il gran numero di provette e materiali che riempiono la sua stanza, ma ha qualcosa da nascondere. Forse si tratta di una persona affetta da una malattia rara, cosa che spiegherebbe la sua fotosensibilità e la necessità di proteggersi gli occhi dalla luce.

Lo straniero è destinato ad attrarre l'attenzione del piccolo paese. In primo luogo una serie di strani episodi cominciano a verificarsi subito dopo il suo arrivo. Ma c'è una cosa soprattutto che la piccola popolazione locale non riesce a digerire: non se ne conosce l'identità e rifiuta qualsiasi contatto umano, rimanendo sempre chiuso nella propria stanza. Il signor Henfrey, salito nella sua stanza per riparare il meccanismo dell'orologio, di fronte all'irritabilità dell'uomo pensa fra sé "se è un delitto guardarlo" e che per andare in giro bendato e mascherato certamente ci vuole un buon motivo. Magari potrebbe trattarsi di un criminale ricercato dalla polizia. Oppure come suggerisce il signor Gould, aiutante della Scuola Nazionale, potrebbe trattarsi di un anarchico dedito alla preparazione di esplosivi. Vengono formulate teorie e supposizioni fino a quando il dubbio lascerà spazio al terrore di fronte alla scoperta che si tratta di un uomo invisibile. L'unica reazione di fronte al potere conferito dall'invisibilità sarà la caccia senza quartiere all'anomalia.

La storia dello scienziato che attraverso l'inoculazione di un siero riesce a acquisire un determinato potere o subisce una mutazione, non era una figura letteraria del tutto nuova. Il richiamo metaforico alla maledizione in cui incorre chi supera i limiti imposti dalla natura, di chi sfida direttamente Dio, oppure le conseguenze negative a cui porterebbe un cattivo uso della scienza erano temi già esplorati in *Frankenstein*⁹² di Mary Shelley. Jack Griffin, l'uomo invisibile, è uno dei numerosi scienziati pazzi che ricorrono le pagine della

91. Herbert George Wells, *The Invisible Man: A Grottesque Romance*, Harper & brothers, New York and London, 1897 (tr. it. *L'uomo invisibile*, Mursia, 2006).

92. Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818 (tr. it. *Frankenstein*, Feltrinelli, Milano, 2011).

letteratura, da Verne fino allo stesso Wells. Così come il progresso scientifico può concedere all'umanità un potere enorme, il mito di Prometeo, il suo eccesso, il sorpassare determinati limiti non può che condurre ad una fine tragica: la pazzia, la morte. Griffin passerà attraverso le consuete tappe che gradualmente lo faranno scivolare in un abisso: deruberà il padre per finanziare le sue ricerche, questi, accusato erroneamente di un reato si toglierà la vita, infine la colpa ricadrà sul figlio. Lo scienziato preso dal rimorso si dedicherà sempre di più alle sue ricerche fino al punto di smarrirsi e dimenticare la propria umanità. Una volta isolato dal mondo esteriore, l'unico epilogo possibile è la follia che, sembra insegnare la storia, è il destino di chi abbandona la società civile.

Wells sembra scegliere la capacità di rendersi invisibile come il più diabolico dei poteri. L'invisibilità, sembra dire, rende antisociali e psicotici. Per essere accettati la società civile rende obbligatoria la visibilità. Griffin infatti, una volta guadagnata la capacità di sparire, non riesce a usufruire del potere conferitogli. Non solo non ne trae beneficio, ma finisce per ritorcersi contro:

Quanto più ci pensavo, Kemp, più chiaramente capivo l'assurdità di essere un uomo invisibile e di vivere in un clima freddo e sporco, in una città civilizzata e affollata. Prima di mettere in pratica il mio esperimento, avevo sognato con mille vantaggi. Però quella sera capii che tutte le possibilità sarebbero terminate con un insuccesso. Ripassai mentalmente tutto ciò che un uomo poteva desiderare. Senza dubbio l'invisibilità poteva permettergli di ottenerlo; però impediva anche che fosse possibile goderne una volta ottenuto (tr. Mia)⁹³.

Nella città *civilizzata* non c'è quindi spazio per chi non può essere visto, e solo grazie alla visibilità si possono godere i vantaggi (sociali) del potere: possedere una casa e mostrarsi vivendo in essa. L'invisibilità è quindi pericolosa, non solo perché si tratta di un potere la cui ricerca conduce alla megalomania, ma anche perché conduce fuori della società civile, quella società a cui piace "guardarsi negli occhi" come rivendicano gli abitanti del villaggio e gli avventori della locanda.

L'uomo invisibile non solo è al di fuori delle convenzioni sociali, ma è anche pericoloso perché, grazie all'impossibilità di essere visto, non è suscettibile di controllo. Anzi, non solo l'invisibilità è un crimine per il quale verrà perseguito e braccato, ma lo rende anche inumano (Il cane di Fearenside immediatamente lo attacca seguendo il suo istinto).

Questa associazione fra criminalità e invisibilità non sarebbe altro che l'eredità della tradizione penale britannica, fortemente influenzata dalle teorie di Jeremy Bentham e in particolare quelle relative al *panopticon*. Una chiave di lettura politica potrebbe quindi essere, come ricorda Adam Roberts, che *l'autorità dipende, per motivi associati ma inspiegabili, dal vedere. Una volta che l'uomo invisibile esce da questa logica diviene immediatamente una minaccia sociale* (tr. mia)⁹⁴.

Per capire la base dell'identificazione dell'invisibilità come qualcosa di sbagliato, o di criminale, bisogna risalire per lo meno alla Rivoluzione Francese, quando la necessità di controllo comincia a vincolarsi con il tema della visibilità e la modificazione dello spazio urbano. A Parigi, grazie all'osservazione del movimento delle masse, se ne poté trarre una serie di insegnamenti che in futuro sarebbero stati particolarmente utili e avrebbero guidato la costruzione della città moderna⁹⁵.

93. H.G.Wells, *The Invisible Man*, Harper and Brothers publishers, New York and London, 1897, pp. 222-223.

94. Adam Roberts, *The History of Science Fiction*, Palgrave Histories of Literature, New York, 2005, p. 149.

95. Su l'uso dello spazio pubblico per la modificazione del comportamento delle persone nella città di Barcellona si veda: Daniele Porretta, *Barcelona, ¿ciudad del miedo?: urbanismo "preventivo" y control del espacio público*, articolo in *DC: revista de crítica arquitectónica / Papeles DC*, núm. 19-20, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Departament de Composició Arquitectònica, 2010.

Nella sua opera *Flesh and Stone*⁹⁶, Richard Sennett riconosce in Gustave Le Bon il primo autore moderno ad aver intuito che la conformazione delle strade della città aveva una influenza diretta sullo spirito rivoluzionario delle masse. Secondo Le Bon, autore nel 1895 della celebre *La psychologie des foules*⁹⁷ e del primo concetto di psicologia delle masse, appartenere ad una folla in movimento produrrebbe nell'individuo la sensazione di forza e potere, portandolo ad agire in un modo completamente distinto rispetto le sue abitudini. Non solo, una persona civile in una massa può trasformarsi in un barbaro. Questa sorta di "imbarbarimento", conseguenza della perdita di individualità prodotta dalla massa, non avrebbe nessun risvolto positivo poiché provocherebbe solo caos e distruzione.

L'analisi di Le Bon conteneva un insegnamento fondamentale per chi avesse voluto in futuro l'intenzione di controllare le masse: si sarebbe dovuto indurre alla divisione, all'isolamento i singoli cittadini per indurli all'autocontrollo.

Secondo quanto riportato da Sennett, durante la Rivoluzione Francese si sarebbe messo in pratica un tentativo di controllo delle masse attraverso la modificazione dello spazio pubblico, mediante la creazione o la trasformazione di luoghi basati sul principio della visibilità. Piazze e viale sarebbero dovuti essere sufficientemente grandi, privi di ostacoli ed aperti. Il Consiglio di Parigi avrebbe quindi fatto demolire gli alberi e smantellato la pavimentazione dei giardini della piazza di Luis XV nel 1791 con l'intenzione strategica di trasformarla in uno spazio panottico. Da un lato la costruzione di queste nuove piazze si giustificava per ragioni pratiche e scenografiche, la necessità di uno spazio che permettesse osservarne il centro dove risiedeva la statua della *Marianne* ovunque ci si trovasse, dall'altro si otteneva anche un'area più facilmente controllabile anche dal punto di vista dell'ordine pubblico.

Il barone Haussmann, nominato prefetto nel 1853 da Napoleone III, fu incaricato del maggior progetto di rinnovamento urbano dell'epoca moderna: *Grands travaux* di Parigi. In un tempo in cui stava crescendo in maniera esponenziale il capitale finanziario e il potere delle banche, la capitale del Secondo Impero era un luogo chiave per generare ricchezza mediante il potenziamento della rendita fondiaria⁹⁸. Sebbene le ragioni presentate per il progetto fossero igieniche e di sicurezza, gli sventramenti del prefetto rappresentarono uno straordinario meccanismo di arricchimento della classe dei proprietari fondiari mediante la speculazione, un modello ancora seguito dalla città contemporanea. Inoltre, dietro le facciate costruite seguendo i limiti imposti dai regolamenti di altezza, continuarono ad esistere gli spazi angusti e le case senza ventilazione⁹⁹.

Dopo la rivoluzioni del 1789, del 1830 e del 1848, i pianificatori delle grandi città europee dovevano tenere ben presenti le esigenze di ordine poliziesco di una qualsiasi riforma urbanistica. Nel caso di Parigi, le strade della città medievale si erano rivelate strategicamente decisive per il controllo della città da parte degli insorti. Gustave Flaubert aveva descritto l'attività frenetica di difesa delle barricate del 1848 ne *L'éducation sentimentale*¹⁰⁰:

Uomini dall'eloquenza frenetica arringavano la folla agli angoli delle vie; altri, nelle chiese, suonavano le campane a martello senza un attimo di sosta; si faceva fondere il piombo, si confezionavano cartucce; alberi dei boulevards, vespasiani, panchine,

96. Richard Sennett, *Flesh and Stone: the Body and the City in Western Civilization*, Norton, New York, 1994.

97. Gustave Le Bon, *La psychologie des foules*, Alcan, Paris, 1895 (tr. it. Psicologia delle folle, Antonioli, Milano, 1946).

98. Donatella Calabi, *Storia dell'urbanistica europea*, Mondadori, Milano, 2004, p. 138.

99. R. Sennett, *Carne y piedra*, op. cit. p. 352.

100. Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, Michel Lévy frères, Paris, 1869 (tr. it. di Marina Balatti, *L'educazione sentimentale*, Feltrinelli, Milano, 2002).

cancellate, lampioni, tutto fu divelto e abbattuto; al mattino Parigi era ricoperta di barricate. (...) Frédéric fu costretto a fermarsi all'imboccato della piazza, che era piena di gruppi armati. Compagnie di fanteria occupavano rue Saint-Thomas e rue Fromanteau. Un'immensa barricata sbarrava rue de Valois.

La nuvola di fumo che ondeggiava sulla sua cima si diradò un poco: si vedevano uomini che correvano facendo grandi gesti, e poi scomparivano. Ricominciò la fucileria¹⁰¹.

Walter Benjamin in *Das Passagen-Werk*¹⁰² raccontò come il prefetto Haussmann fosse spinto, piuttosto che da ragioni igieniche, dalla necessità di trasportare agilmente cannoni e cavalleria nel cuore dei quartieri a rischio di rivolta e per impedire la creazione di barricate. Questo obiettivo venne conseguito mediante la costruzione di una serie di assi, i *boulevards*, che penetravano nel tessuto edilizio della città antica, considerato eccessivamente compatto, e che mettevano direttamente in collegamento soldati e operai. Attraverso la costruzione di piazze aperte e di ampie vie si costruì uno spazio pubblico che sarebbe servito anche da dispositivo per disattivare, anche dal punto di vista psicologico, le potenzialità rivoluzionarie della folla.

Il progetto, dal punto di vista della circolazione, divideva la città in tre reti. La prima era un labirinto di strade della città medievale. Haussmann prevedeva tagliare edifici e attraversare, "sventrare", il centro storico con dei percorsi che permettessero l'attraversamento con i carri. La seconda rete era formata dalle strade che comunicavano la città con la periferia. La terza era amorfa e consisteva nelle strade che mettevano in comunicazione la prima e la seconda rete.

Un'altra strategia del prefetto di Napoleone potrebbe essere riassunta dalla massima contenuta in *Nineteen Eighty-Four* di G. Orwell: *dividere per controllare*. Parigi possedeva al momento dell'intervento di Haussmann, ovvero fra il 1853 e il 1859, una trama compatta e una struttura sociale che vedeva convivere le varie classi sociali. Secondo Donatella Calabi: *Con i Grands travaux si va delineando anche una divisione sociale dello spazio, inusitata per Parigi. La borghesia sempre più si localizza nei quartieri occidentali a ridosso del Bois de Boulogne, mentre il proletariato, scacciato dagli sventramenti effettuati per i nuovi boulevard, trova alloggio nei quartieri orientali. Il Boulevard Sebastopol diventa uno spartiacque fra la Parigi ricca e quella povera*¹⁰³.

Secondo Benjamin¹⁰⁴ l'intervento di Haussmann impose a Parigi una sorta di regime di stato d'emergenza, dovuto principalmente alla necessità di preparare la città ad una guerra civile. La strategia controrivoluzionaria venne battezzata l'*embellissement stratégique*. Gli interventi di demolizione servivano per impedire la costruzione delle barricate, una vera e propria priorità visto che già in precedenza sotto Luigi Filippo si era cominciata ad utilizzare la lastricatura in legno: *Lastricano Parigi col legno per sottrarre alla rivoluzione la materia prima* (Gutzkow)¹⁰⁵.

Fra ritagli e appunti raccolti nell'opera dei *Passages*, rientrano una serie di frammenti dedicati all'*Haussmanizzazione* e ai combattimenti con barricate¹⁰⁶. Questo materiale permette di ricostruire molti aspetti delle attuazioni napoleoniche: l'influenza su Le Corbusier, l'importanza conferita ai monumenti, lo stesso Boulevard de Sébastopol viene

101. *Ibid.*, pp. 281-282.

102. Walter Benjamin, Rolf Tiedemann (a cura di), *I "passages" di Parigi* (2 voll.), edizione italiana a cura di Enrico Ganni, traduzione di Elena Agazzi, Giorgio Backhaus, Gianni Carchia, Massimo De Carolis, Fabrizio Desideri, Anna Maria Marietti, Antonella Moscati, Francesco Porzio, Ginevra Quadrio Curzio, Giuseppe Russo e Renato Solmi riveduta da Hellmut Riediger, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2007.

103. D. Calabi, *Storia dell'urbanistica europea*, op. cit. p. 140.

104. Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Vol.I, Einaudi, Torino, 2002, p. 16.

105. *Ibid.*, p. 131.

106. *Ibid.*, pp. 130-158.

inaugurato come fosse un monumento, le demolizioni. *Mes titres? ... J'ai été chiosé comme artiste-démolisseur* dice il barone Haussmann.

Charles Baudelaire descrisse ne *Les Fleurs du mal* l'angoscia e il disorientamento causato dalla distruzione di parte della città antica:

La vecchia Parigi più non esiste (la forma d'una città
muta più in fretta, ahimè, del cuore d'un mortale):
solo in spirito vedo tutto quel campo di baracche,
quel cumulo di capitelli sbozzati e di fusti, le erbe,
i gran blocchi inverditi dall'acqua delle pozzanghere
e, luccicanti dietro i vetri, le confuse anticaglie. (...)

Parigi cambia! Ma nulla, nella mia malinconia,
s'è mosso! Palazzi nuovi, impalcature, massi di pietra,
vecchi sobborghi, tutto per me diventa allegria,
e i miei cari ricordi pesano più che macigni¹⁰⁷.

Ancora Benjamin rileva l'intenzione di Haussmann di ostacolare l'installazione nella città di "popolazione priva di radici nella metropoli"¹⁰⁸, riportando, a questo proposito, le parole di Gustave Claudin (1823-1896) che, in *Paris nouveau jugé par un flâneur* (1868)¹⁰⁹, menzionava la proposta di obbligare l'elettore a provare la propria residenza per almeno quindici mesi nella città, motivata dalla capacità di attrazione che eserciterebbe la città su determinate persone: *Se ci si pensa bene, non si tarda molto a riconoscere che è proprio durante il periodo agitato, avventuroso e turbolento della sua esistenza ... che l'uomo risiede a Parigi*¹¹⁰.

Parigi era quindi una città che possedeva la capacità di attrarre gente straniera, agitata e turbolenta. Per rendere innocua questa parte della popolazione la strategia di Haussmann passava per il controllo, la divisione e soprattutto l'individualizzazione. Si tratta delle stesse ricette racchiuse nell'analisi di Le Bon, la creazione di un'urbanistica dello stato di emergenza, e che radicano nell'idea della città come qualcosa da controllare, un luogo potenzialmente malato. Una città che bisogna trasformare seguendo il modello ideale di Foucault, il controllo totale dei suoi abitanti, trattando la metropoli contemporanea come la città appestata.

4.3.3 La civiltà del vetro

Il nuovo ambiente di vetro opererà
una completa trasformazione dell'uomo.

Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, 1914
(tr.it. *Architettura di vetro*, Adelphi, Milano, 1982, p. 140)

Gli interventi di Haussmann a Parigi dimostrarono l'intenzione di trasformare lo spazio pubblico in modo da agevolare il controllo delle persone, attraverso il criterio della visibilità e la modificazione del loro comportamento, creando spazi aperti che influis-

107. Charles Baudelaire, *Il cigno*, in *I fiori del male* – Quadri parigini, trad. di G. Fusero, dall'Oglio, 1960.

108. Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, op. cit. p. 16.

109. Gustave Claudin, *Paris nouveau jugé par un flâneur*, E. Dentu, Paris, 1868.

110. *Ibid.*, p. 33.

Radiografia di Wilhelm Röntgen della mano de Bertha Röntgen, 1896



sero psicologicamente sui possibili manifestanti. Ma se si legge con attenzione Thomas More, anche l'architettura dell'Utopia presenta degli aspetti che la legano al controllo e all'uso del vetro. Rispetto al tema della privacy, More spiega come le case delle città rimangano sempre aperte, come sia possibile durante i pranzi collettivi ascoltare le conversazioni dei vicini e, nel descrivere l'architettura, come sia comune l'uso del vetro: *Difendono dal vento le finestre coi vetri, di cui fanno ivi grandissimo uso, a volte anche con un lino sottile, spalmato di olio traslucido o di ambra, ciò che evidentemente ha due vantaggi, perché in tal modo si*

*fa passare più luce si fa entrare meno vento*¹¹¹.

Il *phalanstère* di Fourier è un antecedente della città di cristallo di Zamjatin. Una città, come aveva notato Benjamin¹¹², composta interamente da *passages*, le gallerie di ferro e vetro della Parigi del primo XIX secolo. E come Zamjatin aveva intuito che il vetro era un materiale perfetto per costruire una città repressiva, Benjamin vede in Fourier un reazionario e il *phalanstère* un macchinario umano, *una macchina costituita di esseri umani*¹¹³.

Beatriz Colomina ha dedicato un capitolo del suo libro *La domesticidad en Guerra*¹¹⁴, al principio della visibilità, garantita dal vetro, applicato all'architettura. Nel testo si analizza la relazione esistente fra lo sviluppo e la diffusione dei raggi X e la costruzione della casa moderna.

I raggi X erano stati scoperti alla fine del XIX secolo, ma fu solo nel 1896 che venne realizzata la prima radiografia di un corpo umano. Si trattava della mano di Bertha Röntgen, moglie del premio Nobel della fisica Wilhelm Röntgen. Una trentina di anni più tardi le campagne di radiografia si fecero molto popolari negli Stati Uniti come mezzo di diagnosi della tubercolosi. Secondo Colomina questo genere di campagne, non solo per la metafora militare che accompagnava questo tipo di lotta contro la malattia, avrebbero instaurato una forma di vigilanza pubblica sulla popolazione nordamericana. Le macchine portabili per il monitoraggio con i raggi X si diffusero in maniera impressionante ed era normale trovarle nei supermercati, nelle fabbriche e nelle scuole. Secondo l'autrice, la diffusione di questa tecnica di controllo medico finì per influenzare in modo significativo anche l'architettura:

Ancor più, hanno trasformato la nostra idea di ciò che è l'architettura. Non sarebbe esagerato dire che tutta l'architettura del secolo XX è una questione di vigilanza: dalle polemiche finestre di Loos e di Le Corbusier fino ad arrivare all'architettura del vetro della metà del secolo o ai più recenti esperimenti con il video e la vigilanza informatica (tr. mia)¹¹⁵.

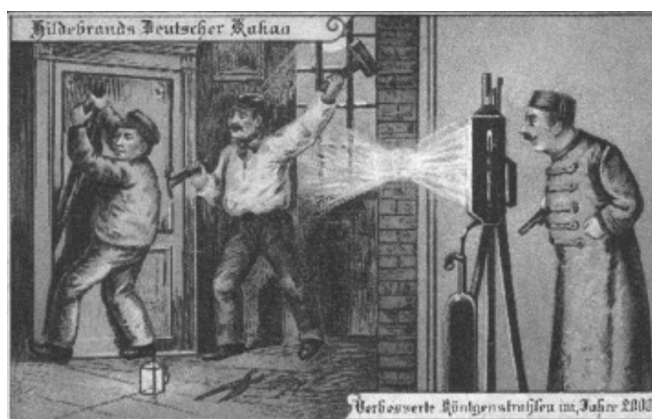
111. T. Moro, *L'Utopia*, op. cit. p. 61.

112. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, pp. 5-7.

113. *Ibid.* p. 696.

114. Beatriz Colomina, *La Domesticidad en Guerra*, Actar, Barcelona, 2006.

115. *Ibid.*, p. 148.



Police X-Ray Surveillance Machine, Hildebrands, 1900



Jean Marc Côté,
La Chasse aux Microbes, 1899
Pubblicità lucido da scarpe Bee's Polish, Parigi. Figurina dalla serie *En l'an 2000*

La nuova architettura trasparente e le campagne di radiografia si sarebbero quindi diffuse in maniera parallela. Le pareti dipinte di bianco del movimento moderno ricordavano il colore delle ossa, così come le fotografie delle opere di architettura, sempre più simili a *immagini di pelli traslucide di vetro che mostrano al di sotto le ossa e gli organi interni*¹¹⁶.

Ancor prima dell'invenzione dei raggi X, il divertimento popolare aveva fantasticato mediante le illustrazioni le possibilità di una tecnica che permettesse attraversare con la vista i muri e vedere "ciò che non poteva essere visto". Mentre Wilhelm Röntgen svolgeva i propri esperimenti, la società analava macchine in grado di mostrare i ladri nell'atto di scassinare una cassaforte, come nella collezione di cartoline della Hildebrands, una casa produttrice di cioccolatini. Nella serie di immagini, la sorveglianza poliziesca mediante i raggi X è affiancata agli altri ritrovati come il marciapiede meccanico, la casa mobile mediante rotaie, la televisione e le macchine volanti. Oppure la possibilità, sempre con macchine costruibili nell'anno 2000, di dar la "caccia ai microbi" come mostrato in una cartolina che pubblicizzava nel 1899 un lucido da scarpe.

Uno dei testi fondamentali della nuova cultura architettonica del vetro è, senza dubbio, rappresentato da *Glasarchitektur (Architettura di vetro)*. Scritto nel 1914 da Paul Scheerbart, era stato dedicato a Bruno Taut, *Honni soit qui mal y pense*. Il testo cominciava con queste parole:

Noi viviamo perlopiù in spazi chiusi. Essi costituiscono l'ambiente su cui si sviluppa la nostra civiltà. La nostra civiltà è in certa misura un prodotto della nostra architettura. Se vogliamo elevare il livello della nostra civiltà saremo quindi costretti, volenti o nolenti, a sovvertire la nostra architettura. E questo ci riuscirà soltanto eliminando la chiusura degli spazi in cui viviamo. Ma ciò sarà possibile soltanto con

116. *Ibid.*, p. 149.

l'introduzione dell'architettura di vetro, che permette alla luce del sole, al chiarore della luna e delle stelle di penetrare nelle stanze non solo da un paio di finestre, ma direttamente dalle pareti, possibilmente numerose, completamente di vetro, anzi di vetro colorato. Il nuovo ambiente che in tal modo ci creeremo dovrà portarci una nuova civiltà¹¹⁷.

Scheerbart nel rivendicare l'architettura di vetro proponeva, come ricorda Kenneth Frampton¹¹⁸, una sorta di architettura fantastica, ispirata a un futuro utopico, direttamente contrapposto alla cultura borghese. Si trattava di rigenerare l'intera società attraverso la trasparenza. Bruno Taut raccolse la portata rivoluzionaria dell'invito di Scheerbart e incise sul Padiglione di Vetro all'esposizione del Werkbund di Colonia gli aforismi del poeta: *Il vetro porta con sé una nuova epoca*.

Ciò che proponeva il poeta era la costruzione di una nuova civiltà, bagnata dalla luce, e soprattutto igienica. La nuova architettura, diceva Scheerbart, avrebbe grazie all'uso di determinati colori, *calmato il nervosismo dell'epoca*¹¹⁹. Un'epoca di certo nervosa: la Prima Guerra Mondiale sarebbe iniziata lo stesso anno della pubblicazione del libro e, tre anni dopo, un vagone piombato avrebbe portato Lenin a San Pietroburgo per partecipare alla Rivoluzione Russa.

Anche nel ragionamento di Scheerbart era racchiusa una certa intenzionalità igienista. La nuova civiltà, diceva il *Glasarchitektur*, aveva scoperto il *bacillo del mattone*¹²⁰, un materiale deperibile, fragile, soggetto alla muffa. Un materiale fragile e da sostituire. Improvvisamente i materiali tradizionali diventavano fonte di infezione e ci si proponeva il loro superamento in nome della lotta contro le malattie. L'architettura e la medicina sarebbero andate di pari passo, potendo risolvere la prima i problemi che la seconda non avrebbe potuto affrontare. Se nelle case di mattoni l'aria era impregnata di bacilli, gli architetti avrebbero edificato case di vetro. La nuova architettura avrebbe significato dimenticare il passato, edificare una nuova città senza preoccuparsi della pre-esistenza. Walter Benjamin aveva già rilevato l'importanza di alcune opere di Scheerbart, con tutta la sua portata trasformatrice ed utopica. In primo luogo aveva affrontato nella sua tesi¹²¹ un piccolo romanzo dello scrittore tedesco intitolato *Lesabéndio* (1913)¹²², una favola fantastica ambientata su di un asteroide. Scheerbart veniva nominato anche nei *Passages*¹²³, ma era nel saggio del 1933, *Erfahrung und Armut (Esperienza e miseria)*¹²⁴, che Benjamin analizzava la profonda trasformazione che stava vivendo la società dopo la I Guerra Mondiale, un momento di passaggio di cui la nuova architettura del vetro poteva considerarsi rappresentativa.

Esperienza e miseria comincia con la constatazione che la nuova epoca, in poco meno di una generazione, è andata perdendo progressivamente il valore dell'esperienza. Una perdita che avrebbe significato una sempre maggiore povertà. Povertà nella comunicazione, ad esempio, come quella dei soldati resi muti al ritorno dalla guerra. Questa "povertà dell'esperienza" conduceva alla nascita di una "nuova barbarie", concetto che Benjamin intende positivamente nel caricarlo della volontà di creazione da parte dell'umanità, partire da zero. Benjamin ricordava come Scheerbart avesse dimostrato un

117. Paul Scheerbart, *Architettura di vetro*, Adelphi Edizioni, Milano, 1982, p. 15.

118. Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli Editore, Bologna, 1980, p. 128.

119. p. Scheerbart, *Architettura di vetro*, op. cit. p. 115.

120. *Ibid.*, p. 114.

121. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Verlag A. Francke, Bern, 1920 (tr. it. *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti (1919-1922)*, Einaudi, 1997, pp. 128-130).

122. Paul Scheerbart, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*, con 14 disegni di Alfred Kubin, Georg Müller, Monaco-Lipsia, 1913 (tr. it. di Fabrizio Desideri, *Lesabéndio*, Studio Tesi, Pordenone, 1982).

123. Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, op. cit. p. 6.

124. Walter Benjamin, "Esperienza e povertà", *Opere complete*, vol. 5, Einaudi, Torino, 2003, pp. 539-544.

grande interesse per questa rivoluzione nel suo *Glasarchitektur*, preoccupandosi degli spazi che avrebbe abitato la nuova umanità, spazi creati dalla cultura della nuova povertà:

(Scheerbart) pone un gran valore nel far alloggiare la sua gente – e, secondo l'esempio di questa, i propri concittadini – in quartieri conformi alla sua posizione: in case di vetro regolabili e movibili, e come intanto ne costruivano Loos e Le Corbusier. Non per niente il vetro è un materiale così duro e liscio, a cui niente si attacca. Ma anche un materiale freddo e sobrio. Le cose di vetro non hanno “aura”. Il vetro è soprattutto il nemico del segreto¹²⁵.

Case di vetro, trasparenti, senza “aura”, senza segreti. Sul vetro non si possono lasciare impronte, la traccia dell'esperienza. La nuova architettura è l'opposto dell'*intérieur* borghese, dove l'intero spazio è impregnato del suo proprietario e segnato dalla sua impronta: mensole, ninnoli, tendine. La nuova umanità, questa nuova barbarie, secondo Benjamin, mira a cancellare le impronte, a dimenticare l'esperienza e a distruggere l'interno dell'architettura.

A proposito della distruzione dell'interno, Bruno Taut nel suo *Die neue Baukunst in Europa und America* (1929), spiegava quali dovessero essere le caratteristiche principali del movimento moderno: l'utilità come prima esigenza di un edificio, la scelta dell'uso dei materiali subordinati a questa prima esigenza, un'estetica legata all'attinenza ad uno scopo, la necessità di considerare un edificio nel suo congiunto e, per ultimo, la relazione della casa con l'esterno:

Anche la casa nel suo insieme, al pari dei suoi elementi, perde l'isolamento e la separazione. Come le parti vivono nell'unità dei rapporti reciproci, così la casa vive nel rapporto con gli edifici circostanti. La casa è il prodotto di una disposizione collettiva e sociale¹²⁶.

La casa era un tutt'uno con l'esterno, perdeva la sua singolarità, si fondeva con l'insieme delle altre costruzioni, della città. Poteva essere ripetuta serialmente, poiché la sua pianta e la sua facciata, sarebbero state il frutto delle esigenze di chi l'avrebbe abitata. E poiché le esigenze di chi vi avesse vissuto sarebbero state le stesse, le case anche sarebbero potute essere uguali, concedendo l'edificazione di un'anomalia per gli edifici di altro genere e con altra funzione.

Con un salto di scala, Taut elaborò anche un modello di città ispirata alle teorie di Kropotkin. Nel 1920 pubblicò *Die Auflösung der Städte (La dissoluzione delle città)*¹²⁷, nella quale proponeva la dispersione della popolazione urbana nella campagna mediante piccole comunità basate sull'agricoltura e l'artigianato. Il modello agricolo presentato da Taut era un insediamento circolare diviso in tre spicchi. Ogni settore era riservato ad un tipo di cittadino: *künder, künstler e kinder*, illuminati, artisti e bambini. Al centro la *Haus des Himmels*, la casa del cielo, il centro del governo e del potere della città. Una proposta urbana che secondo Kenneth Frampton, pur avendo alla sua base le comunità agricole anarchiche, finiva trasformata in un insediamento autoritario, contenente i semi del nazionalsocialismo grazie al suo culto al sangue e alla terra¹²⁸. Seguiva poi la classica organizzazione circolare delle utopie spaziali, con al centro il luogo di potere.

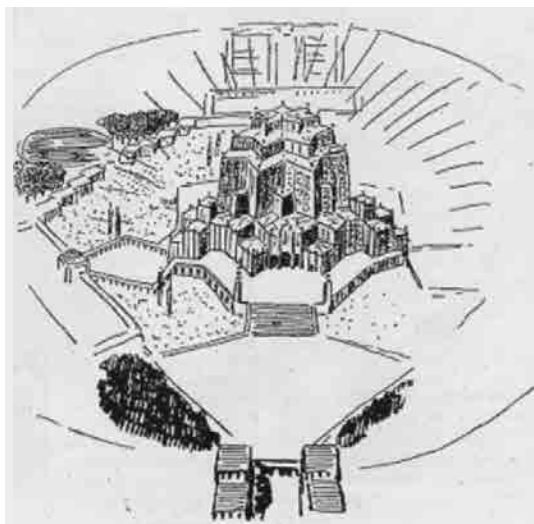
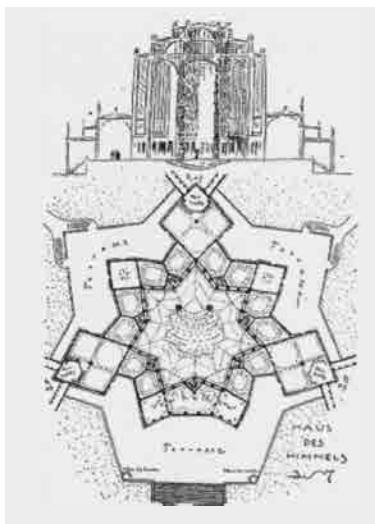
125. Walter Benjamin, “Esperienza e povertà”, *Il carattere distruttivo. L'orrore del quotidiano*, tr. it. di F. Desideri, Mimesis, Milano, 1995, p. 19.

126. Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, vol. III, Editori Laterza, Bari, 1994, p. 493.

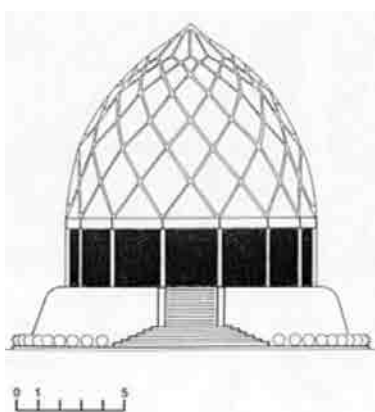
127. Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte*, Hagen, 1920 (tr. it. *La dissoluzione delle città*, Faenza editrice, Faenza, 1976).

128. K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, op. cit. p. 131.

Illustrazioni di
Bruno Taut de la
Haus des Himmels
(*Casa del Cielo*),
1920



Bruno Taut,
Padiglione del vetro,
Esposizione del
Werkbund, Colonia,
1914



Poco dopo, nel 1922 veniva celebrato a Berlino il concorso per il grattacielo della Friedrichstrasse. Oggetto del bando della *Turmhaus Aktien-Gesellschaft* (Società dei grattacieli) era il progetto per un edificio di 80 m. con uffici e locali pubblici, nel centro Berlino e in deroga al precedente limite di altezza fissato in 22 m. Come è noto Mies van der Rohe presentò un edificio in vetro, il *Nido d'api*, venti piani sorretti da un'intelaiatura di acciaio, la cui mole occupava l'intero terreno triangolare.

In un articolo pubblicato nella rivista di Bruno Taut, *Frühlicht*¹²⁹, Mies spiegava le ragioni per le quali aveva usato una certa disposizione delle pareti esterne in vetro. Il progetto del 1921 presentava in piante tre corpi organizzati intorno ad un corpo centrale per i servizi. Mediante la leggera angolatura delle pareti, secondo Mies, non solo si evitava la monotonia, ma si permetteva il gioco con i riflessi provocati dalla luce, tralasciando gli effetti di luce e ombra di un edificio convenzionale¹³⁰. In una seconda pianta del 1922 le pareti rette divenivano curve, i corpi erano due e le pareti fluide, disposte secondo i giochi di riflessi che avrebbe creato la luce all'interno dell'edificio. Da parte di Mies, la ricerca di questi effetti ottenuti mediante l'uso del vetro sembrava recepire le istanze della *Glasarchitektur* di Scheerbart.

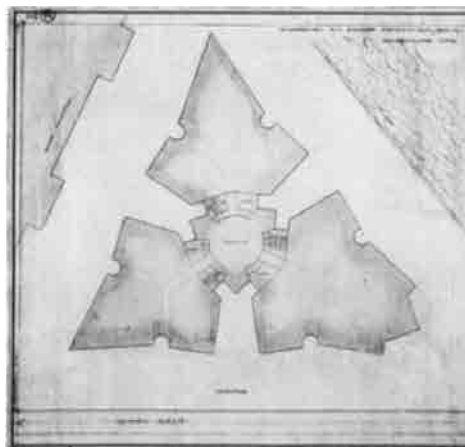
Il progetto di Mies acquistava una particolare rilevanza simbolica nel rapporto fra il vecchio e il nuovo, fra la città preesistente e il grattacielo di vetro. La portata reale del progetto

129. "Hochhausprojekt für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin" (Progetto di grattacielo per la stazione Friedrichstrasse a Berlino) in *Frühlicht*, n. 1, 1922.

130. "Proyecto de rascacielos para la estación Friedrichstrasse en Berlín", in: Ludwig Mies van der Rohe, *Escritos, diálogos y discursos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2003, pp. 21-24.

dell'edificio di cristallo andava oltre la forma e gli effetti di luce. Il grattacielo di Mies dimostrava la pretensione di divenire punto di inizio della città del futuro.

Mies pubblicò nel 1922, sulle pagine della rivista di Bruno Taut, *Frühlicht*, un fotomontaggio della facciata del suo progetto. L'immagine rappresentava un grattacielo di cristallo su uno sfondo nero, composizione alquanto fuori dall'ordinario, in un



Pianta del grattacielo in vetro presentato da Mies van der Rohe al concorso per la Friedrichstrasse di Berlino, 1921

periodo in cui l'espressionismo tendeva a trasformare i propri edifici di vetro in centri irradianti luce. Nel progetto di Mies si possono certamente trovare richiami a Scheerbart¹³¹ ma in una versione depurata di ogni mistica e atteggiamento utopico¹³². A questo primo disegno seguiranno degli altri, fino a giungere al plastico del grattacielo in vetro del 1922.

Nel passaggio dai primi disegni fino a giungere all'ultimo progetto il rapporto dell'edificio con la città veniva rielaborato costantemente dall'architetto. La conclusione dell'iter era una costruzione le cui pareti curve trasparenti riflettevano il contesto urbano ma "astraendosi dalla città": *Non esiste dialogo tra il movimento dell'oggetto e l'immagine riflessa di esso: i vetri di Mies allontanano l'immagine della città; da essa estraggono uno spazio infinitesimale, creando scrigni impenetrabili*¹³³.

Juan Jose Lahuerta in "Mies popular"¹³⁴ ricostruisce il processo che porterà Mies ad elaborare la versione finale del grattacielo in vetro, attraverso la serie di disegni e fotomontaggi elaborati dall'architetto. Il contesto urbano dell'edificio cambia continuamente seguendo una sorta di "processo di oscuramento" in cui il contesto sembra scomparire. Mentre nella prima immagine l'edificio emerge alla fine di una strada di cui sono perfettamente riconoscibili i blocchetti di porfido della pavimentazione così come la presenza umana, nel secondo la pre-esistenza è ricoperta dai tratti di carboncino, praticamente ridotta a un contorno nero. E più le facciate sembrano scomparire, più si impone la presenza del grattacielo, che emerge dal fondo della strada *come chiglia gigantesca, il filo minaccioso di un rasoio, un bisturi*¹³⁵.

Lahuerta ricorda le parole di Mies, pubblicate su *Frühlicht*¹³⁶, e la sua intenzione di richiamare l'attenzione della strada mediante i suoi riflessi luminosi: i segni della metropoli e il loro *riflesso come quintessenza della modernità*¹³⁷. Mentre la città vecchia scompare, trasformandosi in una sorta di miniera di carbone, oscura e irriconoscibile, le pareti dell'edificio di Mies si avvicinano sempre più a una pelle trasparente che avvolge come un velo l'ossatura dei solai:

Le ossa e la pelle si sono trasformate nel fantasma e nello scheletro della città moderna. Potremmo dire che i nostri tempi sorgono da questo edificio allo stesso

131. Jean-Louis Cohen, *Mies van der Rohe*, Akal Arquitectura, Madrid, 2002, p. 30.

132. M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, op. cit. p. 129.

133. *Ibid.*, p. 129.

134. Juan Jose Lahuerta, "Mies popular", *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*, Lampreave, Madrid, 2010, pp. 287-339.

135. *Ibid.*, p. 287.

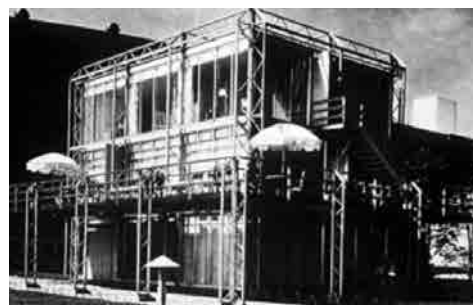
136. *Frühlicht*, n. 4, Magdeburgo, 1922, pp. 122-124.

137. J. J. Lahuerta, *Humaredas*, op. cit. p. 290.

Disegni di Mies van der Rohe per il concorso per la Friedrichstrasse di Berlino, 1921-1922



A sinistra: F. Peuz, *Palazzo di cristallo a Schunck*, 1935.
A destra: G. Keck, *Crystal House*, 1933-1934



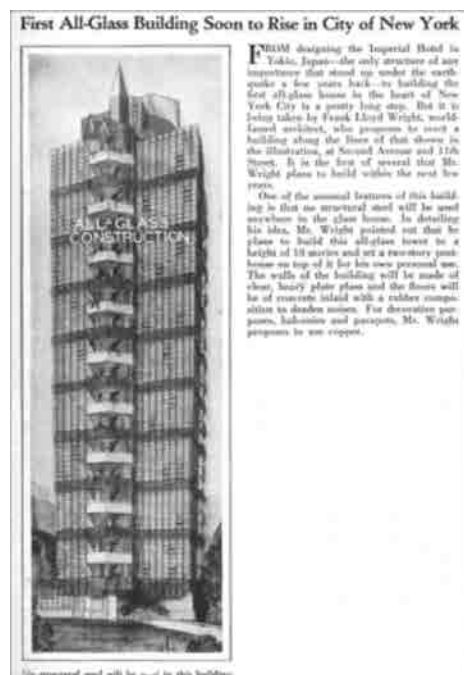
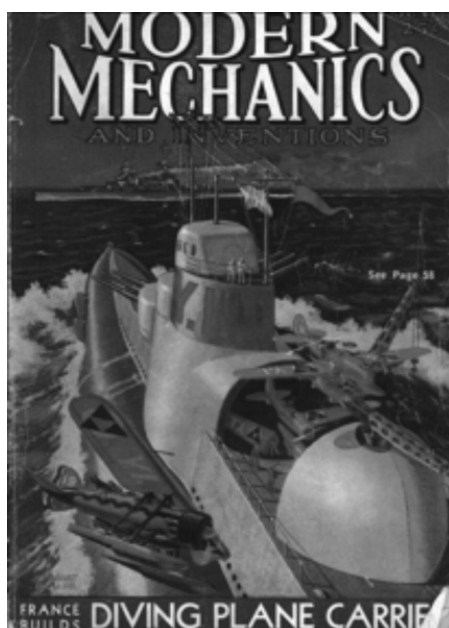
tempo ipnotizzati, fantasmagorici e scarnificati. Il fotomontaggio di Mies da l'impressione di essere l'epifania della sua epoca terribile: la Germania dell'inizio degli anni 20. Però è anche la culla o l'uovo si serpente del nostro nuovo tempo: i re magi moderni avranno tutto il secolo XX, fino al 2001, per adorare i grattacieli opachi e trasparenti di acciaio e cristallo¹³⁸.

Al grattacielo di cristallo di Mies seguiranno la *Crystal House* di George Fred Keck, costruita per la Fiera Internazionale di Chicago (1933), e il *Glass Palace* di Frits Pautz Architect (1935). Progetti sperimentali, opere di architetti della vanguardia che, in due decenni, finirono per popolarizzare l'architettura del vetro e convertirsi nel simbolo di un *american style*, dell'architettura moderna domestica.

L'immagine della casa, o del grattacielo, di vetro non rimase vincolata alle riviste d'architettura, ma conquistò il gran pubblico, la massa. La trasparenza divenne uno status symbol, conquistò le riviste di divulgazione scientifica popolari come *Popular Science Monthly*, *Modern Mechanics*, *Popular Mechanics*. Nel 1930, la rivista *Modern Mechanics* pubblicava l'immagine del grattacielo che Frank Lloyd Wright aveva progettato per essere costruito fra la Second Avenue e la 11th Street di New York. Si trattava, secondo la rivista, del primo di una serie di grattacieli che l'architetto avrebbe cominciato a costruire, reduce del successo del progetto dell'Imperial Hotel di Tokyo, l'unica struttura di una certa importanza che era rimasta in piedi dopo il terremoto di Kanto, nel 1923:

Una delle caratteristiche insolite di questo edificio è che non verrà usato acciaio strutturale in nessun punto della casa di vetro. Il sr. Wright ha sottolineato che pensa

138. *Ibid.*, pp. 291-293.



First All-Glass Building Soon to Rise in City of New York, Modern Mechanics, 1930

costruire questa torre integralmente in vetro fino all'altezza di 18 piani e di realizzare sulla cima un attico su due piani per il suo uso personale. I muri dell'edificio saranno realizzati con lastre di vetro chiare e pesanti, mentre i pavimenti in cemento intarsiato con un composto di gomma per attutire i rumori (tr. mia)¹³⁹.

Il progetto della torre per appartamenti St Mark di Wright non venne costruito, venne invece utilizzato una ventina d'anni dopo per la Harold C. Price Company Tower di Bartlesville, in Oklahoma. La torre residenziale del progetto originale si trasformava in una per uffici in quello realmente realizzato fra il 1952 e il 1959. Il grattacielo di cristallo di Wright venne pensato nel periodo in cui teorizzava la sua idea di *Usonia*, il termine con cui l'architetto definiva il carattere della nuova cultura degli Stati Uniti, la cui tendenza all'egualitarismo si sarebbe espressa attraverso l'architettura e l'urbanistica. Il vetro, per le sue proprietà di visibilità, sarebbe stato un materiale privilegiato di questa nuova cultura democratica: *in modo tale da consentire alla vista di espandersi senza limiti fino alla perfezione*¹⁴⁰. Il vetro si affermava sempre di più come materiale portatore dell'ideologia della modernità e si identificava con la nuova cultura democratica.

Il vetro divenne uno dei materiali da costruzione privilegiati dal movimento moderno. Nel campo dell'edilizia privata due esempi sono fondamentali sono rappresentati dalla casa Farnsworth di Mies Van der Rohe e dalla *Glass House* di Philip Johnson. In entrambi i casi si tratta di progetti lontani dal contesto urbano che miravano a ripensare il modello della casa americana isolata nella natura. La casa che Mies progettò para Edith Farnsworth aveva come obiettivo dichiarato dall'architetto la ricerca di un'unità fra la natura, le case e gli esseri umani, un'intenzione che avrebbe condiviso con Wright a proposito della filosofia "democratica" del vetro. Johnson, d'altro canto, progettò la *Glass House* di New Canaan, nel Connecticut, ispirandosi dagli schizzi della casa di Mies e ripetendo l'idea della casa come un oggetto isolato in un contesto naturale. Questi esempi parteciparono alla diffusione dell'idea di trasparenza associata all'architettura domestica americana.

139. *First All-Glass Building Soon to Rise in City of New York*, Modern Mechanics, 1930.

140. Frank Lloyd Wright, *Style in Industry*, Kahn Lectures, Princeton University, 1930. Si veda anche a proposito della relazione fra il vetro e il paesaggio: Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale, Arizona, 1932 (tr. it. di Bruno Oddera, *Una autobiografia*, Editoriale Jaca Book, Milano, 2003).

A sinistra: Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, Fox River, Plano, Illinois, 1946-1950.
A destra: Philip Johnson, *Glass House*, New Canaan, Connecticut, 1949



La ricerca di una trasparenza sempre più totale portò ad annullare l'ultimo ostacolo per la visibilità totale: i mobili. Oltre alle pareti anche le altre parti della casa divennero trasparenti: sedie e tavoli, gli utensili di plastica. La visibilità totale tanto dall'esterno come dall'interno era garantita non solo dall'uso del vetro come materiale da costruzione, ma anche da soluzioni alternative come l'uso di finestre panoramiche e di grandi aperture vetrate. Come sottolinea Colomina¹⁴¹, la trasparenza è uno strumento di controllo ambivalente. L'architettura del vetro permette infatti a chi si trova all'interno della casa di osservare esterno, ma anche chi si trova al di fuori può vigilare i movimenti che si svolgono all'interno. Nel luglio del 1936 *Modern Mechanix* pubblicava una versione della *Glass House* costruita a New York da Morris B. Sanders. Se una delle conseguenze dell'architettura di vetro era la perdita della differenza fra esterno ed interno, il progetto dichiarava la sua intenzione di abolire anche le partizioni interne: *All'interno viene eliminata l'idea di separazione. Mediante un astuto metodo di organizzazione dei mobili vicino alla parete, viene creato uno spazio illusorio che è amplificato dallo sfondamento prospettico dei muri di cristallo. La stanza sembra estendersi all'infinito* (tr. mia)¹⁴².

Architect Builds Modern Glass Home, Popular Mechanix, luglio del 1936.



Oltre al vetro, cominciarono ad apparire nel campo della costruzione nuovi materiali con le stesse proprietà di trasparenza. Nel 1946 *Mechanix Illustrated* mostrava le foto della *Plastic Home*, la casa di plastica. I tramezzi trasparenti permettevano la realizzazione di ambienti visualmente più ampi di quelli reali, le cui dimensioni erano state ridotte per economizzare sull'uso dell'aria condizionata. Il plexiglass avrebbe permesso realizzare l'appartamento dei sogni della classe media americana.

141. B. Colomina, *La Domesticidad en Guerra*, op. cit. p. 168.

142. *Architect Builds Modern Glass Home*, Popular Mechanix, luglio del 1936.



Architect Builds Modern Glass Home, Popular Mechanix, luglio del 1936

Nel marzo del 1956 venne esposto, durante 25 giorni, il celebre prototipo della “casa del futuro”, opera di Alison e Peter Smithson. La costruzione rientrava nell’esposizione che ogni anno patrocinava il *Daily Mail*, nella Kensington Olympia Hall di Londra¹⁴³, e che aveva per oggetto la “casa ideale”. Si trattava di un’iniziativa durante la quale venivano mostrati oggetti della vita quotidiana insieme alla promozione di articoli dell’ultima tecnologia, soprattutto accessori per la cucina ed elettrodomestici. Nonostante ciò, accanto ai moderni ritrovati della scienza al servizio della vita quotidiana nordamericana, ci si poteva imbattere con tute spaziali e repliche in scala di macchine volanti.

La coppia di architetti inglesi costruì un prototipo di casa che simulava la vita quotidiana nel 1981, a 25 anni dal momento della mostra in questione, un periodo di tempo considerato sufficiente perché fossero realizzati i necessari cambi rivoluzionari¹⁴⁴. Il modello era destinato a una ipotetica coppia senza figli, di classe media e che avrebbe vissuto in un ambiente urbano denso e compatto. La struttura era esposta nel luogo della mostra alla fine di una fila di case convenzionali. Al di fuori appariva come una scatola dalle pareti bianche. Per osservarla bisognava attraversare una piccola apertura. Il visitante poteva quindi girare intorno ad essa, guardare il suo interno attraverso una serie di aperture, finché saliva una scala e poteva osservarla interamente dall’alto. Una coppia di attori illustrava, in una serie di attualizzazioni, le caratteristiche della casa ai visitatori.

La maggior parte dei cronisti dell’epoca riportavano osservazioni sulle caratteristiche del progetto, una casa definita da alcuni una *fantasia wellsiana di plastica*¹⁴⁵, con la sua esposizione di mobili di Perspex dalle linee curve e con i suoi utensili di materiali plastici. Alcuni giornalisti si soffermarono invece sulla peculiare forma scelta per mostrarne le caratteristiche ai visitatori e, soprattutto, sottolinearono il carattere di controllo che poteva assumere la tecnologia presente in ogni ambiente: microfoni, televisioni e schermi trasparenti. Una casa perfetta per ambientarvi il romanzo di Orwell:

L’altoparlante del telefono, la carta di alluminio delle pareti che formavano una “membrana discontinua fra tutte le case”, l’occhio onnipresente dell’apparato te-

143. Alison y Peter Smithson, *De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, edizione a cura di Dirk Van Den Heuvel e Max Riselada, Ediciones Polígrafa, Barcelona 2007, pp. 118-139.

144. B. Colomina ha dedicato un intero capitolo, “Un aire aún no respirado” alla Casa del futuro degli Smithson così come alle ripercussioni nei mass media del prototipo. B.Colomina, *La Domesticidad en Guerra*, op. cit. pp. 193-237.

145. “House of the Future”, House Beautiful, maggio 1956 citato in: B. Colomina, *ibid.* p. 196.

Alison e Peter Smithson, *Future House*, London, 1956



levisivo a colori, tutto ciò non fa che pensare più a 1984 che al 1981¹⁴⁶.

Nonostante la conformazione chiusa dell'edificio potesse far pensare a tutto il contrario, la casa sembrava effettivamente un *Peep Show* come fa notare B. Colomina¹⁴⁷. Il giardino della casa suburbana era stato trasformato in un patio interno, e la casa era chiusa da mura, ma le pareti erano bucherellate da aperture che trasmettevano una sensazione voyeuristica allo spettatore. Ma nonostante possa sembrare che l'intenzione fosse creare un ambiente

chiuso per la vita quotidiana della coppia, la tecnologia dimostrava il contrario. Gli attori comunicavano in alcune occasioni con gli spettatori dell'esterno e, inoltre, la tecnologia che veniva mostrata, telefoni, microfoni, schermi, dimostrava che le reali intenzioni degli autori non fosse rappresentare l'isolamento, quanto l'integrazione con il mondo circostante. Un luogo che, forse, i suoi abitanti non avrebbero mai avuto necessità di abbandonare, ma *pensato come un interno iper-esposto, uno spazio pensato per essere osservato dall'esterno e rivelare i suoi seducenti segreti*¹⁴⁸.

Il vetro (e la plastica della *Future House*) sembrava aver fornito all'architettura il materiale perfetto per le funzioni di vigilanza e controllo proprie dell'urbanistica moderna. La città trasparente di *Noi* incarnava alla perfezione l'intenzione occulta di costruire una società pacificata e sottomessa. Attraverso l'abolizione della privacy, gli abitanti sarebbero stati coscienti della propria costante vigilanza e avrebbero assunto essi stessi il compito di controllarsi reciprocamente. Con le sue case trasparenti, Zamjatin mostrava come il potere avrebbe utilizzato una tecnologia semplice e diretta per il controllo della popolazione. La città di Zamjatin sembrava rappresentare il trionfo del panottico di Bentham e l'architettura si affermava come la disciplina fondamentale per la fabbricazione degli individui.

Foucault aveva individuato come l'obiettivo della macchina di Bentham, la base della città panottica, fosse non solo il controllo preventivo di chi era posto sotto osservazione, ma anche la sua disciplina ed educazione. La trasparenza non è altro che un tipo di *tecnologia politica* in cui il soggetto della vigilanza è indotto, come afferma Foucault, a *uno stato di coscienza e visibilità permanente che assicurano il funzionamento automatico del potere*. Ma la città del futuro non sarebbe stata di cristallo e i regimi totalitari, di cui *Noi* e *Nineteen Eighty-Four* rappresentavano l'immagine deformata, non sarebbero stati i soli sistemi ad impiegare in modo sistematico tecniche dirette all'educazione e alla pacificazione dei propri cittadini. Il potere, nella sua variante democratica, avrebbe trovato altri meccanismi per mantenere il suo funzionamento e, soprattutto, avrebbe raggiunto un livello di omologazione della popolazione forse maggiore a quello immaginato da Zamjatin e Orwell, grazie alla nuova ideologia della società del consumo.

146. Un articolo di giornale del momento della presentazione della casa intitolato "Homes Past, Present and Future: The Ideal with a Touch of Fantasy", in: B. Colomina, *La Domesticidad en Guerra*, op. cit. p. 220.

147. *Ibid.*, p. 117.

148. *Ibid.*, p. 226.

Capitolo 5

Città biopolitica e distopia moderna

5.1 Utopia comunista e utopia capitalista

5.1.1 L'utopia di massa

Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul.

Jean de la Bruyère, in: Edgar Allan Poe, "The Man of the Crowd",
Atkinson's Casket, dicembre 1840

La città di vetro di Zamjatin era la materializzazione dell'utopia socialista trasformatasi in incubo. Ma la trasparenza come dispositivo di controllo non era l'unico espediente diretto alla costruzione di una collettività di individui omogenei e docili. L'apparato repressivo, l'uso dei mezzi di comunicazione di massa e, soprattutto, l'ideologia del taylorismo che era uscita dalla fabbrica per estendersi alla società, creavano un potente sistema di controllo. *Noi* era una critica diretta verso il totalitarismo scienziata e razionalizzante del socialismo sovietico, ma i suoi postulati potevano essere estrapolati e utilizzati anche per il mondo capitalista.

Susan Buck-Morss, nel suo *Dreamworld and Catastrophe*¹, espone la tesi secondo la quale gli sviluppi culturali durante il secolo XX, nonostante siano avvenuti in regimi politici opposti, sarebbero variazioni su un tema comune, il sogno utopico della modernità industriale:

La costruzione dell'utopia di massa fu il sogno del XX secolo. Fu la forza ideologica guida della modernizzazione industriale tanto nella forma capitalista che in quella socialista. Il sogno fu, in sé, un immenso potere materiale che trasformò il mondo naturale, attribuendo agli oggetti elaborati industrialmente così come agli ambienti costruiti un desiderio politico e collettivo. Mentre i sogni notturni degli individui esprimono desideri frustrati per l'ordine sociale e se li è fatti retrocedere fino alle forme regressive dell'infanzia, questo sogno collettivo è giunto ad immaginare un mondo sociale alleato con la felicità personale, e ha promesso agli adulti che la sua realizzazione sarebbe stata in armonia con il superamento della povertà (tr. mia)².

Un sogno, basato sulla promessa della conquista della felicità per le masse, che si sarebbe trasformato in incubo portando alla guerra, allo sfruttamento, alla dittatura³. Questa storia dell'utopia è, secondo Buck-Morss, una *storia di disastri*: la sovranità delle masse degenerò nel nazionalismo e nel terrore rivoluzionario, la produzione di massa nello sfruttamento del lavoro, la cultura di massa sarebbe caduta nell'estetizzazione della violenza e nell'anestesia delle vittime.

1. Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass utopia in East and West*, Massachusetts Institute of technology, 2000 (tr. cast. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, A. Machado Libros, Madrid, 2004).
2. *Ibid.*, p. 13.
3. *Ibid.*, p. 17.

Mentre la Storia ufficiale racconta come, dopo la II Guerra Mondiale, si sia scatenata una guerra ideologica fra due blocchi contrapposti, la storia dell'utopia descrive due mondi con numerose affinità. S. Buck-Morss ricostruisce parte della storia culturale delle sue potenze, mettendo in luce l'impulso utopico che si trovò alla base di entrambe. Il socialismo infatti, avrebbe delle profonde radici nella tradizione modernizzatrice occidentale e la sua sconfitta dovrebbe conseguentemente mettere in discussione non solo i valori culturali delle ex Repubbliche Sovietiche⁴.

Il fenomeno delle "masse" è il primo elemento che accomuna socialismo e capitalismo, soprattutto riguardo alla loro capacità di dar forma all'utopia del secolo XX. Un fenomeno di indubbia portata culturale, sociale e politica che esercita un dominio incontrastato sia sull'ideologia capitalista che su quella socialista. Almeno fino all'inizio del XX secolo, il coro, la folla, la moltitudine, erano state percepite come una minaccia. L'avvento della cosiddetta "società di massa" porterà invece a un cambio radicale di attitudine nei confronti di una nuova fonte di potere, suscettibile di essere amministrata e usata.

Antonio Gramsci avvertiva come una folla di persone, guidata unicamente da interessi personali, poteva lasciarsi trascinare dalle passioni immediate per cadere nella *decisione collettiva peggiore, che corrisponde ai più bassi istinti bestiali*⁵. Gramsci si riferiva alle adunate casuali, quelle formatesi a seguito di un "acquazzone sotto una tettoia", i cui componenti non sono legati da alcun vincolo ma che s'incontrano per casualità. Questo tipo di aggregazione era la rappresentazione dell'esasperazione dell'individualismo, in quanto la massa era capace di conferire ai propri elementi singoli la consapevolezza della forza del numero, la consapevolezza dell'impunità.

Questa pericolosità intrinseca della folla, sottintesa nell'affermazione di Gramsci, aveva la sua origine in un'ipotesi largamente diffusa verso la fine del secolo XIX. La folla, in determinate situazioni, sembrava perdere la capacità di pensare razionalmente e diveniva quindi preda di istinti primordiali⁶. L'origine di questo concetto, ovvero il timore dello scatenarsi di tali forze nascoste, potrebbe individuarsi nella lettura di alcune pagine dell'*Origines de la France contemporaine* (1875-1883). Hippolyte Taine, nella sua ricostruzione delle vicende della Rivoluzione Francese, aveva descritto in particolare le violenze di cui si era resa protagonista la folla parigina. Nonostante l'argomento non venisse trattato direttamente, il comportamento collettivo della folla rivoluzionaria rivestiva nell'opera un grande interesse, ed esercitò una grande influenza su numerosi studi posteriori. Lo scatenarsi di tali forze divenne un mito temuto dalla borghesia, una minaccia per la conservazione del proprio potere, inducendo la scienza allo studio psicologico delle folle. Un esempio di ricerche in questo senso è offerto dai lavori dei già citati Gabriel Tarde⁷ e Gustave Le Bon⁸. Le Bon elencava le caratteristiche di questa *foule psychologique*: l'estrema sensibilità emotiva che ne rendeva impossibile frenare le reazioni, la suggestionabilità, l'estremismo, la tendenziale intolleranza ma anche la capacità di compiere azioni eroiche e generose. Soprattutto nella sua accezione di "folla", dimostrava ignorare la connotazione spaziale: *un certo numero di individui riuniti in una piazza costituisce una folla del senso di Le Bon solo se possiede una determinata natura psicologica. D'altra parte, un intero popolo può essere una folla in senso psicologico anche senza che vi sia alcun raduno visibile di gente. Sono dunque le condizioni psicologi-*

4. *Ibid.*, p. 16.

5. Antonio Gramsci, *Elementi di politica*, Editori Riuniti, Roma, 1974, p. 91.

6. Damiano Paliano, *Il potere della moltitudine. L'invenzione dell'inconscio collettivo nella teoria politica e nelle scienze sociali italiane tra Otto e Novecento*, Vita e Pensiero, Milano, 2002, pp. 5-6.

7. Gabriel Tarde, *Foules et sectes au point de vue criminel*, in "Revue des deus mondes", 1893; e *L'opinion et la foule*, Paris, 1901.

8. Gustave Le Bon, *Psychologie des Foules*, Alcan, 1895 (*Psicologia delle folle*, Edizioni TEA, 2004).

*che più che le relazioni spaziali fra gli individui a costituire il contenuto essenziale del concetto "folla"*⁹.

A questi studi sul comportamento delle masse si unirono, verso la fine dell'Ottocento, le ricerche sull'antropologia criminale di Cesare Lombroso, autore del celebre *L'uomo delinquente* (1876), e di Scipio Sighele, autore de *La folla delinquente* (1891). R. E. Park ripercorre brevemente ne *La folla e il pubblico*¹⁰ la genealogia degli studi sociologici che avevano avuto per oggetto la folla, in particolare dal punto di vista della sua psicologia collettiva. Per primo, Sighele aveva cercato di dare una spiegazione al fatto che individui che non si conoscessero e non avessero alcun vincolo fra di loro, finissero per ribellarsi alle convenzioni sociali, giungendo anche a compiere dei crimini. L'eccitazione dovuta al contagio sociale, diceva Sighele, li rendeva simili ad animali rabbiosi. Inoltre una delle caratteristiche fondamentali del comportamento della folla era che questa, da entità eterogenea, priva di unità, finiva per agire collettivamente, come fosse un individuo con "un'anima". In questa "anima della folla" erano contenute le sue tendenze peggiori degli individui che la componevano, la sua anima "criminale", la sua tendenza a delinquere. La folla come marmaglia, feccia, teppaglia.

Almeno fino al secondo decennio del Novecento, la folla incontrollabile richiama alla barbarie, ai selvaggi pronti a fare a pezzi la civiltà occidentale, alla moltitudine assetata di sangue, al proletariato scatenandosi contro la borghesia, ad un ritorno ad uno stato primitivo come conseguenza di forze occulte.

Intorno agli anni Venti la massa comincia ad essere osservata da un punto di vista differente. Moltitudine indifferenziata, aggregato omogeneo in cui i singoli scompaiono rispetto al gruppo, la sua presenza nella città moderna viene fatta notare da filosofi come Josè Ortega i Gasset:

Le città sono piene di gente. Le case piene di inquilini. Gli alberghi pieni di ospiti. I treni pieni di viaggiatori. I caffè pieni di consumatori. Le strade piene di passanti. Le anticamere dei medici piene di ammalati. Gli spettacoli (...) pieni di spettatori (...). La moltitudine, improvvisamente, s'è fatta visibile (...). Prima, se esisteva, passava inavvertita, occupava il fondo dello scenario sociale; adesso s'è avanzata nelle prime linee, è essa stessa il personaggio principale. Oramai non ci sono più protagonisti: c'è soltanto un coro¹¹

La "società di massa", risultato dell'industrializzazione prima, dell'inurbamento poi, è la realtà quotidiana per l'uomo del XX secolo che vive in città. Una realtà in cui la maggior parte dei cittadini si concentra oramai nei grandi agglomerati urbani, in cui i rapporti sociali anche se più frequenti e quotidiani, sono anche impersonali e anonimi. Una realtà più complessa di quella rappresentata dalle piccole comunità tradizionali, la campagna, il paese. Edgar Allan Poe aveva avvertito questo cambio radicale nei rapporti personali quando, nel 1840, aveva scritto il racconto *L'uomo della folla*¹². Seduto di fronte ad un'ampia vetrata di un caffè di Londra, il protagonista osserva la gente che passa per la via. La folla aumenta con il passare del tempo, un *mare di teste umane*, e man mano che passa il tempo, la folla da entità informe diviene oggetto di attrazione per la varietà di individui di cui è composta. Uomini d'affari, mercanti, magistrati, eupatridi e volgo,

9. Robert Ezra Park, *La folla e il pubblico*, Armando, Roma, 1996, p. 31.

10. Robert Ezra Park, *The Crowd and the Public*, Heritage of Society, 1975 (tr. it. *La folla e il pubblico*, Armando, Roma, 1996).

11. Josè Ortega i Gasset, *La rebelión de las masas*, Revista de Occidente, Madrid, 1929 (tr. it. *La ribellione delle masse*, SE, 2001).

12. Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd*, in: "Burton's Gentleman's Magazine" e "Atkinson's Casket", 1840 (tr. it. *L'uomo della folla*, in: *Racconti*, Mondadori, Milano, 1961).

notai e tagliaborse, giocatori e merciaioli ebrei, donne pubbliche e ubriachi. La moltitudine sfila di fronte all'osservatore, che oramai ha abbandonato la lettura del giornale e dedica interamente la sua attenzione al via vai di gente. Finché la sua attenzione viene colta da un uomo, di età compresa fra i sessantacinque e i settant'anni, che scatena in lui *le più paradossali supposizioni di genialità, e di spilorceria, di cupidigia, di freddezza, di malizia, di circospezione, di sanguinarietà, di orgoglio, di gioia, di panico e di intesa e suprema disperazione*¹³. L'apparizione di tale individuo provoca nel protagonista una voglia irrefrenabile di seguirlo e di scoprire la sua natura. Ha così inizio una persecuzione nella notte della città, attraverso le strade affollate di Londra, per le sue botteghe, la calca che esce dal teatro, fino ad arrivare ai suoi bassifondi. In tutti questi luoghi il comportamento dell'individuo è identico, è un tuffarsi ripetutamente nella calca, una ricerca febbrile della moltitudine con cui, in ogni caso, non scambierà neppure una parola. Il protagonista conclude infine la sua persecuzione maniacale affrontando il vecchio. All'osservarlo per l'ultima volta, prima di lasciarlo tornare al suo peregrinare ossessivo, conclude che si tratta del *genio tipico del delitto profondo. Egli non vuol restare solo. È l'uomo della folla*¹⁴. Alludeva Poe, a quella condizione totalmente nuova dell'uomo moderno, che viveva in metropoli abitate da una moltitudine di sconosciuti, da cui non poteva fuggire (*Questa gran disgrazia di non poter essere solo!*), con cui non poteva comunicare, e di cui tanto meno poteva fare a meno.

Non solo la strada è il luogo della folla, ma anche, come indicato da Benjamin, i grandi magazzini di Parigi, il mondo in miniatura dei *Passages*, le Esposizioni Universali. Per la prima volta nella storia i consumatori divengono massa. La pubblicità, con l'Art Nouveau, inserisce per la prima volta i corpi umani¹⁵. *La folla, divenendo spettacolo a se stessa, trova lo strumento spaziale e visivo per un'autoeducazione dal punto di vista del capitale*¹⁶.

Convertitasi in soggetto politico, nel secolo XX la massa viene organizzata nei paesi democratici in grandi strutture: politiche, nei partiti; sociali, nelle associazioni; economiche, nelle fabbriche. I regimi totalitari che si affermano a partire degli anni Venti, assumeranno come prioritario il suo controllo e la ricerca di nuovi strumenti diretti a comunicare con questo nuovo soggetto: le moderne tecniche dei mass media, la costruzione di infrastrutture tecnologiche a grande scala come le campagne di elettrificazione della Russia negli anni 20, le adunate e i comizi politici che congregano migliaia di persone.

Nella costruzione della società di massa il cine gioca un ruolo fondamentale. Nell'Unione Sovietica il grande schermo rappresenta la moltitudine come un soggetto dotato di identità e coscienza proprie. Ancor prima che Eisenstein la plasmasse come forza organica, il teatro la utilizza come protagonista. Nel terzo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre viene rappresentato l'assalto al *Palazzo d'Inverno* mediante un grandiloquente montaggio teatrale¹⁷. Diecimila persone partecipano alla celebrazione, molte delle quali avevano realmente preso parte agli eventi rappresentati, tre anni prima. La massa rappresenta se stessa. L'atto, di dimensioni gigantesche, non prevede ruoli da protagonista. Lo stesso Kerensky rimane relegato in un secondo piano. Si tratta in questo caso, di un adattamento teatrale delle tecniche cinematografiche, un passaggio che Sergei Eisenstein avrebbe ripercorso al contrario, sostituendo con il cinema il teatro di strada. In *Sciopero* (1924), *La corazzata Potemkin* (1926), *Ottobre* (1927), la folla è pro-

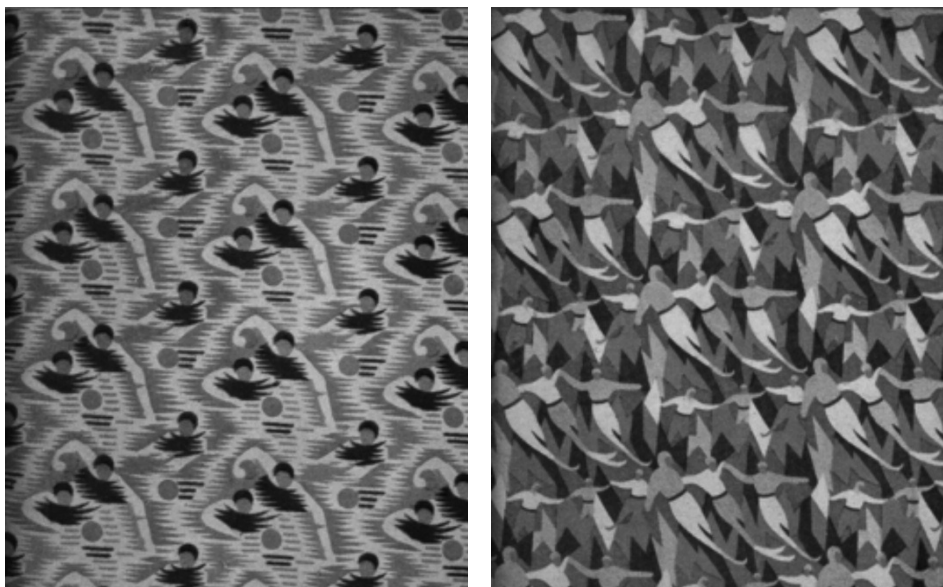
13. *Ibid.*, p. 168.

14. *Ibid.*, p. 170.

15. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, op. cit. p. 194.

16. M. Tafuri, *Progetto e utopia*, op. cit. p. 77.

17. S. Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, op. cit. p. 163.



Stampati di tessuti prodotti nelle fabbriche tessili sovietiche fra gli anni Venti e Trenta. A sinistra: Sport acquatici. A destra: pattinatori

tagonista degli eventi storici, è dotata di volontà collettiva. Non si tratta solo di una glorificazione della Rivoluzione, come rileva S. Buck-Morss, ma anche di una costruzione della memoria collettiva, se è vero che le generazioni successive avrebbero ricordato il 1917 attraverso le immagini che Eisenstein aveva impresso nella loro mente¹⁸.

Mentre nella URSS degli anni Venti, la cinematografica vedeva nel movimento delle masse l'immagine di un popolo in rivolta, Hollywood lo utilizzava per veicolare un messaggio completamente differente. Il cinema nordamericano infatti, comincia ad impiegare le coreografie di massa all'interno di un genere proprio: il musical. Lo scenario in cui si muovevano decine di ballerini riproduceva generalmente un club notturno, le pareti bianche, il pavimento brillantissimo¹⁹. Una variante del club erano gli hotel, in generale l'effetto che ricercava la scenografia era quello di un ambiente sofisticato. I risultati ottenuti giungevano spesso a unire spettacolarità con un elemento fantastico, riuscendo a realizzare quella che J. A. Ramírez definì la "quadratura del cerchio" apparentemente impossibile: fondere la purezza dell'estetica razionalista con il delirio del surrealismo. Ma al di là dei fondali, la spettacolarità era data dalla perfezione delle coreografia e dalla capacità di movimento e sincronia delle coppie danzanti. S. Buck Morss ricorda come Kracauer avesse riconosciuto nel movimento ripetitivo delle coppie danzanti all'unisono, la riproduzione mimetica della moderna catena di montaggio. *Le gambe delle Tiller Girls corrispondevano alle mani dei lavoratori nel processo di produzione taylorista*²⁰.

In entrambe le cinematografie quindi, sia quella sovietica che quella nordamericana, la massa assume un ruolo protagonista. La meccanica taylorista che Kracauer aveva scoperto nei movimenti delle gambe delle ballerine, poteva facilmente individuarsi in molti altri aspetti dell'estetica degli anni Venti e Trenta della giovane Unione Sovietica. Un esempio è offerto dalle fantasie di numerosi tessuti prodotti dalle fabbriche sovietiche, dove sulla flanella e sul cotone venivano stampate fantasie geometriche che rappresentavano il movimento seriale di braccia e gambe di lavoratori, soldati e atleti.

18. *Ibid.*, p. 169.

19. Una descrizione della scenografia "razional-surrealista" del genere musicale, è presente in: Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine*, op. cit. pp. 277-282.

20. S. Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, op. cit. p. 176.



In alto: immagine tratta da *42nd Street* (1933), film diretto da Lloyd Bacon.
A sinistra: immagine tratta da *Footlight Parade* (1933), dello stesso regista



Nel cinema sovietico, la massa acquisiva un ruolo protagonista, rappresentando una forza organica come in Eisenstein, nel musical è in genere relegata a coro di una coppia o di un individuo destinati a risaltare, ad affermarsi sulla massa. Mentre film come *Ottobre* erano corali, i musical ripetevano uno stesso argomento: una storia sentimentale con numeri musicali. La folla nella coreografia, si apre e si stringe intorno alla coppia che balla. I ballerini, vestiti nello stesso identico modo e ripetendo gli stessi identici movimenti, fanno da fondo al movimento della stella, hanno un ruolo solo accessorio.

Questo relegare la moltitudine a fondale per l'azione dell'individuo che avviene nei musical, corrispondeva ad una certa visione critica che il cinema nordamericano ebbe modo di esprimere in numerose occasioni. Nel 1928 King Vidor aveva girato *The Crowd*, film che sarebbe uscito nelle sale solo un anno prima del grande Crack di Wall Street. Vidor raccontava la storia di un individuo che cercava

disperatamente di emergere fra la moltitudine in una città, New York, abitata da sette milioni di persone, il sogno americano. In un primo tempo il protagonista rimane intrappolato in un'esistenza in cui ripete le stesse attività della moltitudine. Partecipa dell'industria del divertimento di massa, rappresentata dal parco d'attrazioni di Coney Island; si reca in viaggio di nozze alle cascate del Niagara, il destino probabilmente identificabile con la scelta di una coppia nordamericana qualsiasi. In un secondo tempo invece, mentre cerca la migliore maniera di ascendere socialmente, un evento drammatico lo fa cadere nella miseria. New York, la città che meglio simbolizza il mito negli anni Venti del *self made man*, è rappresentata attraverso una moltitudine chiasosa e opprimente. Anche la sua architettura, i grattacieli, l'ufficio anonimo con il posto di lavoro di Sims, uno fra tanti, partecipa alla costruzione di una sensazione in cui il sistema è destinato a "schiacciare" l'individuo, piuttosto che a lasciarlo emergere, differenziarsi, diventare un borghese.

Se la questione demografica aveva avuto nel passato un ruolo fondamentale nell'alimentare timori rispetto al futuro, negli anni Venti entra direttamente nel programma dei grandi partiti e delle organizzazioni di massa. Fra la fine del XIX secolo e il 1930, gli studi sulla popolazione e le ideologie politiche sono dominati fondamentalmente da tre dottrine: natalismo, neomaltusianesimo ed eugenetica²¹. Il natalismo poneva come obiettivo prioritario delle nazioni la crescita della loro popolazione, basandosi sul convincimento che la capacità bellica di uno Stato dipendesse dal numero dei propri abitanti. I differenti paesi europei assunsero a tal proposito delle posizioni non molto differenti, sia che si trattasse delle democrazie liberali che del fascismo, del nazismo e dello stalinismo. In Francia le politiche poblazioniste si svilupparono nella seconda metà del XIX secolo, legandosi profondamente alla paura di un'invasione straniera, in concreto della Germania, oltre alla "colonizzazione" da parte degli immigrati. Tale movimento di-

21. A. Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, op. cit. p. 28.



A sinistra: *The Crowd*, King Vidor, 1928.



A destra: *The Trial*, Orson Wells, 1962



A sinistra: *The apartment*, Billy Wilder, 1960.



A destra: *Playtime*, Jacques Tati, 1967

venne di massa intorno agli anni Venti, con l'appoggio di gruppi conservatori e della Chiesa cattolica. In Italia²² e Germania la politica dell'aumento della popolazione era legata alla strategia imperialista dei due paesi e alla questione razziale. In Italia venne stabilita una "tassa del celibato", non escludendo in futuro una successiva tassazione dei matrimoni inferti, mentre la Germania nazista stabilì una serie di misure per favorire i matrimoni fra ariani. Rimaneva comunque intatta, negli anni 20 la disputa fra popolazionismo e malthusianesimo, cui la questione della popolazione rimane indissolubilmente legata. Le già citate tesi malthusiane²³ annunciavano una futura emergenza data dal contrasto fra la crescita in proporzione geometrica della popolazione e della crescita in proporzione aritmetica dei mezzi di sussistenza. Tali tesi erano anche la dimostrazione, scientifica, dell'impossibilità dell'utopia.

5.1.2 La città biopolitica

In *Noi*, Zamjatin aveva trasformato l'intera città dello Stato Unico in un immenso Panopticon dedicato al controllo del comportamento della popolazione. Grazie alla trasparenza, l'architettura garantiva la visibilità totale di tutti gli abitanti della città del futuro. Un mondo senza privacy, senza segreti, un'utopia del controllo. Come spiega Foucault, l'invenzione di Bentham era il paradigma di un nuovo tipo di potere, il suo diagramma ricondotto ad una forma ideale. Il cambio era avvenuto nel secolo XVIII, quando l'architettura non solamente comincia ad essere utilizzata per farsi vedere, attraverso il lusso dei palazzi, per osservare, con le fortificazioni difensive, ma anche per adempiere ad una nuova funzione: controllare chi si trovava al suo interno. L'architettura diviene operatore della trasformazione degli individui.

La nascita di questa nuova forma di potere, rappresentata dalla figura del "panopticon", segna il passaggio dalla società disciplinaria a quella del controllo. Gilles Deleuze rico-

22. La politica di Mussolini a favore dell'incremento della natalità viene iniziata storicamente con il suo "discorso sull'Ascensione", tenuto il 27 maggio del 1927 alla Camera dei Deputati.

23. In realtà, il principio espresso da Malthus era stato già annunciato molto tempo prima della pubblicazione delle sue tesi di Malthus, da Giovanni Botero, nel 1558. Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Mondadori, Milano, 2005, pp. 33- 51.

struisce in un articolo²⁴ tale genealogia, che negli scritti di Foucault rimane solamente implicita. Le *società disciplinari*, proprie del XVIII e del XIX secolo, organizzavano la società in grandi sistemi di reclusione. Ambienti chiusi in cui l'individuo passava nel corso della vita: la famiglia, la scuola, la caserma, la fabbrica. Tali società esercitavano il dominio mediante una rete di "dispositivi", che Foucault intende come un insieme eterogeneo di istituzioni, pratiche, architetture, leggi, norme, posizioni filosofiche. Dispositivi che possedevano tutti un'implicazione spaziale e disponevano i corpi nello spazio, secondo determinate gerarchie e ruoli. Tale epoca, insieme al suo paradigma di potere, corrisponde alla prima fase del capitalismo e "precipita" dopo la Seconda Guerra Mondiale, entrando in crisi.

La *società del controllo* subentra a quella disciplinare, prevede meccanismi di esercizio del potere che hanno sempre più a che vedere con il sociale:

I comportamenti che producono integrazione ed esclusione sociale vengono quindi sempre più interiorizzati dai soggetti stessi. In questa società, il potere si esercita con le macchine che colonizzano direttamente i cervelli (nei sistemi di comunicazione, nelle reti informatiche ecc.) e i corpi (nei sistemi del Welfare, nel monitoraggio delle attività ecc.), verso uno stato sempre più grave di alienazione dal senso della vita e dal desiderio di creatività. La società del controllo può quindi essere definita come una intensificazione e generalizzazione dei dispositivi normalizzatori della disciplina che agiscono all'interno delle nostre comuni pratiche quotidiane; a differenza della disciplina, però, questo controllo si stende ben oltre i luoghi strutturati dalle istituzioni sociali, mediante una rete flessibile e fluttuante²⁵.

La macchina del panopticon si disponeva appunto non solo all'ottimizzazione della funzione del guardiano, l'osservazione, ma produceva l'interiorizzazione del controllo. Con la finalità di economizzare il processo, il meccanismo si automatizzava e spingeva l'individuo alla modificazione del proprio comportamento. Nella società del controllo, le discipline non scompaiono. I meccanismi di controllo si estendono all'intera sfera della vita quotidiana. Nel campo della letteratura distopica, *Noi* di Zamjatin, ma anche distopie classiche come quelle di Orwell e Huxley, riflettono questo cambio di paradigma, dimostrando che i loro autori seppero leggere la profonda trasformazione che stava compiendo il potere. La repressione non è più l'unica forma di mantenere il controllo, come nell'epoca antica, neanche l'educazione nelle istituzioni di uno Stato, ma la pratica di controllo più efficace è quella che avviene trasformando gli stessi individui in suoi operatori-diffusori inconsci.

Questo nuovo paradigma del potere è, secondo Foucault, di natura "biopolitica". Il termine risale ai primi del Novecento²⁶, ereditando, dal punto di vista filosofico e teorico, l'ideologia positivista ottocentesca che spingeva la scienza ad un'occupazione sempre maggiore della vita delle persone. Ha a che vedere, quindi, con il Positivismo di Comte, il Darwinismo, l'Igienismo, saperi e discipline che gradualmente passarono ad occupare la sfera politica, spingendo ad una riorganizzazione delle società basandosi sui saperi biologici. Tale concetto divenne centrale negli anni Settanta, introdotto durante le sue lezioni al Collège de France, a cui il filosofo dedica due corsi, quello del 1977-1978²⁷ e

24. Gilles Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de controle*, in: "L'autre journal", n.1, maggio 1990.

25. Michael Hardt, Antonio Negri, *Impero*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2001, p. 39.

26. Una breve storia del concetto di "biopolitica" è ricostruita in: Laura Bazzicalupo, *Biopolitica. Una mappa concettuale*, Carrocci editore, Roma, 2010.

27. Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population (1977-1978)*, Editions Gallimard, Paris, 2004 (tr. it. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano, 2005).

quello del 1978-1979²⁸. Per Foucault la “biopolitica” è la nuova relazione di potere che regola la società dall’interno, regola i fenomeni di massa avendo come oggetto l’uomo, non più come “corpo utile” ma come “essere vivente”²⁹. Mentre la disciplina aveva come oggetto l’individuo, da educare, normalizzare, l’unità di misura della biopolitica è la popolazione, concetto sia biologico che politico. Il potere gestito dal governo, ha come fine ultimo migliorare la sorte della popolazione mediante la gestione della popolazione.

Che tale discorso sulla biopolitica e il biotere sia riconducibile ad una forma spaziale, lo dimostra l’estrema attenzione che Foucault presta all’urbanistica e ai sistemi di governo della città. Oltre alla descrizione del Panopticon in *Sorvegliare e punire*, e ai suoi antecedenti urbani, le lezioni sulla biopolitica al Collège toccano spesso l’urbanistica. In *Sicurezza, territorio, popolazione* (1978) vengono analizzati tre casi esemplari. Il primo è rappresentato dal trattato di Alexandre Le Maître *La Métropolitée* (1682) in cui la città viene concepita in termini di sovranità, di governabilità, secondo la sua relazione con il territorio circostante. Il trattato propone un’organizzazione spaziale dello Stato, secondo una gerarchia stabilita e parametri come quelli della raggiungibilità della capitale, la sua funzione estetica e simbolica. Il buon governo è realizzato mediante la metafora architettonica: lo stato deve essere come un edificio. La geometria è alla base del buon governo: il paese è circolare e la sua capitale si trova al centro.

Il secondo esempio è offerto invece da Richelieu, città di nuova fondazione, artificiale, costruita nel nord d’Europa nel XVIII secolo. La città si basa sul “castra”, la forma del campo militare romano. Il nucleo abitato viene suddiviso in una maglia di quadrati e rettangoli di grandezza differente. La zona con i rettangoli più piccoli è quella più densamente abitata, quella dei più grandi è dedicata agli edifici pubblici e alle residenze dei ricchi. Lo schema è lo specchio di una gerarchia, di una disposizione disciplinaria.

Il terzo esempio, infine, è quello della città di Nantes, che nel 1775 venne sottoposta a un processo di rimodellamento. In questo caso il progetto di Vigné de Vigny, di derivazione inglese, viene guidato dall’ottimizzazione del beneficio commerciale della città, e nella riduzione dei rischi dovuti alla mancanza d’igiene. Non vengono presi in considerazione i contenuti simbolici dell’intervento, tutto è improntato dall’intenzione di favorire l’economia e di proiettare la città nel futuro, pensandone gli sviluppi successivi. Foucault rivela che, nell’intenzione palese di voler mantenere la forma compatta della città, si manifesterebbe una strategia di carattere disciplinare. Ma è soprattutto la previsione della sua crescita futura che rappresenta una novità spaziale, poiché la città non è racchiusa in uno spazio definito, ma lasciata libera di espandersi secondo le sue necessità di adattamento. La flessibilità, la polifunzionalità è proprio una delle caratteristiche del nuovo marco rappresentato dalla società del controllo, dalla biopolitica, che tratta la città come un organismo vivente. Come sostiene S. Catucci:

Il caso della città, da questo punto di vista, non solo pone in risalto la coesistenza di motivi disciplinari e securitari nel corso della storia europea, ma mostra anche, e con molta chiarezza, come la disciplina abbia a lungo condizionato l’applicazione stessa dei dispositivi biopolitici, per esempio sovrapponendosi a essi come a una serie di dati di realtà si sovrappone, superandoli, un’utopia. Naturalmente è l’utopia dell’ordine, ovvero quel modello militare della società che nel pensiero europeo, come si afferma in “Sorvegliare e punire”, ha avuto la meglio sul modello filosofico che guardava, piuttosto, all’ideale di una società giusta. Architettura e urbanistica hanno pensato edifici e città che erano disciplinari e biopolitiche al tempo stesso,

28. Michel Foucault, *Naissance de la Biopolitique* (1987-1979), Editions Gallimard, Paris, 2004 (tr. it. *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France* (1978-1979), Feltrinelli, Milano, 2005).

29. M. Cometa, S. Vaccaro, *Lo sguardo di Foucault*, op. cit. p. 65.

e nelle quali l'elemento dirimente era il diverso peso attribuito ai due principi, tanto che i singoli spazi potevano essere concepiti secondo un progetto "a dominanza disciplinare" o a "dominanza biopolitica"³⁰.

Nel corso del 1976, intitolato *Bisogna difendere la società*³¹, Foucault analizzava una serie di questioni legate strettamente alla biopolitica come la guerra, in particolare la radice razzista del conflitto armato. L'ultima lezione, tenutasi il 17 marzo del 1976, illustrava la nascita del biopotere e la sua articolazione, insieme al potere disciplinario, nella città operaia.

Durante i secoli XVII e XVIII si svilupparono una serie di tecnologie disciplinarie inerenti al campo del lavoro. Il potere, attraverso un insieme di norme, vigilanze, gerarchie e controlli, ricercava la razionalizzazione economica dei processi produttivi e l'ottimizzazione nell'uso dei corpi. L'oggetto di questo potere era l'individuo, che si addestrava e si organizzava nello spazio. Nel secolo XVIII cominciò a svilupparsi, invece, una nuova tecnologia di potere, non disciplinaria, destinata a sovrapporsi a quella precedente. Una tecnologia che la modifica e la completa. Il nuovo oggetto a cui si è diretta non è più l'individuo, quello che Foucault chiama "l'uomo-corpo", ma l'essere vivente, "l'uomo-specie". La disciplina individualizzava, il controllo biopolitico invece massifica ed è diretto ad abbracciare l'intera popolazione.

Il biopotere implica una serie di processi che si sono fin qui analizzati a proposito delle utopie/distopie razziste, della letteratura della purezza razziale, del neomaltusianesimo e del darwinismo sociale. Il biopotere si occupa di nascite, morti, tassi di fecondità. Huxley è probabilmente l'autore di una delle più celebri distopie biopolitiche, *Brave New World*, ma come abbiamo visto in precedenza la letteratura popolare della fine del secolo XIX è dominata dalla paranoia della scomparsa della specie umana. L'oggetto del controllo nel secolo XIX, la popolazione, viene investita da una serie di misure destinate a influire direttamente sulla sua vita, ampliandone la longevità, aumentandone sia qualità di vita che capacità produttiva. La biopolitica, attuando sull'insieme della popolazione, ha come obiettivo finale il conseguimento di un equilibrio per l'uomo in quanto specie.

Tale passaggio fra due regimi differenti, sottolinea ripetutamente Foucault, non va considerato come una rottura. I due meccanismi di potere si intrecciano, coesistono in epoca moderna, senza escludersi. Foucault parla di articolazione, di complemento di meccanismi disciplinari e regolarizzatori. I primi hanno come oggetto l'individuo e come strategia le istituzioni (carcere, scuola, famiglia), i secondi invece la popolazione e come strategia quella dello Stato.

La città operaia, erede delle utopie urbane del secolo XIX, offre un esempio dell'intreccio di dispositivi disciplinari e biopolitici. Si tratta della città in quanto modello, utopia urbana, città artificiale così come pensata e disegnata dagli architetti. Secondo Foucault, la griglia in cui si organizza, la strategia secondo la quale dispone le famiglie (nelle case), i corpi (nelle stanze), è espressione del potere disciplinario. Esercizio messo in pratica sui corpi. Parallelamente al disegno dello spazio urbano, una serie di meccanismi di controllo, regolarizzatori, investono i suoi abitanti. La cittadinanza per vivere nella città affitta, contrae mutui, polizze di credito e assicurazioni. Il mutuo è uno strumento di contenimento sociale ben più potente che la repressione poliziesca. Tutti i risparmi di una vita concentrati in un solo bene, che non può essere perso, la cui proprietà viene comprata mensilmente mediante il pagamento della rata. La popolazione, oggetto del nuovo potere che sostituisce l'individuo, viene controllata mediante campagne igieniche, nor-

30. *Ibid.* p. 74.

31. Michel Foucault, *Il faut défendre la société, Cours au Collège de France*, Gaillimard, Seuil, Paris, 1976 (tr. it. *Bisogna difendere la società*, Feltrinelli, Milano, 2009).

mative medico-sanitarie, per controllarne il livello di procreazione, scolarizzazione e così via. La città operaia vede la cooperazione di meccanismi disciplinari e di meccanismi regolarizzatori, disciplina e controllo.

Foucault accenna alla città operaia nell'ottica del nuovo potere biopolitico, solo brevemente in *Bisogna difendere la società*. Ma, inevitabilmente, le poche righe non possono che richiamare al movimento moderno, all'igienismo, alla tendenza di un certo tipo di architettura di convertirsi in modellatrice dell'intera società. S. Catucci parla di Foucault, come del "filosofo dell'urbanismo":

Se tipico della disciplina è architettare da zero uno spazio, mentre tipico delle tecnologie biopolitiche è il tentativo di regolarizzare situazioni di fatto proiettandole verso le serie aperte dei loro sviluppi futuri, il programma disciplinare tende a prevalere ogni volta che l'urbanistica viene pensata in base a un preciso sistema architettonico, mentre gli aspetti securitari ottengono maggior peso ogni volta che il progetto di architettura viene compreso a partire da un problema urbanistico³².

Oltre Catucci, anche A. Cavalletti fin dalle sue prime pagine de *La città biopolitica*³³, sostiene come ad ogni filosofia politica corrisponda una ragione spaziale ed i due termini, spazio e potere, appaiono indissolubilmente legati³⁴. Se si scrivesse una storia degli spazi, si scriverebbe a sua volta una storia dei poteri. Gli ospedali, le caserme, le grandi istituzioni, rappresentano l'architettura del potere disciplinare. Ma il discorso è diverso per il nuovo paradigma di potere che va costituendosi in biopotere. Sia Catucci che Cavalletti citano a questo proposito il trattato di Ildefonso Cerdá *Teoria generale dell'urbanizzazione* (1867), nel quale la città è qualcosa che va oltre il nucleo abitato, lo spazio costruito. La città di Cerdá è un organismo formato da persone e cose, un problema biopolitico, ed il progetto di architettura è relegato ad un secondo piano³⁵.

Sempre nell'ordine delle preoccupazioni di tipo "biopolitico" dell'architettura e dell'urbanistica, Catucci presenta come esemplare la figura di Le Corbusier. Architettura e urbanistica vanno pensate insieme, e la loro pratica va ben oltre la costruzione, investe integralmente la vita delle persone. In *Verso un'architettura* (1923)³⁶, le Corbusier parla apertamente della duplice funzione dell'architettura: politica e terapeutica. Introduce un "manuale della casa" che avrebbero scritto gli architetti e sarebbe stato stampato da "la lega contro l'alcolismo" e da "la lega del ripopolamento". Il manuale è composto da una serie di indicazioni igieniche, come la raccomandazione di esigere bagni illuminati naturalmente (a pieno sole), almeno una parte piena di finestre, una terrazza per prendere il sole. Sempre per ragioni igieniche propone la soppressione degli elementi decorativi, la riduzione del mobiliario al minimo, la sua sostituzione per armadi a muro, l'eliminazione di tappeti, carte da parati, ricettacolo di malattie. Poiché è poco igienico spogliarsi nella stanza da letto, indica la costruzione di un guardaroba prima della stanza da letto. Tali raccomandazioni vanno oltre l'organizzazione costruttiva, e finiscono per abbracciare la vita sociale. Il grammofono può sostituire la sala da concerto, riprodurre alla perfezione Bach ed evitare il contatto con i bacilli e del "delirio" della massa. La tecnologia potrebbe condurre all'isolamento. In questa minuziosa descrizione dell'appartamento del futuro, con la costruzione al dettaglio della vita quotidiana, rappresentazione del cittadino sano, individuo morale del futuro, che non beve,

32. M. Cometa, S. Vaccaro, *Lo sguardo di Foucault*, op. cit. p. 75.

33. Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Mondadori, Milano, 2005.

34. *Ibid.*, p. 1.

35. S. Catucci, "Michel Foucault filosofo dell'urbanismo", in: M. Cometa, S. Vaccaro, *Lo sguardo di Foucault*, op. cit. p. 77.

36. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923 (tr. it. Verso un'architettura, Longanesi, Milano, 1999).

che si mantiene al riparo dai germi, emerge la tendenza autoritaria dell'utopia, che ordina, regola l'intera sfera dell'individuo. L'enumerazione dei consigli dell'architetto ricorda il regolamento della città di Franceville di Verne³⁷. Inspirato, per quanto riguarda l'igienismo, dall'opera di Benjamin Ward Richardson, Verne proibiva tende e tappeti, e in dieci regole stabiliva come si sarebbe costruito nella sua città-modello. Avvertiva anche che sarebbe stato trattato come "avvelenatore" chi avesse venduto uova marce. In questa forma di estremismo igienista di uno scrittore generalmente considerato umanista e progressista, c'è tutta la tendenza autoritaria della letteratura utopica, nella sua intenzione di disegnare nei minimi dettagli la vita dell'umanità. Quando Le Corbusier parla della casa "sana", non intende infatti solo una relazione fra costruzione e benessere fisico, ma anche di una condizione morale. L'architetto costruisce l'ambiente, ma anche la vita di chi l'abita. In questo senso la frase "macchina per abitare" non andrebbe presa solo nel senso di rivoluzione efficientista, di tecnica applicata alla vita per migliorarla, ma anche come riferimento ad un principio d'ordine³⁸.

L'urbanistica corbusiana prevede un programma biopolitico, reso palese nel suo *Urbanistica* (1925)³⁹. Vengono ribadite le raccomandazioni igieniste, questa volta in maniera ancora più energica e violenta, con un vocabolario esplicitamente medico: la periferia rosa da una piaga, il cinturone pidocchioso dei suburbi, il centro delle grandi città come un cuore malato che mette in pericolo la vita dell'intero organismo. In questo senso il dovere dell'architetto-urbanista è mettere ordine, classificare, gerarchizzare. Il programma urbanistico dipenderà dalle tre classi della popolazione: quella che abita la città (la urbana), gli operai che vivono nei suburbi e lavorano nelle fabbriche (la suburbana), i lavoratori che vivono invece nella città-giardino e viaggiano al centro per lavorare (la mista). Il problema che dovrà risolvere l'urbanista sarà la distribuzione nello spazio di questi tre tipi di popolazione. Se ne regolerà l'ora del lavoro, l'ora del riposo. Curiosa coincidenza, l'urbanista si preoccupa dell'orario della popolazione come ironicamente faceva Zamjatin con i cittadini dello Stato Unico. Le Corbusier osserva con un cronometro nella mano l'uscita dei lavoratori delle ferrovie sotterranee: 4 bocche di 250 metri, movimento continuo, minuto a minuto. Il compito dell'architetto è l'ottimizzazione di spazio e tempi, decongestionare le strade, condensare la popolazione, aumentare in questo modo la velocità della macchina produttiva della città. Il principio del taylorismo dalla catena di montaggio, trasportato alla produzione in serie della casa, fino ad essere adottato come base per la costruzione della città modello, in tal caso "centro di affari modello".

"L'ora del riposo" viene dedicata a compensare il pericolo rappresentato dalla contaminazione delle attuali città. L'effetto nocivo di cui si preoccupa il pianificatore è la sterilità della popolazione. Una preoccupazione di natura biopolitica quindi: la buona architettura aumenta la fecondità. Nel programma della città-giardino viene popolarizzato l'accesso alla pratica sportiva. L'intenzione rimane quella dell'aumento della produttività, un corpo allenato recupera le forze per lavorare e produrre di più. L'hobby del giardinaggio, la cura dell'orto, sono anche queste parte di una concezione produttivista della vita.

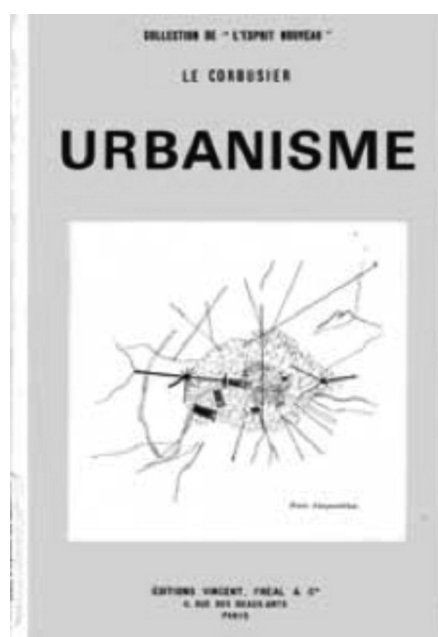
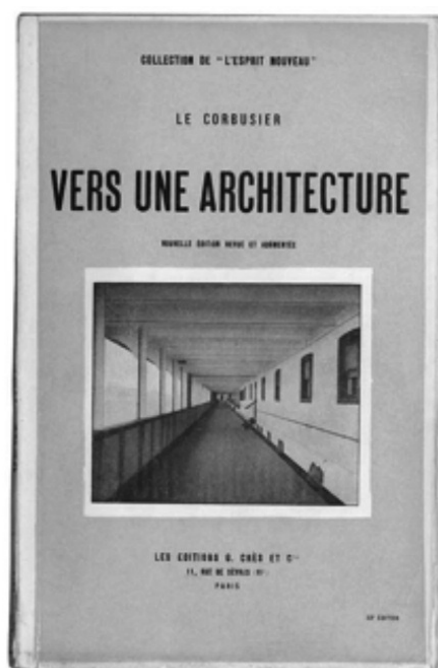
In *Maniera di pensare l'urbanistica* (1946)⁴⁰ Le Corbusier affronta quella che definisce come la catastrofe rappresentata dalla città contemporanea, organismo incoerente, fallito, caotico groviglio di uffici e abitazioni, anarchica proliferazione di sobborghi e mediocri scatole d'affitto. È compito dell'architettura mettere ordine, conciliando la ne-

37. Jules Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, op. cit.

38. S Catucci, op. cit. p. 80.

39. Le Corbusier, *Urbanisme*, Crès, Paris, 1925 (tr. it. *L'urbanistica*, Il saggiatore, 2011).

40. Le Corbusier, *Manière de penser de l'urbanisme*, Éd. de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1946 (tr. it. *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Roma-Bari, 2009).



A sinistra:
Le Corbusier, *Vers une architecture* Les Éditions G. Crès et Cie, Paris, 1924.
A destra: Le Corbusier, *Urbanisme* Editions Crès, Paris, 1925

cessità di “porre fine ad uno scandaloso spreco di tempo”⁴¹, oltre ad evitare che la città si dilati e diluisca (al di fuori della capacità di controllo del pianificatore). In tal senso l’architettura adempie al suo scopo biopolitico prescrivendo funzioni e doveri: altezza degli edifici, separazione del pedone e dell’automobile, *la formazione di attrezzature definite come prolungamenti dell’abitazione, capaci di aprire nuovi orizzonti alla puericoltura e all’eugenetica e di offrire nuovi modi di vita sia ai giovani che agli adulti*⁴². L’architettura possiede quindi un potere terapeutico, agisce dal punto di vista biologico sulla popolazione, la migliora, ne seleziona le caratteristiche migliori, *sulla base di un programma di ottimizzazione del progetto che include non solo i suoi aspetti tecnici, ma anche la definizione di nuove forme di vita*⁴³. Per Le Corbusier il termine biologia è strettamente legato all’architettura e all’urbanistica, in esso, dice, si riassumono le qualità di entrambe le discipline. Le attrezzature, gli strumenti d’abitazione, così come vengono chiamate le case dall’architetto, vengono fondate su costanti psicologiche e fisiologiche dettate dai rispettivi specialisti: medici, fisici, biologi, ecc. L’architettura serve non solo a fornire i suoi utenti di un certo livello di confort. L’architettura e l’urbanistica sono fondamentali per *favorire la continuazione della specie*⁴⁴, oltre per i motivi sanitari, per ragioni morali: educare al civismo, ad un senso civico attivo. L’architettura come operatore della modificazione del comportamento delle persone. Come già avvertito da Foucault, architettura ed urbanistica non sono da intendersi solo come materializzazione di determinate relazioni di potere. Si tratta di discipline che rappresentano funzioni strategiche fondamentali e importantissime sia nelle società disciplinari che in quelle del controllo.

Il programma biopolitico di Le Corbusier ha una sua interpretazione letteraria, una sua trasposizione nella città distopica. Sebbene l’influenza di un romanzo come *Noi* non sia paragonabile all’*Utopia* di More, Zamjatin aveva dimostrato che poteva aprirsi una via. La sua deformazione della società sovietica, del razionalismo e della tendenza autoritaria insita nella costruzione dell’utopia di massa, aveva trovato nella letteratura una via

41. *Ibid.*, p. 8.

42. *Ibid.*, p. 24.

43. M. Cometa, S. Vaccaro, *Lo sguardo di Foucault*, op. cit. p. 79.

44. Le Corbusier, *Maniera di pensare l’urbanistica*, op. cit. p. 57.

di espressione. Nonostante l'ostracismo esercitato dal controllo stalinista, il romanzo oltrepassò i confini dell'URSS, venne tradotto in varie lingue e servì di ispirazione per numerose opere. Nonostante non possa parlarsi di un canone, il suo eco permane nella distopia contemporanea, in particolare in quella che rappresenta il totalitarismo. Uno degli argomenti dell'utopia era stato, storicamente, la ricerca della felicità. La distopia del secolo XX si costruisce proprio sull'impossibilità di tale realizzazione. Continua a seguire la tradizione dei secoli passati rispetto alla tecnica, ma è diversa nell'intenzione: *invece della felicità, disperazione e miseria; la fine dell'uomo e non la sua realizzazione; non più proposta ottimista, piuttosto monito di fronte a chi si lascia affascinare dagli utopisti*⁴⁵. Il pessimismo che denotano opere come quelle di Orwell ed Huxley, la sensazione di disinganno nei confronti dell'utopia, verrà solamente superato dalla letteratura dopo la II Guerra Mondiale. Dopo il conflitto l'utopia verrà praticamente dimenticata, convertita in chimera.

Nella moderna letteratura distopica la città conquista un ruolo fondamentale, in quanto materializzazione sia di una società disciplinaria che di una del controllo. Continuiamo quindi a riconoscere le vecchie istituzioni, le industrie, i ministeri, le carceri, ma il mantenimento del potere, il controllo della popolazione viene affidato a meccanismi più subdoli ed efficaci. Meccanismi che hanno nei componenti della stessa società gli ingranaggi basilari.

La città, nella sua conformazione architettonica, non è un semplice fondale nella letteratura distopica. Gli spazi in cui trascorre l'incubo dell'utopia deviata rispondono, secondo G. Rodríguez Fernandez, ad un modello determinato e ad una strategia di controllo precisa⁴⁶. La città di Londra, così come viene descritta sia da Huxley che da Orwell, è una maglia in cui si realizzano tre tipi differenti di segregazione combinata: orizzontale, verticale e funzionale. L'organizzazione sociale si basa sulla divisione funzionale, la città è una "macchina classificatoria". Sia in Zamjatin che in Huxley e Orwell, il potere è totale, onnipresente, è un gas. Si occupa della vigilanza e del controllo, della salute dei propri abitanti, della loro felicità, della loro sessualità. Il suo esercizio avviene mediante i loro corpi, assegna loro ruoli differenti, di guardiani, di delatori, di operai, di burocrati, secondo la necessità. È un biopotere, la città della distopia moderna è la città biopolitica.

45. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, p. 311.

46. Gabriela Rodríguez Fernandez, *La ciudad como sede de la imaginación distópica: literatura, espacio y control*, en Scripta Nova, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Universidad de Barcelona, Vol. IX, núm. 181, enero 2005.

5.2 Spazio e controllo nella distopia moderna

5.2.1 *Brave New World* di Aldous Huxley

How beauteous mankind is! O brave new world that has such people in't!

(Com'è bello il genere umano! Oh mirabile e ignoto mondo che possiedi abitanti così piacevoli!)

William Shakespeare, *The Tempest*, 1611 (tr. it. *La tempesta*, Einaudi, Torino, 2012)

Civiltà è sterilizzazione

Aldous Huxley, *Brave New World*, 1932 (tr. it. *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, Mondadori, Milano, 1991, p. 106)

Pubblicato nel 1932, *Brave New World*⁴⁷ è una celebre anti-utopia al cui centro si trova il tema del raggiungimento della felicità collettiva ottenuta mediante l'imposizione dell'uniformità, della segregazione in classi sociali e della rinuncia alla libertà da parte dell'intera società. Il suo autore, Aldous Huxley, dipinge un futuro in cui il potere è amministrato da un regime totalitario le cui basi sono, fondamentalmente, le stesse dello Stato Unico di Zamjatin: la scienza, la tecnica e un controllo totale della vita dell'intera popolazione. A differenza di altri autori, il regime totalitario pensato da Huxley utilizza i piaceri per soggiogare gli abitanti.

Il romanzo è ambientato nell'anno 632 N.F., ovvero "Nostro Ford", in una versione futurista della città di Londra. Come in *Noi*, anche in *Brave New World* è stata realizzata l'utopia di un unico Stato Mondiale, così come auspicava H.G.Wells in *A Modern Utopia*. In questo caso, la struttura politica è un governo con al suo vertice i Dieci Governatori Mondiali. Il potere non è quindi accentrato in un'unica figura carismatica, e il mantenimento della stabilità e dell'ordine è garantito dalla casta dei Controllori (rievocazione dei Samurai di Wells), al servizio dell'intera società. Il massimo organo di potere è rappresentato da dieci persone, che amministrano, regolano ed ordinano la struttura sociale con la finalità esclusiva di mantenere lo *status quo*.

Lo scenario offerto al lettore è quello canonico del futuro tecnologico e scientifico comune a molte altre opere: razzi, grattacieli, materiali sintetici. Come nell'opera di Zamjatin, la base della civiltà è la macchina, la produzione è divenuta ideologia di Stato e Henry Ford viene venerato come fosse una divinità. Il calendario vigente è costituito a partire dal 1908, anno in cui la Ford Motor Company produsse la prima "Ford T", la vettura simbolo del processo della produzione del futuro e della catena di montaggio. Huxley quindi ambienta il suo romanzo in un ipotetico anno 2540, con al potere una tecnocrazia fondata su quella che può considerarsi una nuova religione della produzione e del consumo. Per Huxley, come per Zamjatin, taylorismo e fordismo stavano spingendo la società verso una gestione scientifica dell'intera vita delle persone, con una tendenza chiara a produrre alienazione nei lavoratori e, successivamente, la loro disumanizzazione. Il principio della catena di montaggio, caricaturizzata da Chaplin in *Modern Times*, poteva poi anche essere adattato al controllo degli esseri umani. Persone fab-

47. Aldous Huxley, *Brave New World*, Chatto & Windus, London, 1932 (tr. it. *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, op. cit.).

bricabili in provetta, condizionate per renderle flessibili, malleabili, controllabili e quindi altamente produttive nell'interesse della collettività.

Nel *Mondo Nuovo*, esattamente come in *Noi*, il nuovo assetto sociale è il risultato di un conflitto: Huxley pensa a una "Guerra dei Nove Anni", mentre per l'autore russo si trattava di una "Guerra dei Cent'anni". In entrambi i casi si fa riferimento al tema dell'atto della distruzione bellica come punto di partenza di una nuova era: la popolazione decimata è la condizione necessaria per la realizzazione dell'utopia del futuro. Huxley racconta il periodo successivo al conflitto, il regime di "consumo obbligatorio", la resistenza di pochi intellettuali alla soppressione della cultura e il loro massacro. La meta finale è la società statica, l'utopia realizzata della pace come assenza di conflitto, la rinuncia al passato come fonte di dolore.

Il controllo sociale in *Brave New World* è mantenuto piuttosto che mediante la tortura o la violenza, come in altre distopie totalitarie, utilizzando la persuasione e il piacere. La pace sociale è mantenuta grazie alla soppressione di ogni sorta d'individualità, mediante la promozione di distrazioni non "intellettuali": la cultura è stata abolita, i libri pubblicati dopo Ford eliminati, l'amore libero e la forma di piacere più diffusa è una droga chiamata *soma*: *L'unico scopo del Mondo Nuovo è la sua autopertuazione*⁴⁸.

Aldous Huxley (Godalming, 1894 – Los Angeles, 1963)⁴⁹ apparteneva ad una famiglia illustre. Suo padre, Leonard Huxley, aveva diretto il celebre *Cornhill Magazine*, la rivista vittoriana fondata da William Thackeray nel 1860. Ma fu probabilmente la figura del nonno, Thomas Henry Huxley, noto biologo e sostenitore delle teorie di Darwin in Inghilterra, che esercitò una maggiore influenza sui temi centrali della sua opera. In molti romanzi di Huxley infatti, la manipolazione genetica e, più in generale la scienza, rivestono una posizione privilegiata. La sua anti-utopia riflette sull'uso della tecnica e, nonostante la creazione di un universo angosciante, non rifiuta i valori del progresso, né sembra proporre un alternativo ritorno alla natura⁵⁰. Quella dell'autore inglese è un'avvertenza dei pericoli che si nascondono dietro il tentativo di raggiungere uno stato di perfezione. Piuttosto che una dittatura, Huxley preconizza una tecnocrazia basata su due principali strumenti di controllo: standardizzazione genetica e condizionamento postnatale.

Brave New World mostra una società del futuro in cui il raggiungimento della felicità è il risultato di un'organizzazione scientifica meticolosa della vita, un processo che inizierebbe nel momento della nascita dell'essere umano. Il concepimento dell'intera popolazione avviene in provetta: *il principio della produzione di massa applicato finalmente alla biologia*⁵¹. Si tratta del cosiddetto "Processo Bokanovsky", uno dei maggiori mezzi per garantire quella che Huxley chiama "stabilità sociale". Il sistema permette ottenere novantasei esseri umani perfettamente identici da uno stesso embrione. Ma l'obiettivo non è la creazione di un'uniforme popolazione mondiale, piuttosto un'organizzazione scientifica di tutta l'umanità in un sistema di classi sociali. La rappresentazione fittizia di una società divisa in classi era già presente in numerose opere del passato, una differenziazione degli individui che avveniva per ceto o per capacità congenite. Huxley invece immagina una produzione scientifica di differenze fra gli individui, una creazione controllata di esseri superiori (eugenetica) ed inferiori (disgenetica). Avviene così che le classi "alte", indicate dalle prime lettere dell'alfabeto greco, alfa e beta, sono quelle con maggiori capacità fisiche ed intellettuali e che sono state ottenute da un solo

48. K. Kumar, *Utopia e Antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Longo Editore Rabean, Rabean, 1995, p. 120.

49. Su Aldous Huxley si veda: George Woodcock, *Dawn and the darkest hour: a study of Aldous Huxley*, Faber and Faber, London, 1972; Sybille Bedford, *Aldous Huxley: a biography*, Paladin Grafton Books, London, 1987; Nicholas Murray, *Aldous Huxley: a biography*, Thomas Dunne Books/St. Martin's Press, New York, 2003.

50. R. Trousson, op. cit. p. 317.

51. A. Huxley, *Il mondo nuovo*, op. cit. p. 9.

ovulo. Le altre classi, i gamma, i delta e gli epsilon, germogliano come quelle più alte, ma vengono ottenute a partire da un ambiente con meno ossigeno: *più bassa è la casta e meno ossigeno si dà*⁵². Tutto ciò viene illustrato fin dalle prime pagine del romanzo, quando un gruppo di studenti visita il “Centro di incubazione e di condizionatura di Londra Centrale”, il cui motto è *Comunità, Identità, Stabilità*. Una volta ottenuti gli esseri umani, differenziati sia fisicamente e che intellettualmente, il processo prosegue con quella che Huxley chiama la “condizionatura neo-pavloviana”⁵³. I bambini vengono sottoposti a una serie di stimoli con la finalità di condizionarli a rifiutare determinate condotte e ad accettarne altre compatibili con le loro funzioni di classe. Nell’esempio mostrato agli studenti, dei bambini Delta venivano sottoposti a delle scariche elettriche dolorose in presenza di fiori e di libri, in modo da generare in loro un senso di rifiuto e, di conseguenza, una maggiore appartenenza sia al proprio gruppo che all’ideologia dominante del consumo. Come in Zamjatin, un’ideologia che ha i suoi fondamenti sulla macchina e la tecnologia, non può che essere superficiale, arida. Nella nuova società si rifiuta e disprezza la natura, per la sua incapacità di essere oggetto di consumo:

Le primule e i paesaggi, egli fece notare, hanno un grave difetto: sono gratuiti. L’amore per la campagna non fa lavorare le fabbriche. Si decise di abolire l’amore della natura, almeno nelle classi inferiori; di abolire l’amore della natura, ma non la tendenza ad adoperare i mezzi di trasporto. Era infatti essenziale che si continuasse ad andare in campagna, anche se la si odiava. Il problema consisteva nel trovare una ragione economicamente migliore della semplice passione per le primule e i paesaggi. Ed è stata trovata.

“Noi condizioniamo le masse a odiare la campagna” concluse il Direttore. “Ma contemporaneamente le condizioniamo ad amare ogni genere di sport all’aria aperta”⁵⁴

Seguendo il canone della letteratura distopica, il protagonista del romanzo, un giovane di classe alta chiamato Bernard Marx, è un membro corrente di questa società che, per una qualche ragione, comincia a prendere coscienza della realtà in cui si trova. Mentre in *Noi* un personaggio femminile assumeva la funzione di far emergere i sentimenti repressi (l’amore, la passione), Huxley costruisce un personaggio che ha già in sé il germe della ribellione. Bernard Marx è infatti il risultato di un errore di produzione biologica: appartiene alla classe degli alfa, però gli è inferiore per insufficienza ossea e muscolare, una situazione che aveva fatto nascere nello sfortunato una certa coscienza di sé, una anomalia, la consapevolezza di essere un individuo. La stabilità non è quindi possibile, sembra dire lo scrittore, la perfezione è sempre minacciata dall’imperfezione.

Più di vent’anni dopo, Huxley ebbe modo di tornare a riflettere sugli argomenti di *Brave New World*. Con la pubblicazione di *Brave New World Revisted*⁵⁵ all’autore veniva offerta l’occasione di verificare quale era stato lo sviluppo di quel “mondo felice”, le cui

52. *Ibid.* p. 15.

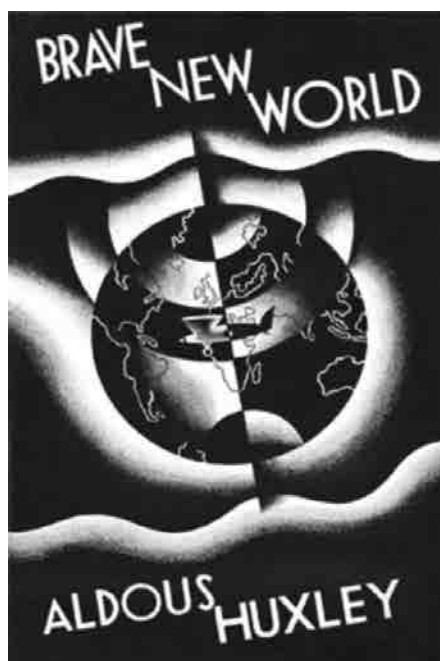
53. Ivan Petrovič Pavlov (Rjazan’ 1849-Leningrado 1936) fu un fisiologo russo, docente di fisiologia a Pietroburgo e premio Nobel per la medicina nel 1904. Ottenne fama mondiale per la scoperta del “condizionamento”, dopo una serie di ricerche su soggetti animali svolte fra il 1902 e il 1926. Con la pubblicazione nel 1927 dell’opera *I riflessi condizionati* introdusse il procedimento del condizionamento “classico” o “pavloviano”, una delle basi della psicologia sperimentale. Secondo il noto esperimento eseguito da Pavlov sul condizionamento salivare, casualmente lo scienziato scoprì che il cane produceva saliva non solo quando gli veniva offerto il cibo (stimolo originario), ma anche quando gli veniva associato un segnale sonoro come un campanello (stimolo condizionato).

54. A. Huxley, *Il mondo nuovo*, op. cit. p. 22.

55. Aldous Huxley, *Brave New World Revisted*, Harper & Row, New York, 1958 (tr. it. *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, Mondadori, Milano, 1991).

A sinistra: copertina della prima edizione di Aldous Huxley, *Brave New World*, Chatto & Windus, London, 1932.

A destra: copertina della prima edizione di Aldous Huxley, *Brave New World Revisited*, Harper & Row, New York, 1958



tecniche aveva descritto molto tempo prima che scoppiasse il conflitto mondiale e che il mondo venisse diviso in blocchi. Al suo romanzo del 1932 era poi succeduto *Nineteen Eighty-Four* di Orwell, un'altra opera appartenente al genere distopico e che offriva un'ulteriore visione profondamente pessimista del futuro. Nonostante i due romanzi prendessero entrambi di mira l'ideale della realizzazione di un'utopia dell'ordine e del controllo, le tecniche futuristiche che venivano utilizzate nei due universi totalitari erano radicalmente differenti. Mentre Huxley costruiva un mondo edonista e controllato mediante una versione attualizzata del *panem et circenses*, la dittatura di Orwell utilizzava i mezzi più spietati di repressione e dominio: *Se vuoi un simbolo figurato del futuro, immagina uno stivale che calpesta un volto umano... per sempre*⁵⁶. Secondo Huxley, alla luce di quanto era realmente accaduto dopo la pubblicazione del romanzo, il futuro rimaneva molto più simile alle previsioni di *Brave New World* che a quelle di *1984*. L'attualità politica mostrava come fosse sempre più probabile la realizzazione, in futuro, di una società ordinata eccessivamente, scientificamente organizzata in caste, con una popolazione privata della propria libertà mediante il condizionamento, l'uso di massa della droga e delle tecniche più avanzate di controllo. Secondo Huxley, Orwell si sbagliava a prevedere una società in cui un regime totalitario avrebbe conservato il potere esclusivamente grazie all'uso della coercizione, della paura e della violenza⁵⁷. La tecnocrazia avrebbe trovato mezzi molto più efficaci, usando ad esempio gli stratagemmi della psicologia, qualcosa a cui, negli anni Cinquanta, già l'Unione Sovietica aveva cominciato a ricorrere per mantenere il potere:

In nessuna altra utopia o antiutopia moderna, nemmeno in Wells e Orwell, riconosciamo il mondo di oggi come in *Brave New World*, che, a più di mezzo secolo dalla pubblicazione, dipinge una società che risulta immediatamente familiare al lettore contemporaneo. Huxley parla chiaramente del nostro mondo. Sesso e *soma*, esplosione di emotività e orge collettive, neon pubblicitari onnipresenti, tastiere colorate e discoteche stipate con martellante musica sintetica, feti in provetta e diffusione di anticoncezionali, controllo scientifico anti-rivolta, viaggi transoceanici di massa: un ritratto straordinariamente preciso della nostra società high tech,

56. G. Orwell, *1984*, op. cit. p. 296.

57. A. Huxley, *Il mondo nuovo*, op. cit. p. 239.

“opulenta”, “satura di *muzak*”; ancor più notevole per essere stata descritta durante la grande depressione degli anni Trenta⁵⁸.

R. Trusson sottolinea come l'universo tracciato da Huxley non vada considerato dal punto di vista politico, come una critica ad una determinata ideologia. Il totalitarismo “soft” de *Il Mondo Nuovo* appartiene alla modernità. Per rappresentarlo l'autore dipinge una caricatura dell'intero pensiero “scientista”, e riunisce tutti quei personaggi che hanno contribuito con il loro pensiero alla nascita di questo mondo disumanizzato. Per questo motivo, portano i nomi deformati dei protagonisti della Storia del Marxismo e del Capitalismo, produzione e consumo: Marx, Trotsky, Hoover, Diesel, Bonaparte, Bakunin. *Senza dubbio, si tratta del tema tipico dell'anti-utopia, quello del fine e dei mezzi: quando la ricerca della felicità porta a snaturare l'uomo, è un'assurdità criminale*⁵⁹. L'autore quindi colpevolizza della degenerazione dell'impulso utopico praticamente sia il pensiero progressista che conservatore, socialismo e capitalismo. In particolare, socialismo e marxismo, in quanto variazioni del razionalismo scientifico, avevano semplicemente aggiunto al mito del progresso il fanatismo estremista della Rivoluzione Russa⁶⁰. Nonostante sia il mito del progresso a finire nel punto di mira dello scrittore, la sua visione del futuro rimanda costantemente agli Stati Uniti e alla nuova ideologia del consumo. L'America era l'immagine futura d'Europa e del mondo. Nel 1927, in un articolo su *Harpers Magazine*, Huxley affermava:

Le circostanze materiali spingono tutte le nazioni nella stessa direzione dell'America. Vivendo nell'ambiente contemporaneo, che dovunque diventa sempre più americano, gli uomini sentono l'obbligo psicologico di americanizzarsi: è un Fato che opera interiormente e all'esterno a cui non c'è modo di sottrarsi. Nel bene e nel male, sembra che il mondo debba americanizzarsi. L'America non è unica, è semplicemente in testa alla strada intrapresa dalla gente di ogni nazione e di ogni continente. Studiando i tratti positivi e negativi della vita americana, studiamo, in una forma genericamente più definita e sviluppata, il bene e il male della civiltà presente e di quella ventura del mondo intero. Discutendo il futuro dell'America, discutiamo il futuro dell'uomo civilizzato⁶¹.

Il Mondo Nuovo rappresenta una caricatura della società americana, dimostrando quanto Huxley fosse realmente interessato a analizzare l'era contemporanea piuttosto che a speculare sul futuro. Negli anni Venti la società americana offriva già molti indizi, ad un attento osservatore, di come sarebbe degenerata la democrazia una volta che fosse stata preda della demagogia e delle tecniche pubblicitarie, oltre a un sistema basato sul consumo convulsivo, sull'“obsolescenza programmata”, sulla soddisfazione immediata delle necessità più superficiali, sul culto dell'edonismo. Una nuova forma di totalitarismo basata sull'istupidimento della società e su una felicità “scientificamente” garantita.

Una delle principali preoccupazioni dell'autore era la crescita della popolazione. Come si è visto anche in precedenza, la demografia è un tema ricorrente dell'anti-utopia, tanto che potrebbe parlarsi di un sottogenere “demografico”⁶² all'interno di questo filone. Secondo Huxley, la biologia era una scienza che era divenuta strategica para il futuro del-

58. K. Kumar, *Utopia e Antiutopia*, op. cit. p. 129.

59. R. Trousson, *Historia de la literatura utópica*, op. cit. p. 318.

60. K. Kumar, *Utopia e Antiutopia*, op. cit. p. 98.

61. A. Huxley, “The Outlook for American Culture: Some Reflections in a Machina Age”, *Harpers Magazine*, vol. 155, agosto 1927, p. 265 (tr. it. K. Kumar, *Utopia e antiutopia*, op. cit. p. 103).

62. A. Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, op. cit.

l'umanità. Nel suo mondo immaginario, la popolazione mondiale si perpetua mediante la clonazione, l'eugenetica e, una novità rispetto all'utopia classica, applicando la "disgenetica", ovvero la disciplina che si propone il "peggioramento" della specie umana, in questo caso diretta alla creazione di caste inferiori. Nel secolo XIX, la teoria di Malthus aveva già avvertito di una possibile catastrofe demografica. La sproporzione fra crescita della popolazione umana e risorse naturali disponibili sarebbe degenerata, secondo Huxley, in filosofie autoritarie, rendendo inevitabile il diffondersi di regimi autoritari: *Possiamo senz'altro scommettere che, di qui a vent'anni, tutti i paesi sovrappopolati e sottosviluppati cadranno sotto un dominio di tipo totalitario, probabilmente comunista*⁶³.

Riflettendo Huxley sui contenuti del suo libro, si dichiarava convinto dell'inevitabilità di un regime del genere. Di fronte a queste forze "impersonali", soprattutto l'aumento della speranza di vita come conseguenza dell'igiene e della medicina, per l'umanità giungerebbe il momento in cui scegliere fra anarchia e controllo totalitario. Scelto il secondo, il potere verrebbe conquistato inevitabilmente da una élite che controllerebbe sia tutte le risorse disponibili, che l'intero apparato di comunicazione per influenzare le decisioni delle persone. Un controllo esaustivo che ridurrebbe ai minimi termini il dissenso mediante un'economia di risorse, essendo la repressione molto meno efficace e più dispendiosa che una gestione "pacifica" dei conflitti. La manipolazione delle menti, la modificazione del comportamento delle persone mediante tecniche quali il condizionamento e l'ipnopia, sarebbero state le armi scientifiche di cui si sarebbe dotato il nuovo stato totalitario per mantenere il potere e garantire la felicità per l'intera popolazione. Questa necessità d'ordine avrebbe reso necessaria una "superorganizzazione", il maggiore pericolo per l'umanità. Questa nuova struttura sarebbe stata il risultato delle spinte disumanizzanti già in atto nella società che Huxley conosceva, a scapito dell'individuo e conducendo inevitabilmente ad un dispotismo totalitario.

Nonostante il romanzo fosse stato scritto almeno una decade prima dell'inizio della II Guerra Mondiale, lo scrittore dimostra tenere ben presenti il modello della "superorganizzazione" rappresentata dalla Germania nazista. Si trattava del primo regime della Storia ad utilizzare, in modo sistematico e molto efficace, gli strumenti moderni di comunicazione di massa per dominare un'intera popolazione. Inoltre, per mezzo del condizionamento, Hitler era riuscito a creare una massa che, qualsiasi fosse il suo livello di compromesso con il potere, eseguiva meccanicamente e acriticamente i suoi ordini. Per raggiungere questo scopo, il nazismo aveva dimostrato aver osservato attentamente la Chiesa verso la quale nutriva un profondo rispetto. Non tanto per le sue capacità spirituali, quanto per la sua perfetta organizzazione e la sua capacità di dominio delle masse. In comune al nazismo, l'organizzazione della Chiesa aveva una rigidissima gerarchia così come una disciplina ferrea⁶⁴. In questo processo di trasformazione dell'individuo in massa, le adunate rivestivano un ruolo fondamentale, in quanto sfruttavano abilmente la suggestionabilità della folla. L'apparato scenografico era fondamentale: lo spazio aveva una funzione precisa, mettere in ginocchio la volontà degli individui, spingerli all'identificazione con la massa.

Come fa notare F. Fernández Buey⁶⁵, la riflessione di *Brave New World* sulla scienza ha molti punti di contatto con uno scritto del 1925 di Bertrand Russell intitolato *Icarus, or Science and Future*. In questo breve testo, il filosofo rispondeva ad un altro saggio, intitolato *Daedalus, or Science and Future*⁶⁶, opera del biologo e genetista inglese John Bur-

63. A. Huxley, *Il mondo nuovo*, op. cit. p. 243.

64. *Ibid.*, p. 270.

65. F. Fernández Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, op. cit. p. 220.

66. Entrambi i saggi sono stati pubblicati in italiano in: John B.S. Haldane, Bertrand Russell, *Dedalo o la scienza del futuro. Icaro o il futuro della scienza*, Universale Bollati Boringhieri, 1991.

don Sanderson Haldane (1892-1964). Haldane, marxista e militante del Partito Comunista, aveva difeso nel 1923 in un discorso pubblico a Cambridge⁶⁷, una visione ottimista del futuro e del ruolo che avrebbe avuto il progresso nella vita degli uomini. Russel gli rispose due anni dopo mostrando tutto il suo scetticismo: la scienza poteva essere utilizzata anche per portare al potere un determinato gruppo dominante, piuttosto che per essere impiegata nell'interesse della collettività. Il titolo dello scritto di Russel alludeva alla mitologia greca, ad Icaro e Dedalo rinchiusi in una prigione dell'isola di Creta. Secondo la leggenda, Dedalo aveva escogitato uno stratagemma per fuggire. Insieme al figlio aveva spiccato il volo con un paio d'ali fabbricate con penne e cera. Ma Icaro, incurante delle avvertenze del padre, moriva nell'intento all'avvicinarsi troppo al sole. Secondo Russell, l'umanità avrebbe potuto far la fine di Icaro se fosse rimasta esposta ai pericoli di un progresso scientifico nelle mani di determinate forze politiche ed economiche. I pericoli ai quali alludeva il filosofo nella sua riflessione erano molteplici. Come conseguenza dell'industrializzazione, l'aumento della produttività permetteva sempre di più la produzione di beni superflui. Un tema questo, che Huxley riprende nel suo romanzo e, con ironia, parla di un'invenzione del Governo chiamata "regime del consumo obbligatorio"⁶⁸. Russel individuava nell'aumento della produzione la inevitabile creazione di un'economia a scala planetaria, in cui le nazioni avrebbero dovuto competere per la conquista di mercati e materie prime. Una concorrenza che avrebbe scatenato inevitabilmente una guerra fra stati, un conflitto che, a differenza del passato, si sarebbe diretto principalmente contro la popolazione civile. La Storia dimostrò che Russel aveva ragione.

Un secondo aspetto, conseguenza dell'industrializzazione, era la necessità di una organizzazione capace di gestire l'attività economica e sociale di uno Stato. Questa organizzazione, necessariamente più intensa a causa dell'industria, avrebbe utilizzato i mezzi di comunicazione per diffondere i suoi ordini, controllato l'opinione pubblica, educato la cittadinanza. Il mondo si avviava verso un'unità economica e in futuro, probabilmente, si sarebbe organizzato secondo un'unica unità di produzione e consumo. Quando ciò fosse avvenuto, si sarebbe scatenata una guerra per il dominio che avrebbe portato ad un unico Governo Mondiale, necessario per preservare la civiltà. Si noti a tal proposito, come questo ideale sia condiviso da H.G.Wells e come sia deformato da A. Huxley nel suo romanzo. In *Brave New World Revisited*, Huxley chiama questa "volontà d'ordine" nella sfera sociale, politica ed economica, "superorganizzazione"⁶⁹.

Russell avvertiva poi del pericolo della sovrappopolazione, altra possibile causa di guerre, e della questione eugenetica. Forse, i governi del futuro si sarebbero arrogati il diritto di sterilizzare chi non considerassero un genitore desiderabile. Avrebbero iniziato probabilmente, con lo scopo del tutto lodevole di diminuire l'imbecillità, e sarebbero finiti un giorno per confondere l'opposizione al Governo con l'imbecillità, cominciando a sterilizzare qualsiasi oppositore.

In un altro passo, il filosofo trattava la possibilità di applicare gli insegnamenti della psicologia nella vita diaria, come quelli utilizzati dalla pubblicità, per persuadere le persone di idee come la democrazia, o per dirigerne le emozioni verso obiettivi concreti. Mediante un controllo delle secrezioni delle ghiandole endocrine si sarebbero potute amministrare determinate qualità, aumentando la capacità di comandare di una parte della società, la casta od oligarchia, mentre della rimanente si sarebbe aumentata la capacità di obbedire. Concludeva Russell, sostenendo che il progresso scientifico non dovesse essere necessariamente considerato come una benedizione per l'umanità. La

67. John B.S. Haldane, *Daedalus, or Science and Future*, Kegan Paul, London, 1923.

68. A. Huxley, *Il mondo nuovo*, op. cit. p. 46.

69. *Ibid.*, p. 250.

scienza aveva dato all'umanità un potere immenso, ma questo difficilmente sarebbe stato utilizzato per fini nobili, piuttosto per soddisfare quelle che il filosofo chiamava "passioni collettive", in generale negative e distruttive.

Brave New World raccoglieva le tesi di Russell⁷⁰ in un'antiutopia della scienza, in cui non tanto si criticava il progresso della ricerca e della tecnica, quanto la possibilità della sua deviazione rispetto alla democratizzazione dei suoi benefici. Huxley è probabilmente il primo autore di un'antiutopia biopolitica, giacché il suo interesse principale non era tanto la tecnologia del futuro, quanto piuttosto l'impatto sulla vita delle persone delle scienze biologiche. Sicuramente l'energia atomica aveva segnato un momento rivoluzionario nella vita dell'umanità, diceva lo scrittore⁷¹, ma non poteva essere comparata con la rivoluzione finale che avrebbero rappresentato la biologia e la psicologia applicate al disegno della nuova umanità. Si tratta dell'utopia del controllo totale della vita, grazie alle scoperte della scienza applicata alla vita e alla psiche, per la creazione di un nuovo ordine sociale, stabile ed eterno:

Ecco allora uomini artificiali e meccanici, individui senza anima e senz'altro che, in senso tradizionale, possa considerarsi distintamente umano e individuale, contro quello che è puramente sociale e funzionale. È questa la perfezione della macchina sociale: parti che si incastrano armoniosamente fra di loro al di là dell'immaginazione del più convinto funzionalista. Ma questo è reso possibile solo dalla "rivoluzione realmente rivoluzionaria": la diretta invasione e manipolazione dei corpi e delle menti degli uomini⁷².

Londra, la città come macchina classificatrice

Il pessimismo di Russell, Huxley e altri intellettuali dell'epoca, nei confronti della nascita di regimi scientifici, è suscettibile di essere rappresentato mediante una forma, un disegno. La distopia letteraria ha scelto, in perfetta continuità con il pensiero utopico, lo spazio urbano come metafora di quella "superorganizzazione" della società che tanto temeva Huxley. In *Brave New World*, la Londra del futuro è incaricata di riflettere alla perfezione la tendenza alla segregazione che l'autore avvertiva nella società in cui viveva, verso la fine degli anni Venti. Il romanzo offre, come di consueto nella letteratura futurista, un'immagine "migliorata" della città inglese del futuro rispetto a quelli che potevano essere considerati i maggiori difetti della Londra giorgiana e vittoriana: sovrappopolazione, absolescenza, mancanza di zone verdi. Viene quindi descritta una città, dimostrazione dell'applicazione dei criteri scientifici alla pianificazione urbanistica. Le prime parole del romanzo sono una descrizione architettonica:

Un edificio grigio e pesante di soli trentaquattro piani. Sopra l'entrata principale le parole: "Centro di incubazione e di condizionatura di Londra Centrale" e in uno stemma il motto dello Stato Mondiale: "Comunità, Identità, Stabilità"⁷³

La prima immagine è un edificio grigio, un'architettura della "megamacchina", di soli 34 piani, quindi relativamente basso in una città che già si suppone come verticale. Viene

70. Oltre al già citato articolo, Russell scrisse nel 1931 un altro testo in cui viene ampliata la critica alla scienza che solo era stata trattata in modo breve in *Icarus*: B. Russell, *The Scientific Outlook*, W.W. Norton, New York, 1931 (tr. it. *La Visione Scientifica del Mondo*, Laterza, Bari, 1988).

71. K. Kumar, *Utopia e Antiutopia*, op. cit. p. 114.

72. *Ibid.*, p. 116.

73. *Ibid.*, p. 5.

mostrata la prima attrezzatura della città biopolitica, un edificio freddo, al cui interno domina il vetro e la porcellana, materiali da laboratorio scientifico. Vi si aggirano scienziati, domina il colore bianco dei camici dei lavoratori. Si tratta del luogo dove avviene la fecondazione degli ovuli (processo Bokanovsky), fondamento su cui si basa la società immaginata da Huxley.

In un secondo momento, durante una la visita di un settore dello stesso edificio, le “Sale di condizionatura neo-pavloviana”, riconosciamo in un discorso del direttore del centro lo stesso atteggiamento anti-naturale presente nel romanzo di Zamjatin: *L'amore per la natura non fa lavorare le fabbriche*⁷⁴. Si intuisce quindi una relazione con l'ambiente puramente strumentale, pragmatica. La campagna è difficilmente suscettibile di essere trasformata in oggetto di consumo, quindi le masse vengono condizionate ad odiarla. Ciò nonostante, lo sport all'aria libera, che richiede l'impiego di attrezzature e l'uso intensivo del trasporto pubblico, viene incentivato mediante l'ipnopia. Per questo motivo, mentre le favole futuriste centrate sul concetto del “regno dell'artificialità” immaginavano spazi completamente asettici, il Mondo Nuovo segue i canoni dell'igienismo futurista ma non abolisce i grandi spazi verdi. La natura viene conservata in funzione della sua possibile uso come scenario del consumismo.

La prima immagine globale della città viene offerta al lettore quando i due personaggi si alzano in volo sul “razzo rosso”. Enormi edifici dai tetti a terrazzo, come *un vivaio di funghi geometrici germoglianti fra il verde dei parchi e dei giardini*⁷⁵. Grattacieli nel verde, uno schema urbano che potrebbe risultare ispirato al Le Corbusier de *La Ville Contemporaine pour trois millions d'habitants* (1922) o de *la Ville Radieuse* (1932):

Volavano sopra la zona di sei chilometri di parco che separava Londra Centrale dalla sua prima cintura di sobborghi satelliti. Il verde pullulava di umanità vista di scorcio- Foreste di torri per il gioco della Palla Centrifuga splendevano tra gli alberi. Presso la Shepherd's Bush duemila coppie di Beta-Minus giocavano a tennis, in doppi misti, su delle superfici di Riemann. Una doppia fila di campi per assalti di palla a muro accompagnava la grande strada da Notting Hill a Willesden. Nello Stadio di Ealing stava svolgendosi una festa ginnastica e un programma di Canti Corali per Delta⁷⁶.

Questa prima descrizione offre degli elementi per comprendere come lo scrittore immagina lo sviluppo della Londra nel futuro. Prima di tutto si parla di una Londra Centrale, separata da sei chilometri destinati a verde da una serie di sobborghi satelliti. Lo spazio vitale della distopia di Huxley è la Londra conosciuta dall'autore.

La capitale britannica aveva conosciuto un processo di suburbanizzazione di massa subito dopo la I Guerra Mondiale⁷⁷. L'amministrazione pubblica si fece responsabile di un grande programma di costruzione di alloggi per la classe lavoratrice, circa un milione a cavallo delle due grandi guerre. La tipologia prescelta era quella della casa unifamiliare con un piccolo giardino, in città satellite alla periferia di grandi centri urbani. Esattamente come nella descrizione di Huxley. La chiave dell'espansione di Londra era stata, come ricorda p. Hall, dotare il territorio di un moderno sistema di comunicazione. La metropoli era collegata ai satelliti da tram, autobus e ferrovia. Nel romanzo di Huxley i campi sono separati dalla metropoli, i lavoratori delle caste inferiori vi si recano con dei treni leggeri a monorotaia⁷⁸. L'immagine della metropoli del Mondo Nuovo è quella di

74. *Ibid.*, p. 22.

75. *Ibid.*, p. 56.

76. *Ibid.*, p. 57.

77. p. Hall, op. cit. p. 70.

78. A. Huxley, *Il mondo nuovo*, op. cit. p. 65.

una scacchiera, maglia gerarchica in cui sono disposte le classi sociali che compongono la tecnocrazia del futuro. Il tipo di alloggio dipende dalla posizione sociale. Le caste inferiori vivono in enormi caserme, mentre divise dalla zona “bassa” della città, un quartiere di case basse e piccole è riservato alle classi alte, gli Alfa e i Beta. La strategia di controllo che viene applicata è la stessa di Orwell, sintetizzata dalla massima “dividere per controllare”. Come sostiene G.F.Rodríguez Fernández⁷⁹, la città è un’enorme macchina classificatrice.

L’atomizzazione del territorio che propongono le distopie, è funzionale alla stabilità sociale, poiché l’isolamento permette conservare le identità dei gruppi e, conseguentemente, l’individuo rimane ancorato al proprio ruolo prefissato⁸⁰. In Huxley gli appartenenti alle distinte caste vengono educati fin da piccoli ad accettare la propria condizione di Alfa, Beta, Gamma⁸¹. I bambini vengono condizionati mediante stimoli visuali (il colore delle divise) a disprezzare le classi sociali più basse (“non voglio giocare con i bambini Delta”) e a riconoscersi nella propria (“sono così contento di essere un Beta!”). Il principio della classificazione garantisce la stabilità, l’unico fine della Megamacchina del Mondo Nuovo.

La segregazione funzionale era stata difesa da architetti come Le Corbusier, mediante la proposta di modelli, e analizzata nella città reale dall’ecologia sociale urbana. La Scuola di Chicago era stata particolarmente attiva fra gli anni Venti e Trenta, proprio nel momento della pubblicazione di *Brave New World* (1932). Appariva evidente, agli occhi di qualsiasi scrittore che volesse confrontarsi con l’immaginare la città del futuro, che lo spunto doveva essere la città del capitalismo nordamericano. Per Huxley infatti, il modello di città è chiaramente la città industriale, costruita in funzione della produttività delle fabbriche, risultato del liberismo.

Il gruppo che si era organizzato nel Dipartimento di Sociologia di Chicago, di cui facevano parte Robert Park, Ernest W. Burgess e Roderick D. McKenzie, aveva cominciato per la prima volta lo studio della città, come scenario di conflitto e organizzazione. In particolare, l’ecologia urbana⁸² aveva ereditato l’approccio metodologico della sociologia di H. Spencer e gli studi dell’evoluzione di C. Darwin. Il discorso della Scuola di Chicago tendeva a spiegare il sociale da un punto di vista “naturalista”, utilizzando nello studio della città concetti come “la lotta per la sopravvivenza” di Darwin, la competizione fra individui e la ricerca di un equilibrio all’interno dell’habitat urbano. La città quindi era un arcipelago di aree separate per funzione e composizione sociale a causa di fenomeni, comuni anche all’habitat naturale, quali la lotta per il dominio di determinati gruppi in competizione. La popolazione con maggior potere acquisitivo occupava il territorio in funzione della propria capacità economica, concentrandosi nelle zone migliori (quelle centrali) e spingendo verso la periferia i più deboli. Ernest W. Burgess aveva espresso graficamente tale modello nel 1925 in uno degli articoli pubblicati nella raccolta *The City*⁸³. Burgess partiva dalla considerazione che la maggior parte degli studi fino ad allora effettuati, avevano trattato la crescita della città quasi esclusivamente dal punto di vista fisico. Mancava, secondo lo studioso, un’analisi dal punto di vista dell’espansione intesa come processo, una tendenza che poteva essere esemplificata mediante un grafico con cerchi concentrici. Ogni cerchio rappresentava una zona della città, e tendeva ad

79. Gabriela Rodríguez Fernández, *La ciudad como sede de la imaginación distópica: literatura, espacio y control*, en Scripta Nova, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales, Universidad de Barcelona, Vol. IX, núm. 181, enero 2005.

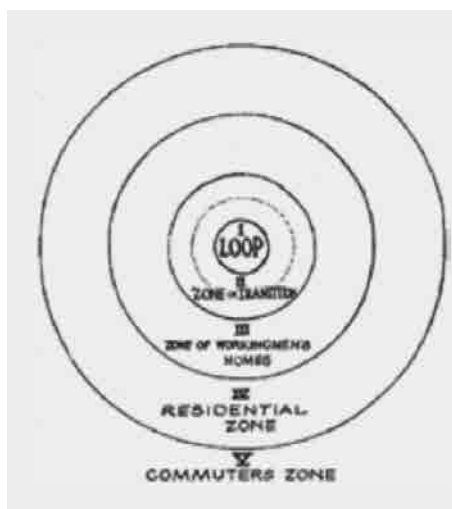
80. Si veda a questo proposito: Richard Sennett, *The Uses of Disorder. Personal Identity and City Life*, Norton, New York and London, 1970 (tr. it. *Usi del disordine. Identità personale e vita nella metropoli*, Costa & Nolan, Genova, 1999).

81. “Corso elementare di coscienza di classe”, A. Huxley, *op. cit.* p. 26.

82. Robert Ezra Park, *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999, p. 22.

83. Robert E. Park, Ernest W. Burgess, *The City: Suggestions for the Study of Human Nature in the Urban Environment*, University of Chicago Press, Chicago, 1925.

espandersi radialmente partendo dal circolo centrale: il quartiere commerciale. La zona successiva, di “transizione”, veniva invasa dal terziario e dall’industria leggera. La terza era formata da quartieri abitati da operai che si erano spostati abbandonando la zona deteriorata intorno al centro. La zona residenziale invece era destinata alle classi alte e, oltre il limite della città, la zona suburbana e le città satelliti. Burgess equiparava questa crescita alla “successione” dell’ecologia ve-



Ernest W. Burgess, “La crescita della città”, in: Robert E. Park, Ernest W. Burgess, *The City: Suggestions for the Study of Human Nature in the Urban Environment*, University of Chicago Press, Chicago, 1925

getale. La città era conformata quindi, da queste concentrazioni naturali, economiche e culturali, segregazioni che assegnavano agli individui costituenti i distinti gruppi, un ruolo nel funzionamento della città. Inoltre tale processo era caratterizzato da un continuo movimento. Nella città i differenti gruppi etnici e sociali occupavano aree, sostituivano, espellevano altri gruppi che avevano occupato il medesimo spazio in precedenza. I processi di rinnovamento urbano e di terziarizzazione erano quindi la conseguenza di tali conflitti, che avevano la loro base nel denaro, e che producevano il fenomeno spaziale della nascita di distinte aree segregate.

I sociologi di Chicago osservavano, come fossero naturalisti immersi in una foresta, il comportamento degli individui nel loro habitat urbano, determinando che la forma della città era il risultato della natura umana, oltre che una costruzione artificiale. Nella società preindustriale il quartiere rifletteva l’ordine sociale nella città. In quella industriale invece, la differenziazione che si stava dando era secondo la propria funzione nel processo produttivo, ovvero secondo il proprio lavoro. La differenziazione nella città contemporanea era di classe, e le classi si disponevano nello spazio segregandosi, in una situazione di equilibrio instabile. Ma a differenza di tale concezione “naturalistica”, gli autori distopici vedevano nella segregazione spaziale una strategia precisa di controllo. Nel caso di Huxley, la città segregata garantisce l’incomunicabilità fra le classi, suddivise da compartimenti stagni, una garanzia d’ordine e stabilità. Lo schema territoriale atomizzato, sostiene infatti G.R. Fernández⁸⁴, così come viene proposto dalle distopie di Orwell e di Huxley, viene inserito in un sistema totalizzatore della vita sociale in cui significati emanano dal potere, si diffondono sui dominati, l’isolamento dei quali garantisce la stabilità dei pregiudizi, la sottomissione a un ruolo assegnatogli.

Come è già stato sottolineato precedentemente, l’igienismo è sempre stata una ossessione per gli autori di utopie. Oltre all’igienismo, una serie di paure legate alla crescita demografica, avevano alimentato la paranoia dell’imminente collasso dell’Occidente. Il romanzo di Huxley è una distopia in cui la biopolitica riveste un ruolo da protagonista. Il controllo delle nascite è una priorità, oltre all’eugenetica e alla disgenetica. Huxley dà al lettore pochi indizi per immaginare qual’è la casa in cui vivono i protagonisti, ma la si può immaginare da un frammento in cui viene presentato il suo opposto contrario. Si tratta di un messaggio del Governatore che ascolta la protagonista femminile del romanzo, Lenina, mentre si trova nella “Sala di Toiletta Femminile”:

84. G. R. Fernández, op. cit.

Casa, casa, poche stanze, troppo abitate, soffocanti, da un uomo, da una donna periodicamente incita, da un'orda di ragazzi e ragazze di tutte le età. Niente aria, niente spazio; una prigione insufficientemente sterilizzata; oscurità malattie e cattivi odori.

(...)

E la casa, oltre che squallida psichicamente, lo era anche fisicamente. Psicicamente, era una tana di conigli selvatici, un letamaio riscaldato per gli attriti della vita che vi si ammucchiava, esalante di emozioni. Quali soffocanti intimità, quali pericolose, insane, oscene relazioni fra i membri del gruppo familiare!⁸⁵

La descrizione della promiscuità del passato, un racconto dell'orrore, la sensazione di sovraffollamento delle case, della mancanza d'igiene, quasi provoca uno svenimento di una ragazza che sta ascoltando l'annuncio con la protagonista. Soprattutto nella prima descrizione, quella della casa affollata e insalubre, può riconoscersi il giudizio impietoso di Huxley sulla città contemporanea. Del resto la distopia è a volte un genere ambiguo, in cui anche le opinioni dell'autore vengono integrate non necessariamente in una caricatura della realtà. In questo caso, il sentimento anti-urbano è dell'autore stesso. Nelle conclusioni di *Brave New World Revisited*, Huxley spiega chiaramente quale fosse la sua opinione della metropoli moderna, prodotto di quelle che lo scrittore chiama la "forze impersonali", sovrappopolazione e superorganizzazione. Nella metropoli, sostiene, la vita umana è impossibile, se s'intende per vita umana quella che contempla rapporti umani molteplici. Huxley non vede quindi altra soluzione che l'abbandono della metropoli, il trasferimento in centri più piccoli, e lavorare per stabilire l'autogoverno, il decentramento del potere:

Perciò, chi no vuole l'immiserimento spirituale degli individui e delle società, lasci la metropoli e dia nuova vita alla piccola comunità provinciale; ovvero umanizzi la metropoli creando l'equivalente urbano delle piccole comunità provinciali, dove gli individui si incontrino e cooperino in quanto uomini completi e non in quanto mere incarnazioni di una funzione specializzata⁸⁶

5.2.2 *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell

E finalmente l'Inghilterra: l'Inghilterra meridionale, forse il più mite paesaggio del mondo. È difficile, quando la si attraversi, soprattutto mentre ci si riprende dal mal di mare col velluto di un treno internazionale sotto la zucca, credere che qualcosa stia succedendo davvero nel mondo. Terremoti in Giappone, carestia in Cina, rivoluzioni nel Messico? Non preoccupiamoci, il latte sarà sulla porta di casa domattina, il "New Statesman" uscirà puntualmente venerdì.

George Orwell, *Homage to Catalonia*, 1938 (tr. it. *Omaggio alla Catalogna*, Mondadori, Milano, 1993, p. 251)

"Orwelliano" dicesi di un comportamento sociale, di un sistema, di un meccanismo di potere, una parola oramai d'uso popolare e impiegata in molteplici ambiti. È oramai un luogo

85. A. Huxley, *Il mondo nuovo*, op. cit. p. 35.

86. *Ibid.*, p. 336.

comune, molti aspetti del giorno d'oggi vengono correntemente definiti come "orwelliani". Zamjatin gettò le basi della distopia moderna. Orwell, vent'anni dopo, ispirato dalle vicende di *Noi* e ripetendone lo schema narrativo, rese la letteratura distopica il genere che meglio può essere impiegato per analizzare criticamente l'era contemporanea.

Sempre più spesso, l'opera di Orwell è considerata anticipatrice, se non una vera e propria profezia, della società del controllo, legata in epoca contemporanea alle pratiche sempre più diffuse della sorveglianza. Verso la seconda metà degli anni Novanta, comincia ad essere messa in discussione una delle conseguenze principali della società dell'informazione: la fine della privacy e la possibilità di un controllo esaustivo e totale della vita delle persone. Numerose voci hanno assimilato la condizione contemporanea alla diffusione, a livello planetario, dello schema del "panopticon", della creazione di una società completamente trasparente mediante l'uso delle moderne tecnologie di classificazione e sorveglianza. Lo schermo del "Grande Fratello" è divenuto la metafora della sorveglianza moderna. Sorveglianza fisica, mediante la proliferazione delle reti di televigilanza pubbliche e private, simbolo di un controllo totale, esteso ben oltre lo spazio pubblico delle città. La società è divenuta interamente sotto controllo, nel momento in cui le sue procedure amministrative e di vigilanza hanno cominciato a dipendere dalle tecnologie dell'informazione e della comunicazione⁸⁷. La sorveglianza implica oggi la raccolta ed elaborazione dei dati personali di milioni di persone. Evidentemente, tale processo di classificazione rende la popolazione suscettibile di controllo ed oggetto di pratiche per ottenerne l'obbedienza, mediante il contenimento di comportamenti che la società potrebbe considerare minacciosi⁸⁸. Il dibattito intorno alla pericolosità di un "occhio elettronico" che tutto osserva e conosce, del diritto alla privacy e dell'inadeguatezza delle risorse attuali per arginare il rischio autoritario, chiama spesso in gioco le figure del panopticon e del Grande Fratello. Ma la capacità offerta dalla tecnologia, anche molto semplice come quella dell'invenzione di Bentham, va ben oltre l'ottimizzazione della pratica del controllo e l'efficacia della vigilanza. Come illustrato da Foucault, si tratta di una nuova forma di potere di cui il panopticon è solo lo schema, e il Grande Fratello, solo il simbolo di un potere invisibile che funziona inducendo le persone all'autocontrollo.

Nell'analisi storica effettuata da D. Lyon, "società sorvegliata" appare per la prima volta nel 1985, giustamente ad un anno di distanza dal 1984, scelto da Orwell per indicare nel tempo la sua distopia totalitaria. Il termine viene coniato dal sociologo Gary T. Marx per avvertire come la moderna tecnologia rendesse possibile la distopia orwelliana del controllo totale⁸⁹. La seconda metà degli anni Ottanta rappresenta infatti, il periodo in cui si diffondono le telecamere per la videovigilanza nelle fabbriche e nei centri commerciali. Fino agli anni Ottanta il termine veniva utilizzato frequentemente per riferirsi alle pratiche di controllo poliziesco dell'Unione Sovietica, le reti di spionaggio del KGB. Ma dopo il collasso del regime sovietico, il termine continuò ad essere utilizzato, anzi, raggiunse una diffusione ancora maggiore, quasi a confermare quello che molti dei critici dello scrittore inglese avevano sostenuto: *Nineteen Eighty-Four* non era solamente una critica allo Stalinismo, ma un avvertimento di quanto le idee totalitarie si stessero radicando in tutto il mondo.

Ancor prima che George Orwell⁹⁰ denunciassero con *1984* la possibile involuzione autoritaria delle forme di potere assoluto, i temi presenti nella sua celebre distopia appaiono

87. David Lyon, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano, 2002, p. 1.

88. *Ibid.*, p. 8.

89. *Ibid.*, p. 43.

90. George Orwell (1903-1950), pseudonimo di Eric Hugo Blair, è uno dei principali saggisti inglesi del XX secolo. Dopo gli studi a Eton, fece parte della *Indian Imperial Police* fino a che dimise. Tornato in Inghilterra, eseguì una serie di ricerche sociali sulla vita dei poveri nell'East End e si trasferì a Parigi. Aderì al socialismo rivoluzionario e combatté durante la Guerra Civile Spagnola nelle file del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista). A partire del 1940 fu contattato dalla BBC come conferenziere del Servizio di Affari Orientali. Fu autore di numerosi saggi

già visibili nel suo percorso politico e nelle sue opere precedenti. Lo stesso autore riconobbe come la sua opera avesse assunto una qualche rilevanza solo nel momento in cui era divenuta letteratura politica: *Considerando la mia opera, vedo che, senza equivoco, dove mi mancò intenzionalità politica, scrissi libri senza vita, mi persi dietro paesaggi purpurei, in frasi senza senso, in aggettivi decorativi e in stupidaggini*⁹¹.

Il primo passo nel percorso di presa di coscienza politica da parte dello scrittore avvenne in Birmania. Qui, Orwell si era stabilito nel 1922 e vi era rimasto per cinque anni come volontario della *Indian Imperial Police*. L'esperienza gli servì per conoscere direttamente le tecniche che la polizia dell'Impero Britannico usava nelle sue colonie per reprimere qualsiasi forma di dissidenza. Di ritorno in Inghilterra nel 1927, scrisse che non sarebbe tornato in dietro *per prendere parte a quell'ignominia*⁹², riconoscendo le azioni dell'Impero e il suo esercizio di una giustizia di classe⁹³. Carico di risentimento nei confronti di un Potere esercitato nell'interesse dei pochi, abbandonò il corpo della polizia e fece ritorno in Europa. Visse in estrema povertà a Londra e a Parigi, dove entrò in contatto con il sottoproletariato urbano, lavorando come *plongeur*, sguattero di cucina, e prendendo una sbornia con gli altri lavoratori, ogni sabato sera al bistrot dell'Hotel de Trois Moineaux. Una volta tornato in Inghilterra, si dedicò al giornalismo e ricevette l'incarico, da parte del Left Book Club, di elaborare un'inchiesta sulle aree minerarie dell'Inghilterra del Nord. Il seguente passo fu la militanza socialista e la partecipazione alla Guerra Civile in Spagna, dove giunse il 13 dicembre del 1936.

Il suo celebre *Animal Farm* non può essere del tutto compreso senza tener conto l'esperienza personale di Orwell in Catalogna, raccontata nel libro *Homage to Catalonia*⁹⁴. Pubblicato nel 1938 ancor prima che la Guerra Civile fosse finita, le vicende servirono allo scrittore per comprendere in profondità sia l'azione politica diretta alla creazione di una società senza classi, sia la natura totalitaria dello stalinismo e del fascismo. Orwell, com'è noto, partecipò al conflitto militando nella milizia del POUM (*Partido Obrero de Unificación Marxista*), i cui integranti erano di tendenza anarco-sindacalista e trotskista. Come è evidente, la scelta di campo significò per lo scrittore entrare in contatto con i punti centrali degli scritti di Trotskij, la "rivoluzione tradita" da parte dello stalinismo e la trasformazione dell'Unione Sovietica in una burocrazia in cui l'oligarchia capitalista era stata sostituita, nei suoi privilegi e nel suo ruolo sociale, da una ristretta casta del Partito Comunista. La menzogna di cui fu oggetto il POUM, accusato di collaborazionismo con il Franchismo, portò allo scioglimento delle sue milizie da parte del governo repubblicano, e costrinse Orwell ad abbandonare il paese. In questo periodo, maturano quindi una serie di tematiche presenti sia in *Animal Farm* che, più tardi, in *Nineteen Eighty-Four*: il tradimento della rivoluzione da parte degli intellettuali, il potere della propaganda, il naufragio del regime sovietico inteso come una controrivoluzione.

L'esperienza spagnola servì ad Orwell per la scrittura de *La fattoria degli animali*, mediante la quale si rappresentava, sotto forma di allegoria swiftiana, sia la rivoluzione (ugualmente) tradita degli animali, sia la degenerazione totalitaria di quella del 1917. I

e servizi, ma ottenne la fama grazie alla pubblicazione di due celebri romanzi: *Animal Farm* (1945) e *1984* (1949). Morì di tubercolosi nel 1950. Sulla vita di G.Orwell si veda: Bernard Crick, *George Orwell. A Life*, Penguin Books, Harmondsworth, 1980; Michael Sheldon, *Orwell. The authorised biography*, Minerva, London, 1992; J.R.Hammond, *A George Orwell chronology*, Palgrave, New York, 2000. Le sue opere sono raccolte in: *The Complete Works of George Orwell*, a cura di Peter Davison, Secker & Warburg, London, 20 voll., 1986-1998.

91. George Orwell, "Why I Write", *Gangrel* n. 4, London, estate 1946 (tr. cast. G. Orwell, *Escritos (1940-1948) Literatura y política*, Octaedro, Barcelona, 2001, p. 14).
92. AA.VV., *Orwell i maiali e la libertà*, a cura di Ugo Ronfani, Bevino Editore, Milano, 2004, p. 137.
93. Orwell era giunto in Birmania nell'ottobre del 1922, in uno dei momenti più algidi della resistenza non-violenta promossa da Gandhi contro il *British Raj*. A questo periodo Orwell dedicò *Burmese Days*, romanzo in cui denuncia l'imperialismo inglese e la cui pubblicazione verrà inizialmente rifiutata dal suo editore, Victor Gollancz.
94. George Orwell, *Homage to Catalonia*, Secker and Warburg, London, 1938 (tr. it. *Omaggio alla Catalogna*, Mondadori, Milano, 2002).

vare personaggi alludevano ai protagonisti della rivoluzione russa: il padrone della fattoria rappresentava l'aristocrazia zarista, Napoleone a Stalin, il dissidente Snowball a Trotskij, fino a giungere al primo Piano Quinquennale, rappresentato, nel racconto, dalla costruzione di un mulino. Parte della critica letteraria posteriore alla pubblicazione, lavorò incessantemente per tergiversare il reale messaggio dell'opera: una satira della classe dirigente sovietica, piuttosto che una lezione applicabile a qualsiasi rivoluzione socialista. Seguendo questa logica, *Animal Farm* sarebbe stata usata, durante gli anni successivi della Guerra Fredda, come favola didattica per avvertire del pericolo rosso. Bisogna quindi sottolineare che l'intenzione di Orwell sarebbe stata ben altra, probabilmente in sintonia con il pensiero di Trotskij⁹⁵. Con *La Rivoluzione tradita* (1936)⁹⁶, colui che era stato uno dei protagonisti della Rivoluzione Russa, aveva analizzato profondamente la degenerazione dello Stalinismo: la burocratizzazione dell'Unione Sovietica, il bonapartismo portato avanti da Stalin, lo sterminio della dissidenza, la disuguaglianza sociale e culturale, la teoria del "socialismo in un paese solo". Come quella di Trotskij, la critica di Orwell era puramente politica e aveva per obiettivo preparare la strada per il socialismo. Affinché ciò avvenisse, era necessario rendere visibile l'impedimento rappresentato dal falso mito sovietico, dal capitalismo di stato, e mostrare come in realtà una minoranza di burocrati si fosse imposta sulla maggioranza della popolazione russa⁹⁷. Si trattava della stessa intenzione di Trotskij che, al denunciare pubblicamente lo Stalinismo, ricordava che identificare il socialismo con la casta sovietica e con la rivoluzione russa significava tradire gli interessi dei lavoratori. L'accusa di Orwell si volgeva poi direttamente verso chi responsabilizza del tradimento: gli intellettuali, quelli che sanno leggere e scrivere, i "sacerdoti del potere totalitario", quelli che sarebbero stati i fautori della distopia totalitaria di *1984*.

Il 4 aprile del 1944 il manoscritto di *Animal Farm* veniva presentato e rifiutato da Victor Gollancz. Lo stesso rifiuto veniva dato dagli editori Cape, Faber & Faber. Venne invece pubblicato nell'agosto del 1945 da Secker & Warburg, editoriale diretta da Frederic Warburg. Sulle ragioni dell'estrema difficoltà presentatasi al momento della sua pubblicazione, spesso viene indicato il poco opportuno momento storico, ovvero la fine della II Guerra Mondiale, e l'intenzione da parte degli editori di non debilitare l'alleato sovietico. Ma, come rileva B. Battaglia, dietro tale pretesto *si nascondeva la percezione da parte dei critici più intelligenti che tale critica – proprio in base alla nota convinzione di Orwell che il comunismo sovietico non era altro che una forma deteriorata di capitalismo di stato – poteva essere ribaltata all'indietro a investire la società capitalistica e i presupposti etici e morali della sua cultura: il tradimento della rivoluzione socialista ad opera di un comunismo totalitario evocava o prefigurava il parallelo tradimento della democrazia liberale ad opera del fascismo*⁹⁸.

*Nineteen Eighty-Four*⁹⁹ venne pubblicato quattro anni dopo *Animal Farm*, rinunciando a quello che doveva essere il suo titolo originale: *The Last Man in Europe*. Esattamente come la favola allegorica della rivoluzione degli animali, il nuovo libro di Orwell venne accolto e interpretato secondo il punto di vista di un lettore del 1949, in altre parole di chi stava vivendo il principio della Guerra Fredda e la divisione in blocchi dell'Europa. Anche in questo caso, Orwell descriveva i meccanismi di un sistema totalitario che, an-

95. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 162.

96. Nel successivo romanzo di Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Trotskij viene rappresentato dalla figura di Emmanuel Goldstein, leader della resistenza organizzata contro il partito e autore de *Teoria e pratica del collettivismo oligarchico*, che smaschera la natura del regime e potrebbe paragonarsi a *La rivoluzione tradita*.

97. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 156.

98. *Ibid.*, p. 155.

99. George Orwell, *1984*, Secker & Warburg, London, 1949 (tr. it. *1984*, Mondadori, Milano, 2002).

A sinistra: copertina della prima edizione di G. Orwell, *Animal Farm*, Secker & Warburg, London, 1945. A destra: George Orwell, *1984*, Secker & Warburg, London, 1949



che se ricalcavano il regime sovietico, risultavano premonitori di qualcosa che stava accadendo anche all'interno delle democrazie europee e che si sarebbe realizzata nella nascita della "società del controllo". Nell'introduzione alla riedizione italiana di "1984", Umberto Eco, a proposito del successo che aveva avuto l'opera, sosteneva che ciò fosse dovuto al fatto che il libro *se da un lato parlava di ciò che sarebbe avvenuto, dall'altro, più che parlare di ciò che sarebbe potuto accadere, parlava di ciò che stava accadendo*¹⁰⁰. Per illustrare l'Europa della fine degli anni Quaranta, Orwell scelse Londra, una distanza temporale accettabile, meno di quarant'anni, e per protagonista Winston Smith, cittadino di Oceania, paese retto dal Partito Unico, e membro del partito socialista l'*Ingsoc* (*Socing*, socialismo inglese nella neolingua). Tre classi compongono la società in cui vive Smith: i vertici del Partito, i suoi membri interni e i proletari, gli operai e i lavoratori che vivono nella povertà. Il sistema è gestito da quattro ministeri, della Verità, della Pace, dell'Amore, dell'Abbondanza, e si basa su tre slogan: "La guerra è pace. La libertà è la schiavitù. L'ignoranza è la forza." Al vertice della struttura sociale di Oceania si trova il "Grande Fratello".

A differenza di *Animal Farm*, nel caso di *1984*, Orwell non utilizzò né il formato della parodia, né quello della satira. Scelse quello meno canonico dell'anti-utopia, ovvero come si indicava all'inizio di questa ricerca riportando la definizione di L. T. Sargent, di una *società inesistente descritta in modo molto dettagliato e normalmente situata in un tempo e in uno spazio tali da permettere al lettore contemporaneo riconoscerla come una descrizione critica dell'utopianismo di una particolare eutopia*¹⁰¹. Il romanzo viene quindi ambientato in un futuro prossimo, il 1984 appunto, in un luogo perfettamente riconoscibile, Londra. I richiami costanti ad elementi dell'Unione Sovietica, indicano chiaramente che il sistema totalitario del romanzo era lo specchio della dittatura stalinista, deformazione autoritaria dell'utopia socialista.

Oceania, oltre ad essere la rappresentazione distopica del mondo conosciuto, era anche una parodia grottesca del mondo razionale e dell'utopia¹⁰². Per Orwell, dietro l'impulso utopico si sarebbe nascosta la follia dell'onnipotenza degli intellettuali. Per que-

100. G. Orwell, *1984*, Mondadori, Milano, 1984.

101. L.T. Sargent, "The intersection of Utopianism and Communitarism", op. cit.

102. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 135.

sta ragione, il romanzo si iscriveva volutamente nella tradizione della moderna scrittura utopica e antiutopica. Orwell, in una lettera a F. J. Warburg del 30 marzo 1949¹⁰³, parlava della lettura due anni prima del romanzo di Zamjatin, opera di cui consigliava la pubblicazione *di fronte alla porcheria che si pubblica quotidianamente*. In particolare parlava della *chain of Utopia books* (catena dei libri utopici) di cui avrebbe fatto parte *Noi*, seguendo la tradizione della letteratura utopica e antiutopica moderna: *When the Sleeper Wakes* di H.G.Wells, *The Iron Heel* di J. London, *Brave New World* di A. Huxley. Rispetto ad Huxley, Orwell riteneva che l'opera di Zamjatin si avvicinasse alla realtà molto di più dell'utopia edonistica di *Brave New World*, e che si trattasse di un'opera del livello di *The Iron Heel*, anche se meglio scritta. In questo senso, l'analisi da parte di Orwell dell'opera di Zamjatin, inquadrata all'interno della letteratura distopica, servirebbe per confutare la tesi secondo la quale *1984* andrebbe inserita nel filone della satira, come *Gulliver's Travels*¹⁰⁴. Un altro richiamo importante è quello a Kafka, altro autore appartenente all'epoca dei regimi totalitari¹⁰⁵.

Del romanzo di Zamjatin, Orwell recuperava la struttura fondamentale: la forma del diario personale, la società del controllo, la distruzione dell'individuo e della famiglia, i meccanismi di persuasione dei cittadini, la ribellione del protagonista, il suo fallimento e la sua adesione finale al sistema. Nonostante ciò, la distopia di *1984* dipinge un mondo molto più buio, e incredibilmente verosimile, di quello dello scrittore russo. La tecnologia del controllo sociale, l'occhio onnipresente del "Grande Fratello" che attraverso i teleschermi osserva il protagonista, il doppio-pensiero dei membri del partito, che li rende capaci di accettare due verità contraddittorie, sono tutti elementi che nascono dalle circostanze storiche vissute da Orwell.

L'ambientazione temporale di *1984*, affinché il lettore potesse identificarsi, era più vicina che quella del romanzo russo. Orwell aveva scelto per lo svolgersi dell'azione, un'epoca comprensibile, nel romanzo si indica trent'anni dopo una rivoluzione ed un conflitto atomico. L'umanità risultava divisa in tre blocchi antagonisti: Oceania, Eurasia ed Estasia. Tre blocchi permanentemente in guerra per la conquista di una quarta regione, situata in Africa. Tale idea della separazione del mondo derivava dalla lettura de *The Managerial Revolution*, di James Burnham¹⁰⁶, che vaticinava una organizzazione del mondo in tre superstati. Agli occhi di Orwell tale teoria dovette sembrare del tutto plausibile, soprattutto dopo lo scoppio della bomba atomica. Solo tre o quattro potenze avrebbero potuto conquistare un livello tecnologico tale da permettersi la costruzione di armamenti di distruzione di massa. Conseguentemente, sarebbero nati superstati, armati e tacitamente d'accordo nel non farsi la guerra e nello spartirsi il mondo. Verso la fine degli anni 40, alla maggior parte dei lettori di *1984* tale modello di organizzazione planetaria dovette sembrare più che plausibile. La divisione del mondo in tre blocchi, ricordava la divisione in "zone d'influenza" a seguito della II Guerra Mondiale. Così come Roosevelt, Churchill e Stalin avevano diviso la Germania sconfitta, così Orwell immaginava il mondo nel futuro: con un salto di scala, è la totalità della terra ad essere occupata. Questa divisione in blocchi del pianeta è anche un riferimento all'isolamento, una caratteristica fondamentale dell'utopia fin dai suoi inizi. Oceania, Eurasia ed Estasia non comunicano fra di loro, sono alternativamente in guerra le une con le altre. Una guerra che è strumento per mantenere al potere una classe dirigente, poiché il suo reale scopo non è la conquista territoriale, come nel passato, bensì perpetuare l'organizzazione sociale. Uno degli slogan del partito è infatti *la guerra è pace*. Questa conservazione

103. La lettera di G.Orwell al suo editore F.J.Warburg è del 30 marzo 1949 ed è contenuta in: *The Complete Works of George Orwell*, edizione a cura di Peter Davison, vol. XX, Secker and Warburg, London, 1998.

104. K. Kumar, *Utopia e antiutopia*, op. cit. p. 167.

105. *Ibid.*, p. 166.

106. *Ibid.*, p. 169.

Londra, una distopia della regressione

Se vuoi un simbolo figurato del futuro, immagina uno stivale che calpesta un volto umano... per sempre.

George Orwell, 1984, op. cit. p. 296

4 aprile del 1984, Londra, città principale di Pista Prima, la terza delle province di Oceania per popolazione, è una città in permanente stato di guerra. La prima descrizione della città viene offerta dal protagonista, Winston Smith, quando con uno sforzo cerca di ricordare se fosse stata sempre così:

C'erano sempre stati quei panorami di case novecento in rovina, coi fianchi tenuti su a mala pena da travi di legno, con le finestre turate da carta incatramata e con i tetti di ferro ondulato, e quelle staccionate intorno ai giardini che pendevano sghembe da tutte le parti? E i luoghi bombardati dove la polvere di calcestruzzo mulinava nell'aria, e le erbacce crescevano sparse sui mucchi di sassi? E quegli altri luoghi in cui le bombe avevano aperto dei buchi più larghi e dov'erano germogliate miserabili colonie di capanne di legno simili a pollai? Ma era inutile, non riusciva a ricordare: non restava nulla della sua infanzia, se non una serie di quadri senza sfondo e per la maggior parte incomprensibili¹⁰⁹.

La Londra del 1984 è la stessa che lo scrittore aveva conosciuto durante la II Guerra Mondiale. Ovvero la città che aveva subito i bombardamenti tedeschi, povera, vecchia e decrepita. Niente a che vedere con le città del futuro che i romanzi di fantascienza erano soliti mostrare. Non è la città verticale di Lang, né quella trasparente di Zamjatin. Niente macchine volanti, niente grattacieli, né vetro, né acciaio, solo legno e cemento polverizzato. Le strade, le erbacce, le capanne di legno dovevano essere riconoscibili al lettore della fine degli anni 50, poiché era nell'intenzione di Orwell proprio la riconoscibilità dei luoghi, fondamentale per narrare ciò che "sarebbe potuto accadere" anche nell'Inghilterra democratica.

Nella società in cui vive Smith, la propaganda di partito utilizza l'architettura come veicolo di trasmissione di un'idea di potenza e di benessere. L'immagine ufficiale trasmessa del mondo in cui si vive è quella dell'architettura moderna - *un mondo d'acciaio e di cemento* - e della guerra - *di macchine mostruose e di armi terrificanti*¹¹⁰. La cruda realtà è invece offerta dalla descrizione dei luoghi reali in cui vivono gli abitanti di Oceania:

...miserabili città in rovina dove la gente denutrita si trascinava su e giù con scarpe che lasciavano scoperti i piedi, dentro certe case novecento che si tenevano su a furia di toppe e di cartone e di tela cerata, e che puzzavano sempre di cavoli e di cessi otturati. Gli sembrava di vedere Londra, immensa rovina, una città di milioni di sacchi d'immondizie, e sovrapposta a quella visione c'era come l'immagine della signora Parsons, con le sue rughe, i suoi capelli color paglia, che armeggiava attorno al tubo di scarico dell'acquaio, senza riuscire a disintasarlo¹¹¹.

La maggior parte delle costruzioni è misera e antiquata. In contrasto con l'asettica immagine della città del futuro, l'odore dei cavoli e di fogna.

109. G. Orwell, 1984, op. cit. p. 27.

110. *Ibid.*, p. 97.

111. *Ibid.*, p. 98.



Immagini tratte dal film *1984*, diretto da Michael Anderson, GB, 1956

La città non è cresciuta in verticale come nei disegni di Hugh Ferriss¹¹² o nel cinema di Lang e Cameron Menzies. Londra è una città orizzontale, gli unici edifici che si impongono per mole e disegno sono gli edifici governativi, la rappresentazione visibile del Potere. Il Miniver (Ministero della Verità) è infatti una piramide a gradoni di cemento bianco dell'altezza di cento metri. La costruzione gigantesca presenta stampati sulla facciata, gli slogan del partito: *La guerra è pace La libertà è schiavitù. L'ignoranza è forza*¹¹³. Oltre alla parte della costruzione in superficie, il ministero conta con una imponente parte sotterranea, tremila stanze sotto il livello del suolo.

Oltre al Ministero della Verità, altri tre edifici sono riconoscibili nella città del futuro. Si tratta dei rimanenti tre ministeri che compongono l'organizzazione governativa: il Ministero della Pace, che si occupa della guerra; il Ministero dell'amore, che si occupa del mantenimento dell'ordine; il Ministero dell'abbondanza, che si occupa dell'economia¹¹⁴. Il complesso del potere del Partito Unico è rappresentato da questi quattro edifici, in neolingua i ministeri Miniver, Minipax, Minimor, Minindancia.

Questa prima immagine della città, un'estensione orizzontale dominata da quattro edifici verticali, i ministeri, sembra seguire il modello più tradizionale e antico del potere. Si tratta di un potere che garantisce la disciplina grazie alla sua ostentazione e alla sua visibilità. L'architettura, potere politico che si manifesta, rende palesi ordini e proibizioni dell'autorità poiché, come sostiene il filosofo Georges Bataille: *...è sotto la forma delle cattedrali e dei palazzi che la Chiesa o lo Stato si dirigono e impongono il silenzio alle masse*¹¹⁵. Gli edifici colossali rimandano a forme del passato, sono moderni castelli e cattedrali.

Orwell aveva scelto la tipologia della piramide a gradoni per identificare il ministero della Verità. Questa forma antica ricorre spesso nella rappresentazione della città del futuro nella fantascienza e nell'illustrazione. L'architetto peruviano Francisco Mujica (1889-1979) nel suo *History of the Skyscraper* (1929)¹¹⁶ giungeva ad individuare nelle piramidi costruite dai Maya la forma archetipo del moderno grattacielo. Nella sua vista della città del futuro, *100-Story City in the 'Neo-American Style*, rappresentava una città di dimensioni colossali che si perdeva nell'orizzonte. Al di sopra del traffico elevato,

112. Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, op. cit.

113. G. Orwell, *1984*, op. cit. p. 27.

114. Questo gioco di parole appare oggi molto meno ironico di quanto dovesse apparire a un lettore dei tempi di G. Orwell. Del resto l'epoca contemporanea ha generalizzato l'uso della manipolazione semantica, trasformando la guerra in "operazione di polizia internazionale" oppure in "intervento umanitario", e la macchina da guerra in "Dipartimento di Difesa".

115. José Miguel G. Cortés, *Políticas del espacio. Arquitectura, genero y control social*, Ed. Iaac y Actar, Barcelona, 2006, p. 26.

116. Francisco Mujica, *History of the Skyscraper*, Archaeology and Architecture Press, Paris, 1929.



In alto a sinistra: immagine di Francisco Mujica, *100-Story City in the 'Neo-American Style* (1929-1930). In alto a destra: immagine tratta dal film *1984*, diretto da Michael Anderson, GB, 1956

A sinistra: immagine di Douglas Trumbull, regista cinematografico e autore degli effetti speciali di *Blade Runner* (1981). Nella foto con le piramidi della Tyrell Corporation

emergevano i grattacieli a gradoni. Mujica aveva coniato il termine Neo-American Style per indicare come il moderno grattacielo degli Stati Uniti avesse ereditato le forme dell'architettura dell'America Centrale, la cui influenza sarebbe evidente nell'Art Decó. Alcuni decenni più tardi, la piramide continuava ad essere utilizzata nella città del futuro per rappresentare il potere. Nelle immagini iniziali di *Blade Runner*, Ridley Scott mostrava la Los Angeles del 2019 in tutto il suo splendore distopico. Il lento volo della navicella sulla città, dopo aver superato le ciminiere industriali che vomitavano fuoco, si concludeva con l'avvicinarsi alla piramide centrale della Tyrell Corporation, il cui disegno era evidentemente di ascendenza azteca.

Foucault aveva analizzato come il potere fosse tradizionalmente ciò che veniva mostrato. Mediante l'ostentazione il sovrano sfoggiava la propria forza. Coloro sui quali veniva esercitato, potevano rimanere nell'ombra. Con il passaggio rappresentato dal potere disciplinare, si afferma la invisibilità del potere, chi viene controllato è reso visibile e sottomesso obbligatoriamente alla visibilità. Nella Londra di Orwell il potere è contemporaneamente visibile, mediante i ministeri, ed invisibile, mediante l'occhio del Grande Fratello. La disciplina, la normalizzazione del comportamento dei suoi abitanti avviene mediante la paura, ma anche mediante l'autocontrollo indotto dalla videovigilanza. Gli edifici dei Ministeri, giganteggiando sulla città, sono visibili, ma osservano anche la cittadinanza. Sono i luoghi di controllo della popolazione, mediante l'identificazione, classificazione e archiviazione di tutto ciò che accade in Oceania. L'individuo è permanentemente osservato, la documentazione è una tecnica politica¹¹⁷.

117. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, op. cit. p. 205.

La città di Orwell mostra i segni di una chiara strategia disciplinare che segue lo slogan “dividere per controllare”. Il Partito Unico ha diviso la popolazione in tre gruppi: i vertici del Partito, i suoi membri interni e i proletari. Ciascun gruppo abita una parte, segregata e controllata, della città. La circolazione è libera solo dal punto di vista teorico, poiché la “polizia del pensiero” vigila sui comportamenti non giustificati, ed entrare in un quartiere estraneo al proprio è considerato sospettoso. Quando infatti Winston si trova nel quartiere abitato dai proletari, e segue un vecchio in un *pub*, compie un “gesto da pazzi”. Nonostante non esista nessuna regola che lo proibisca, i cittadini di Oceania hanno fatto proprio il principio della separazione e sanno che il Partito censura la mescolanza dei suoi membri con le altre classi sociali. Secondo G. R. Fernández¹¹⁸ le distopie, come quella di Orwell, mostrano uno schema territoriale “atomizzato”, in cui il potere si mantiene grazie all’isolamento dei cittadini. Dividere significa garantire la “stabilità dei pregiudizi” che ogni gruppo possiede verso un altro. L’individuo, incasellato in una categoria prefissata dal sistema, vive in una falsa coscienza di omogeneità che lo manterrebbe immaturo e sempre dipendente da una qualche forma di paternalismo, in questo caso il “Grande Fratello” della distopia orwelliana. Questa strategia, consistente nella combinazione di segregazione orizzontale e funzionale con un potere forte, al servizio di un progetto di controllo, troverebbe la sua esemplificazione nell’architettura di Le Corbusier. Ricorda G.R. Fernández che l’architetto francese ammirava le riforme urbane di Luigi XIV e Napoleone, in quanto esempi capaci di “dominare e controllare le masse”. Un programma che, se da una parte potrebbe essere motivato da questioni igieniche e morfologiche, in una seconda lettura “parcellizza” non solo il terreno, ma anche la coscienza di una comunità.

In 1984 i membri del partito, minoranza e i *prolet*, 85% della popolazione e quindi maggioranza, vengono mantenuti rigidamente divisi. Questi ultimi vivono nei quartieri più poveri, assoggettati mediante una produzione culturale di infima categoria¹¹⁹, sottomessi a un controllo meno totale di quello riservato ai membri del partito. Rinchiusi nei loro ghetti, i *prolet* vengono esclusi, ma non controllati esaustivamente. Orwell vedeva in questa classe, costruita a partire da quella operaia inglese, l’unica possibilità di cambio radicale. Se fosse possibile una rivoluzione, pensa Winston, questa potrebbe avvenire solo grazie ai proletari qualora divenissero coscienti della propria forza. Per lo scrittore, il proletariato conservava, grazie alla sua esclusione dai meccanismi del potere, la propria moralità, nonostante venisse mantenuto nella completa ignoranza politica. La strategia di controllo della massa avviene quindi mediante la sua esclusione, la sua alienazione e degradazione culturale.

Gli abitanti della Londra distopica vivono in edifici di varie piante, in appartamenti standardizzati “minimi”, dove solamente dormono. I pasti e le altre attività sono tutte collettive. Si tratta di semplici spazi abitati, pensati per lavoratori, impersonali e privi di privacy, “macchine per abitare”. Anche il semplice possesso di oggetti personali è considerato un elemento sovversivo. L’annullamento dell’individualità attraverso l’intervento sul quotidiano è la prima preoccupazione del Partito Unico.

Un tema fondamentale che viene affrontato dal romanzo è quello della perdita della memoria, intesa come strategia di controllo e manipolazione della popolazione. Tale strumento in mano al Potere trova la sua materializzazione nell’impossibilità da parte del protagonista di ricordare la città della propria infanzia. Winston Smith si trova costantemente in una situazione di penuria, di mancanza di generi di prima necessità, una vita quotidiana senza nessun tipo di comodità: la metropolitana stipata di gente, le case

118. Gabriela Rodríguez Fernández, *La ciudad como sede de la imaginación distópica: literatura, espacio y control*, Barcelona 2005.

119. Questa produzione di “cultura per le masse” viene prodotta dal Ministero della Verità.

senza riscaldamento, il cibo insapore, il cattivo odore del gin e del caffè, e tutti, praticamente tutti, gli oggetti in cattivo stato, ammaccati, rotti, recuperati. Al protagonista sembra di ricordare un altro tempo in cui le cose non sarebbero state le stesse, senza la miseria. Orwell la definisce la “memoria atavica”¹²⁰: *quando non ci sono oggetti esterni cui ancorare le memorie, anche l’immagine stessa della propria vita comincia a perdere forma*¹²¹.

Lo sforzo che il protagonista compie per ricordare è il suo primo atto di ribellione. La rivolta di Winston nasce dalla sensazione che quello in cui si trova non è né il migliore, né tanto meno l’unico dei mondi possibili. Ricorda vagamente un’epoca diversa, in cui ancora esistevano *la segretezza, l’amore e l’amicizia*¹²². I suoi ricordi sono legati alla figura della madre e della sorella e ad un paesaggio. In un sogno ricorrente, gli appare la visione di un prato d’estate, che egli chiama il “Paese d’Oro”. B. Battaglia, in questa rievocazione del mito del *Golden Country*¹²³, vede emergere la denuncia del razionalismo e della sua conseguente rottura dell’equilibrio fra uomo e natura. Un equilibrio, come si è visto più volte, che quando si frantuma porta inevitabilmente alla pazzia. La figura femminile di Julia, da questo punto di vista, sarebbe l’incarnazione dell’impulso vitale, dei sentimenti, della sensualità e dei desideri repressi. I ricordi nebbiosi di Winston ricorrono in *1984*, sotto forma di visioni, e nella sua lotta per acquistare oggetti che servano per conservare sia la sua memoria personale (il diario) che quella collettiva (le anticaglie che acquista al rigattiere). Conservare la memoria storica serve per lottare contro lo stato totalitario, che la vuole annullare, insieme a tutto ciò che rappresenta l’individuo.

Oltre all’atto di ribellione, Kumar interpreta questo rapporto con il passato come *la vendetta di Orwell su Wells e il suo rimprovero a Huxley*¹²⁴. L’antiutopia di *1984* nasce dalla critica al mondo razionale e ipertecnologico rappresentato da Wells, e deformato da Huxley nel suo *Mondo Felice*. A differenza delle utopie tecnologiche, quella di Orwell è piuttosto una “distopia del regresso”, a un mondo meno tecnologico, con meno comodità. È un ritorno al passato, alla penuria antica dell’epoca preindustriale, e alla barbarie di altre epoche. In un articolo¹²⁵ pubblicato nel 1941, lo scrittore affrontava direttamente questa concezione del futuro rappresentata dall’opera di Wells, ma generalizzabile ad una gran numero di scrittori. Wells aveva poco prima pubblicato *Guide to the New World*¹²⁶ in cui presentava nuovamente la sua idea di una pace duratura, garantita dalla creazione di uno Stato Mondiale. Wells parlava di una sorta di “fiscalizzazione dell’aria”, ovvero di un controllo del cielo da parte di una organizzazione diretta al mantenimento della pace. La concezione dell’umanità come qualcosa di fondamentalmente ragionevole e sensato, diceva Orwell, si scontrava con una realtà rappresentata da eserciti di milioni di uomini spinti alla guerra dall’ideologia nazionalista di Hitler. L’idea di futuro razionale difesa da Wells altro non era che una speculazione intellettuale, lontanissima da una realtà in cui ciò che realmente muoveva il mondo erano le emozioni e i sentimenti. In tal senso, gli inglesi difenderebbero il proprio paese in primo luogo per un antico senso di superiorità nei confronti degli stranieri, e solo in secondo luogo per difendere astrazioni come la democrazia. Lo stesso farebbero i soldati dell’Armata Rossa, piuttosto che spinti dal ricordo di un vago socialismo utopico, Stalin sarebbe riuscito a far rivivere in loro l’ideale della difesa della Santa Russia. Sentimenti come razzismo e na-

120. G. Orwell, *1984*, op. cit. p. 98.

121. *Ibid.*, p. 55.

122. *Ibid.*, p. 53.

123. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 139.

124. K. Kumar, *Utopia e antiutopia*, op. cit. p. 173.

125. G. Orwell, “Wells, Hitler and the World State”, *Horizon*, agosto del 1941, in: G. Orwell, *Escritos (1940-1948). Literatura y política*, Octaedro, Barcelona, 2001, pp. 73-78.

126. H.G.Wells, *Guide To The New World: A Handbook Of Constructive World Revolution*, V. Gollancz, 1941.

zionalismo, anacronistici secondo gli intellettuali come Wells, perdurano negli uomini. Gli intellettuali di “classe media non militarizzata” come Wells, hanno mitizzato la figura dello scienziato e idealizzato un futuro Stato Mondiale che avrebbe conferito alla Scienza il posto che le giustamente le sarebbe spettato: il potere e il controllo della vita delle persone. In questo sistema di semplificazione estrema della realtà, in antitesi all’idea di progresso vi sarebbe un complesso di ideali legati al passato e ai sentimenti più primitivi della popolazione: guerra, superstizione, nazionalismo, religione, monarchia, ecc. Ma, sostiene Orwell, le nuove ideologie non avrebbero introdotto raziocinio e scienza. I bolscevichi erano degenerati nel fanatismo della caccia alle streghe. La Germania nazista era sì più avanti dal punto di vista tecnologico rispetto all’Inghilterra che conosceva lo scrittore inglese, ma anche più barbara. Il simbolo di tutto ciò era proprio l’aeroplano, così importante nella letteratura di Wells, utilizzato in gran misura per fare a pezzi la popolazione civile. La scienza, dice Orwell, è oggi al servizio dell’instaurazione di una nuova Età della Pietra. L’utopia del progresso si è rivelata un inganno. *1984* rappresenta una regressione al passato sia dal punto di vista tecnologico, sia da quello sociale, mediante il ritorno alla repressione e alla tortura. In tal senso le utopie di Wells e Huxley sono lontanissime dalla realtà, mentre più vicina lo è quella di Hitler. La dittatura nazista era riuscita a far leva sulle pulsioni più recondite dell’umanità, che il razionalismo impediva di vedere: l’irrazionalità del totalitarismo. *The Iron Heel* (1908) di J. London, sostiene Orwell¹²⁷, è quindi una profezia del futuro molto più vicina di quanto lo possano essere la distopia di Huxley, *Brave New World*, e quella di Wells, *The Shape of Things to Come* (1933).

Orwell riteneva che chi meglio potesse comprendere il fascismo era chi avesse sofferto sotto di esso, oppure chi avesse in sé una vena fascista¹²⁸. Un esempio era offerto da London e dalla sua esaltazione del primitivismo. Nonostante fosse ideologicamente socialista, le sue opere lasciavano trasparire la lotta per la sopravvivenza, oltre ad una irresistibile attrazione per la natura e tutto ciò che era primitivo. In un breve romanzo intitolato *The Scarlet Plague* (1912)¹²⁹, London descriveva proprio come un virus che decimava la popolazione trascinava nel giro di mezzo secolo l’umanità in una nuova era della Pietra. In questo scenario post-apocalittico, le regole sono quelle della lotta per la sopravvivenza, in cui è il brutto e meno coltivato ad aver ragione, e l’uomo raziocinante, rappresentato dal vecchio scienziato e voce narrante della storia, soccombe e dichiara la propria inutilità:

Il grande mondo da me conosciuto durante l’infanzia e la prima giovinezza è scomparso. Ha cessato di esistere. Io sono l’ultimo sopravvissuto dai tempi della peste, il solo ad avere conosciuto le meraviglie di quell’epoca lontana. Noi che avevamo dominato il pianeta, la sua terra, il suo mare e il suo cielo, noi che eravamo veri e propri dèi, ora viviamo allo stato selvaggio, primitivo, lungo i corsi d’acqua di questa regione, la California¹³⁰.

Se è evidente che chi parla allude alla sorte dell’intera umanità, è la civiltà degli “apparecchi nel cielo: dirigibili e macchine volanti” a morire, quella costruita dagli scienziati, e che lascia spazio a nuovi rapporti di forza. Nel breve romanzo di London, il protagonista è proprio il vecchio intellettuale, che insegnava a Berkeley e che nel nuovo mondo è ridotto a individuo debole e indifeso. La peste scarlatta sembra quasi voler rimettere le cose al suo posto, ristabilire l’equilibrio naturale, mediante l’instaurazione di nuovi rapporti di forza. È la forza bruta a dettare la legge.

127. G. Orwell, *Escritos (1940-1948)*, op. cit. p. 78.

128. K. Kumar, *Utopia e antiutopia*, op. cit. p. 176.

129. Jack London, *The Scarlet Plague*, London Magazine, 1912 (tr. it. *La peste scarlatta*, Adelphi, Milano, 2009).

130. *Ibid.*, p. 76.

Molto spesso, negli scritti di Orwell, emerge la relazione intrinseca che esisterebbe, secondo lo scrittore, fra intellettualismo e totalitarismo. Le dittature che aveva conosciuto lo scrittore inglese, altro non erano che il risultato di teorie militanti che avevano come obiettivo la conquista del potere. L'ordine che veniva imposto per garantire la realizzazione dell'utopia, era comune sia al nazismo che al comunismo sovietico, e mirava a rendere il mondo "simile a una scacchiera"¹³¹. Non è un caso quindi che l'utopia, un manifesto politico intellettuale, sia presa nel punto di mira da Orwell, in particolare la sua tendenza totalitaria. Per criticare l'utopia degli intellettuali, Orwell costruisce con *1984* un'antiutopia.

Nel romanzo, la realizzazione della barbarie del futuro è rappresentata anche mediante una forma urbana, oltre che con il pessimismo e la violenza della storia. "Barbarie" non significa però caos e disordine, piuttosto il ritorno di pratiche del passato, come la tortura. Dal punto di vista urbano, la città del futuro è una scacchiera dove vengono disposti gli individui come fossero i pezzi del gioco. La tirannia è nel sistema dispotico del regime totalitario. L'ordine urbano, il controllo sociale, l'organizzazione scrupolosa del regime poliziesco, ricorrono a pratiche moderne e alla tecnologia.

Parallelamente al controllo totale della vita delle persone praticato mediante le telecamere e la "psicopolizia", un altro meccanismo di controllo messo in pratica in *1984* è l'uso della paura. Orwell aveva capito che per il mantenimento del potere, lo stato d'eccezione era una strategia perfetta per soggiogare, controllare la popolazione civile. Nella città in guerra cadono di tanto in tanto le bombe-razzo. I crateri lasciati dalle esplosioni sono l'unico indizio dello stato permanente di guerra, poiché il conflitto in realtà è combattuto lontano, in territori più poveri come l'Africa e il Medio Oriente¹³². La guerra ha fundamentalmente una funzione psicologica: giustifica le permanenti difficoltà materiali cui è sottoposta la popolazione e crea una tensione costante che permette/giustifica l'esercizio del potere totalitario. Si tratta quindi dello stato di emergenza che permette l'installazione e il perpetuarsi del dispotismo. La paura giustifica il controllo totale della popolazione, la mancanza di libertà, l'impossibilità di circolare per tutta la città, l'instaurazione del regime totalitario. Ricorda in parte lo stato di emergenza della città appestata di Foucault, utopia di città perfettamente governata perché sottoposta al controllo totale da parte dell'autorità nell'interesse dei suoi abitanti¹³³.

131. K. Kumar, *Utopia e antiutopia*, op. cit. p. 177.

132. La critica ha rilevato numerose volte la similitudine con la Guerra Fredda e il suo essere stata combattuta prevalentemente nel Terzo Mondo.

133. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, op. cit. p. 216.

Il panopticon orwelliano

Il sogno della casalinga potrebbe essere *1984*

Butler, *Housewife's Dream*, 1956

Oltre alla città di Londra, il romanzo attribuisce una notevole importanza alla dimensione privata della vita del protagonista, mediante la descrizione del suo appartamento, della stanza che affitta per riunirsi con Giulia e a quella di altri luoghi che hanno a che vedere con la sua vita quotidiana: la mensa, l'edificio in cui lavora.

La residenza di Smith negli "Appartamenti della Vittoria" viene descritta nelle prime pagine di *1984*. In una fredda giornata d'aprile, il protagonista fa ritorno a casa. La prima immagine è quella dell'ingresso, odoroso di cavoli bolliti e di vecchi tappeti sfilacciati¹³⁴. Al fondo campeggia l'immagine di una faccia enorme, quella del Grande Fratello. L'appartamento dove vive il protagonista si trova al settimo piano, ma vi si reca prendendo le scale poiché l'ascensore non funziona, cosa alquanto normale dovuto ai frequenti tagli di corrente. La faccia del Grande Fratello si trova in ogni pianerottolo della scala, dove Smith si ferma a riposare.

L'edificio diroccato in cui vive il protagonista, l'odore di cavoli, la cronica mancanza di generi di uso quotidiano, dipingono una realtà ben differente rispetto alla descrizione ipertecnologica che ricorre nella letteratura d'anticipazione. Rispetto ai romanzi di fantascienza, la società di 1984 indietreggia volutamente. A differenza di *Brave New World*, la Londra del futuro è priva di sofisticazioni tecnologiche. Come indica K.Kumar¹³⁵, si tratta di un'assenza deliberata, giacché la finalità è quella di comunicare un senso di familiarità nel lettore. Tutta la tecnologia presente in *1984* è perfettamente plausibile per il lettore degli anni 40: dittografi, tubi pneumatici, le "bombe-razzo". Le poche innovazioni tecnologiche che vengono presentate nel romanzo sono esclusivamente pensate per il controllo della popolazione: i teleschermi, i microfoni, gli elicotteri delle squadre della polizia che sorvolano la città. Oltre al controllo poliziesco, altre invenzioni servono per trasmettere la propaganda di regime e l'informazione manipolata¹³⁶.

A differenza delle fantasie futuriste, Smith vive in un edificio costruito nel 1930, vecchio e cadente, chiamato "Appartamenti della Vittoria"¹³⁷. Si tratta di una costruzione realizzata in cemento, un materiale che si sgretola, le cui tubature gocciolano e scoppiano ogni volta che c'è una gelata, con un riscaldamento funzionante in maniera intermittente, spesso spento per economizzare.

Nella casa in cui vive il protagonista, un apparecchio chiamato "teleschermo" trasmette continuamente il suono di una voce dolciastra, una sorta di notiziario continuo, infarcito di messaggi di propaganda. Quest'occhio che vigila il cittadino è uno dei pochi espedienti che indicano un qualche avanzamento dal punto di vista tecnologico. La programmazione che viene effettuata dalla macchina è ininterrotta, solamente il suo volume può essere abbassato. Tale apparecchio serve per ricevere informazioni, ma anche per trasmettere le immagini e i suoni captati della stanza di Smith. Tale sistema di vigilanza è generalizzato all'intera città ed è praticato in modo esaustivo su tutti i membri del Partito:

134. G. Orwell, *1984*, op. cit. p. 25.

135. K. Kumar, *Utopia e antiutopia*, op. cit. p. 171.

136. I romanzi vengono prodotti serialmente e scritti da macchine speciali mediante una mescolanza di formule pre-stabilite.

137. G. Orwell, *1984*, op. cit. p. 44.

Per tutto il tempo, inoltre, in cui egli fosse rimasto nel campo visivo comandati dalla placca di metallo, avrebbe potuto essere, oltre che udito, anche veduto. Naturalmente non vi era nessun modo per sapere esattamente in quale determinato momento vi si stava guardando. Quanto spesso e con quali principi la Psicopolizia veniva a interferire sui cavi che vi riguardavano, era pura materia per congetture. E sarebbe stato anche possibile che guardasse tutti, e continuamente. Ad ogni modo avrebbe potuto cogliervi sul vostro cavo in qualsiasi momento avesse voluto. Si doveva vivere (o meglio si viveva, per un'abitudine che era diventata, infine, istinto) tenendo presente che qualsiasi suono prodotto sarebbe stato udito, e che, a meno di essere al buio, ogni movimento sarebbe stato visto¹³⁸.

1984 risale alla fine degli anni 40, quindi Orwell conosceva la pratica generalizzata della denuncia e della delazione durante il nazismo e il comunismo sovietico. Nel romanzo si spiega come i bambini stessi vengano spinti alla denuncia dei propri genitori. Il passo in cui Winston visita l'appartamento dei Parsons ed assiste al gioco dei figli dei vicini, *come dallo scherzare dei tigrotti destinati a crescere presto e a diventare divoratori di uomini*¹³⁹, è carico di tensione. È la stessa tensione che aleggia nell'appartamento de *Lo Spione*¹⁴⁰ di B. Brecht, ambientato nella Germania nazista, in cui marito e moglie sospettano che il figlio li denunci: *Ed eccoli quei cari ragazzini / che chiamano boia e aguzzini / e se li portano a casa. Segnano a dito i genitori, / li chiamano traditori, / e quelli li ammanettano*¹⁴¹. La Lega della Gioventù come la gioventù Hitleriana. La psicopolizia come i Guardiani di Zamjatin. La pratica del controllo non è affidata solo ad un'apposita polizia, ma viene indotta trasformando in controllori gli stessi vicini, gli stessi amici, gli stessi familiari delle persone oggetto del controllo.

Oltre allo spionaggio messo in pratica dalla popolazione stessa, è la vigilanza costante che funge da elemento base del sistema di controllo totale. Gli appartamenti in cui vivono gli abitanti di Oceania sono, oltre unità di abitazione, luoghi di centrale importanza per l'esercizio disciplinario da parte del Potere.

La vigilanza continua e onnipresente è l'elemento cardine della distopia orwelliana, e rappresenta una delle intuizioni dell'autore che ebbe maggior fortuna fuori. Secondo B. Battaglia, la distopia anticipa uno dei concetti fondamentali espressi dal filosofo Foucault, in cui il controllo è fondamentale per il Potere: *il Potere non può lasciar sussistere nessun segreto, accanendosi, nella sia insaziabile "volontà di sapere" sulla conoscenza e l'inconscio, finché non ha raggiunto il più recondito pensiero*¹⁴². Il teleschermo, attraverso il quale l'occhio del "Grande Fratello" entra nella casa di Winston, è l'elemento tramite il quale si assicura il controllo sociale:

Il teleschermo riceveva e trasmetteva simultaneamente. Ogni suono che emettesse Winston superiore ad un sussurro, era captato dall'apparato. Inoltre, mentre rimaneva all'interno del raggio di visione della placca di metallo, poteva essere visto oltre che udito. Certamente, non c'era modo di sapere se l'osservavano a uno in un momento dato. L'unica cosa possibile era immaginarsi la frequenza e il piano che impiegava la Polizia del Pensiero per controllare un filo privato. Incluso si pensava che si vigilassero a tutti contemporaneamente. Senz'altro potevano intervenire la

138. *Ibid.* pp. 26-27.

139. *Ibid.* p. 46.

140. "Lo Spione", scena X in: Bertold Brecht, *Terrore e miseria del Terzo Reich*, Einaudi, Torino, 1975.

141. B. Brecht, op. cit. p. 67.

142. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 43.

sua linea ogni volta che ne avessero voglia. Doveva vivere, e questa era un'abitudine che si trasformava in un istinto, con la sicurezza che ogni suono emesso sarebbe stato registrato ed ascoltato da qualcuno e che, eccetto che nell'oscurità, tutti i suoi movimenti sarebbero stati osservati¹⁴³.

Quest'unione di architettura e tecnologia ha la sua origine nelle proposte di Jeremy Bentham. L'occhio del Grande Fratello, che tutto osserva e tutto ascolta, ha la stessa funzione del guardiano-osservatore della torre del sistema del Panopticon: *Indurre nel detenuto (il cittadino di Oceania in questo caso) uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere*. Secondo l'analisi di Foucault, come è stato illustrato nel capitolo precedente, gli effetti di questa tecnica sarebbero: *far sì che la sorveglianza sia permanente nei suoi effetti, anche se è discontinua nella sua azione; che la perfezione del potere tenda a rendere inutile la continuità del suo esercizio; che questo apparato architettonico sia una macchina per creare e sostenere un rapporto di potere indipendente da colui che lo esercita; in breve, che i detenuti siano presi in una situazione di potere di cui sono essi stessi portatori.*"¹⁴⁴. La distopia costruita da Orwell seguiva uno dei principi base di questo genere letterario: la presentazione di una realtà negativa come amplificazione del presente. La lettura della realtà che aveva compiuto lo scrittore, prevedeva una tendenza verso il totalitarismo, un maggior controllo sulla popolazione e, dal punto di vista urbano, l'omogeneizzazione razionale della città come strumento poliziesco. Tale processo non era solo identificabile con il nazismo o lo stalinismo. Come sottolinea J. M. G. Cortés, si trattava di una tendenza urbanistica iniziata nel secolo XVIII, che inizialmente aveva come finalità la creazione di ambienti sani, areati e dotati di un movimento fluido e che in seguito, quando la città comincia ad intendersi come "luogo di controllo, codificazione e regolazione dell'insieme delle pratiche sociali", comincia ad impiegare la "reticolarizzazione" e la "panotizzazione" che erano state concepite, in principio, per le istituzioni di carattere disciplinare¹⁴⁵.

Dietro il teleschermo si trova il guardiano. In *Noi* di Zamjatin, al vertice della piramide sociale dello Stato Unico si trovava un dittatore benevolo, "il Benefattore". In 1984, il dittatore è il "Grande Fratello", capo supremo e detentore di un potere ipercentralizzato. Si tratta di una figura che, evidentemente costruita a partire dell'immagine di Stalin, possiede caratteristiche divine: onnisciente, onnipresente, infallibile. È sia un meccanismo di controllo, il potere dell'osservazione, sia un simbolo di tale potere. Potrebbe anche non esistere. Se non esistesse, e qui si trova la genialità dell'invenzione di Bentham, il sistema continuerebbe a funzionare ugualmente, poiché il principio del "panopticon" è quello di indurre i sorvegliati all'autocontrollo mediante il principio dell'osservare senza essere visti.

La casa di Winston è una cella dell'immensa carcere panoptica costruita dal Partito. Il Grande Fratello è il guardiano nella torre di Bentham. Nell'invisibilità del controllo risiede la strategia che mantiene la struttura intatta, senza bisogno di leggi. Tutta la struttura sociale è poliziesca, tutti i membri del partito sono poliziotti: *Devono diventare essi stessi la Psicopolizia, in modo tale da renderne superfluo l'impiego e, con esso, tutto l'apparato repressivo dei "repulisti in grande stile, arresti, torture, prigione e vaporizzazioni". In questo senso il Partito riconosce il carattere "educativo" del problema della stabilità sociale*¹⁴⁶.

143. G. Orwell, 1984, op. cit. p. 9.

144. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Ed. Einaudi, Torino 1975, p. 219.

145. José Miguel G. Cortés, *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*, Akal, Madrid, 2010.

146. K. Kumar, *Utopia e antiutopia*, op. cit. p. 202.



Aleksandr Deineka,
*Trasformiamo Mosca
in una città socialista
esemplare dello
stato proletario*, Col-
lezione Merrill C.
Berman, 1931

La vigilanza permanente cui sono sottoposti i cittadini di Oceania crea una società trasparente alla pratica del controllo. Ancor prima di Orwell, era stato Zamjatin, con la sua città di cristallo, a mettere direttamente in relazione trasparenza e regime disciplinario. I cittadini dello Stato Unico non possedevano nessun tipo di privacy, poiché la loro vita era costantemente sotto gli occhi di tutti. Orwell sostituisce la visione collettiva e totale conferita dall'architettura di cristallo, con la tecnologia della videovigilanza, più plausibile.

Negli anni Venti, nell'Unione Sovietica, era nato il condominio collettivo (*kommunalka*) con l'obiettivo di soddisfare una delle rivendicazioni basilari del movimento operaio: il diritto alla casa. Tale diritto veniva riconosciuto a tutti i cittadini, assegnando per legge un minimo di 10 metri quadrati per ciascun individuo. Per soddisfare tale esigenza, numerosi stabili pre-rivoluzionari erano stati requisiti e assegnati alle famiglie bisognose, creando situazioni di affollamento e di perdita di intimità. I grandi appartamenti di proprietà dei ricchi erano stati divisi in modo da ospitare varie famiglie. Ad ogni nucleo era stata assegnata una stanza, il resto delle abitazioni (cucina, pranzo, bagno) erano collettive. I matrimoni borghesi avevano dovuto, di conseguenza, ridurre lo spazio dedicato alla propria vita privata, e più in generale il poco che rimaneva rendeva impossibile conservare i ricordi sotto forma di oggetti. Tali condomini erano anche il luogo in cui si esercitava il controllo capillare della popolazione, mediante la compilazione di decine di migliaia di rapporti informativi sui suoi abitanti¹⁴⁷. Come sostiene S. Buck-Morss: *L'intimità forzata del condominio collettivo costituiva una classe particolare di terrore che riguardava le pratiche più banali di tutti i giorni. Manteneva il corpo in una perpetua esposizione pubblica e interveniva nel circuito ecologico di tutti i sensi. La sua giustificazione ideologica fu l'affermazione utopica che la vita pubblica era un adempimento personale*¹⁴⁸.

In 1984 il regime totalitario riesce nel suo intento di controllare la massa grazie all'impossibilità degli individui della segretezza e dell'intimità. La ribellione al sistema passerà inevitabilmente per la riconquista di tale condizione. Winston Smith comincerà la propria emancipazione dal recupero della propria vita privata. Un processo graduale che, inizialmente, lo porterà a cercare un angolo della sua casa al di fuori del campo di

147. S. Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, op. cit. p. 221.

148. Ibid., p. 223.

visione del teleschermo, in seguito ad acquistare oggetti personali, infine ad affittare una stanza con Giulia, circondato da oggetti che gli permettano di riappropriarsi di un proprio spazio. Nel mondo del Grande Fratello, infatti, il possesso di oggetti del passato è suscettibile di denuncia. Il possesso di qualcosa che non sia massificabile, che permetta personalizzare il proprio spazio vitale, è considerato dal Potere un pericolo. Infatti dice Fernandez che *il disprezzo dell'esperienza, del vissuto, di ciò che accade faccia a faccia, è sia il principio di questa concezione che la ragione della sua fine; principio perché in questa idea di pianificazione funzionale il pianificatore disprezza che ogni ingranaggio possa avere un'esperienza propria distinta dal congiunto; la ragione della sua fine perché, al aver voltato la schiena alla diversità dell'esperienza umana, è ciò che fa che questa, alla fine, si mostri molto più indomabile di quanto si aveva immaginato*¹⁴⁹.

Winston acquista in un primo momento il diario, “tipo crema e carta fine” in un gesto che significa sia conquistare uno spazio intimo che il regime di controllo gli proibisce, che conservare la memoria storica, la sua e quella collettiva, per i posteri. In seguito seguirà nuovamente il robivecchi ed acquisterà un pezzo di cristallo, pesante e con al centro un oggetto simile ad una rosa. “Un bell’oggetto” aggiunge il venditore, ma la bellezza ha perso il suo valore nel 1984. Winston riconosce che l’attrazione maggiore che l’oggetto esercita su di lui è proprio data dalla sua “inutilità”. Oggetto bizzarro, pesante, voluminoso, compromettente agli occhi del Partito, ma soprattutto inutile, in un mondo dove tutto ciò che possiede un uomo è ridotto all’indispensabile.

Sia Orwell che Zamjatin avevano riconosciuto la tendenza verso il funzionalismo della società in cui vivevano, verso la razionalizzazione estrema della vita delle persone. Il protagonista di *Noi* disprezzava i fiori sostenendo che solo ciò che è artificiale è bello, e aggiungeva che *è bello soltanto ciò che è razionale e utile: le macchine, le scarpe, le formule, il nutrimento*¹⁵⁰. Come in molte altre utopie, quando l’umanità recide il proprio legame con la natura, è destinata a degenerare e ad impazzire.

Sia in *Brave New World* che in *1984* il regime persegue la distruzione dell’individuo. I due sistemi impiegano mezzi distinti ma, alla fine, il risultato cercato è identico. Huxley immagina un mondo futuro in cui, mediante l’ipnopedia, s’inculca fin da piccoli la massima “ognuno appartiene a tutti”¹⁵¹. Vengono quindi aboliti famiglia, monogamia, romanticismo, con il fine di raggiungere la massificazione sociale e l’identificazione totale con la propria classe. Orwell immagina la distruzione dell’istinto sessuale da parte del Partito come meccanismo fondamentale per ridimensionare la vita privata dei cittadini di Oceania. Il sesso viene vissuto con atteggiamento ascetico e puritano¹⁵², l’attrazione fisica viene repressa, l’unico scopo del matrimonio che viene ammesso è la procreazione. L’ascetismo sessuale era un carattere dell’avanguardia sovietica: Filonov, Malevich e Rodchenko¹⁵³. Nella URSS il pensiero rivoluzionario rifiutava la “domesticità” della piccola borghesia, mediante la critica del mito del focolare domestico. Di fronte allo sfruttamento commerciale del desiderio sensuale da parte di Hollywood, intellettuali come A. Kollontai parlavano di un istinto da saziare come l’atto naturale del bere un bicchiere d’acqua¹⁵⁴. La vita privata nell’epoca sovietica era stata ridotta drasticamente, l’ozio veniva condotto al di fuori delle case, in grandi installazioni di massa: cinema, teatri, sale da ballo, bagni pubblici.

149. G. R. Fernández, *La ciudad como sede de la imaginación distópica: literatura, espacio y control*, op. cit. p. 8.

150. E. Zamjatin, *Noi*, op. cit. p. 41.

151. A. Huxley, *Il mondo nuovo*, op. cit. p. 38.

152. K. Kumar, *Utopia e antiutopia*, op. cit., p. 202.

153. S. Buck-Morss, *Mundo soñado y catástrofe*, op. cit. p. 139.

154. *Ibid.*, p. 213.

Il ridimensionamento della sfera personale risponde, per Orwell, a una precisa strategia di potere. Tale strategia di vigilanza messa in pratica usando la partecipazione attiva degli individui sorvegliati, si intreccia con il discorso della finalità del Potere. Nella parte finale del romanzo, O'Brien, l'intellettuale che ha ingannato Winston, si rivela come membro del Partito e spiega la natura del sistema. Non è né il lusso, né l'abuso il fine di tale organizzazione, ma il perpetuarsi stesso del Potere, il controllo totale della vita. In Oceania, dice O'Brien, l'individuo è stato annientato:

La prima cosa che tu devi capire è che il potere è collettivo. L'individuo raggiunge il potere solo in quanto cessa di essere individuo¹⁵⁵.

È stata fondata una religione del Potere, Dio è il Potere. L'essere umano, annullandosi, si immedesima nel Partito e raggiunge l'immortalità e l'onnipotenza. In questo senso, l'individualità, la memoria del passato, sono ostacoli di tale processo. Il secondo concetto che O'Brien illustra a Winston è sulla natura del dominio che viene esercitato:

La seconda cosa che tu devi capire è che il potere significa il potere sugli uomini. Sul corpo... ma soprattutto sulla mente. Il potere sulla materia, quella che tu chiami realtà esterna, non è importante. Il nostro controllo della materia è già assoluto e totale¹⁵⁶.

Il potere è quindi di natura biopolitica. Non viene esercitato con il fine del controllo della materia, il suo obiettivo non è l'accumulazione di beni per una casta, un partito, un'oligarchia. Il potere ricerca il controllo totale della vita delle persone:

Noi controlliamo la vita, Winston, in tutti i suoi gangli. (...) siamo noi a creare la natura umana¹⁵⁷.

O'Brien è, secondo B. Battaglia, lo spirito stesso dell'Illuminismo, è l'incarnazione del pensiero dell'utopista¹⁵⁸. Non a caso la figura del panopticon è erede della filosofia illuminista. L'impulso che lo muove non è più la felicità umana, l'antica rivendicazione dell'Utopia, ma la ricerca dell'onnipotenza, dell'eternità del Partito (e quindi anche dell'Umanità). Quello che Orwell rappresenta in *1984* è il biopotere. Il Partito che governa la vita delle persone del futuro non ricerca l'obbedienza mediante la sanzione, il controllo disciplinario, la paura per un'eventuale punizione. Si tratta di una forma di potere nuovo, che agisce all'interno delle persone e che si interessa unicamente del loro pensiero. Il Partito si radica, dice B. Battaglia, nell'intimo della coscienza degli individui, collocando un "guardiano dentro ogni individuo, o meglio trasformando ogni individuo-cellula in guardiano di se stesso"¹⁵⁹. Quando sorgono nemici del sistema, non si occupa della loro distruzione, ma della loro trasformazione.

Orwell aveva più volte ribadito la sua concezione della vicinanza dei regimi totalitari nazista e stalinista. Si trattava, in entrambi i casi, di regimi di natura biopolitica. Secondo Foucault, il nazismo aveva rappresentato il trasferimento parossistico dei nuovi meccanismi di potere che erano stati introdotti nel secolo XVIII¹⁶⁰. La Germania nazista era,

155. G. Orwell, *1984*, op. cit. p. 292.

156. *Ibid.*, p. 293.

157. *Ibid.*, p. 298.

158. B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, op. cit. p. 137.

159. *Ibid.*, p. 175.

160. M. Foucault, *Il faut défendre la société*, op. cit.

evidentemente, uno stato disciplinario, ma anche biopolitico e normalizzatore, dedito all'eugenetica, alla creazione di una razza migliore. Interveniva direttamente sulla specie umana con il fine di migliorarla, per preservarne le migliori caratteristiche. L'eliminazione delle razze inferiori aveva la funzione di rendere la vita dei discendenti "puri" migliore. Per raggiungere questo obiettivo (una sorta di sicurezza biologica futura) praticava l'assassinio, assumendo quindi il vecchio potere sovrano di uccidere. La società nazista incarnava quindi i vecchi e i nuovi meccanismi del potere. L'antico diritto di uccidere i propri cittadini, ma anche quello di intervenire biologicamente su di loro. Uno stato razzista ed assassino.

Questo discorso non è molto lontano dalla rappresentazione che viene data dell'esercizio del potere sia nell'opera di Zamjatin che in quella di Orwell. In *Nineteen Eighty-Four* viene praticato l'omicidio politico, il regime dispone interamente dei corpi dei suoi cittadini. Inoltre la vigilanza è affidata non solo alla polizia segreta, ma dallo stesso corpo sociale. Un vicino, un compagno di lavoro può trasformarsi in ogni momento in un delatore. Ognuno è un soggetto biopolitico, cioè ognuno ha il potere di mettere a morte. In tal senso e con questo obiettivo, la vigilanza praticata mediante la tecnologia del controllo è lo strumento basilare del nuovo regime. L'architettura, che da forma al potere riconoscibile (i ministeri), permette l'osservazione (la società panottica) è strumento insostituibile di tale strategia. L'architettura e l'urbanistica permettono la modificazione del pensiero delle persone, le rendono docili, malleabili, controllabili. L'architettura diviene, nel futuro, il migliore strumento nelle mani del Potere.

Epilogo

Dall'utopia del progresso alla distopia del controllo

Noi controlliamo la vita, Winston, in tutti i suoi gangli. (...) siamo noi a creare la natura umana.

G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, 1949 (tr. it. 1984, op. cit. p. 298)

Il fatto che le visioni distopiche dominino la rappresentazione della città del futuro nella fiction degli ultimi decenni, testimonia come nella città contemporanea si sia realizzato un rovesciamento del ruolo storico che essa aveva rivestito. La città, distrutta con particolare accanimento nel cinema e nella letteratura, non è più percepita come un luogo destinato alla protezione dei propri abitanti, bensì come una vera e propria fonte di pericolo, l'incarnazione dei mali della società occidentale. Questa ricerca ha voluto mostrare come tale rovesciamento si verifici, dal punto di vista temporale, in un'epoca compresa fra le ultime decadi del XIX e le prime del XX secolo. Un'epoca che, dal punto di vista letterario, distrusse le grandi città o ne mostrò la loro futura, inevitabile, decadenza.

Nel 1912, il naufragio del Titanic divenne il riferimento simbolico della fine di un'era, del tramonto del mito del progresso, della fine della gloria della Rivoluzione Industriale. Come fa notare Slavoj Žižek, l'evento rappresentò uno shock, ma la reazione era stata preparata nel corso dei decenni attraverso una fantasia ideologica¹. Non era forse il naufragio dell'*innaffondabile*, la logica conclusione dell'escalation di tragedie che aveva dispensato la letteratura alla massa? Se trasferiamo tale ragionamento al nostro passato più recente, è inevitabile tracciare un paragone con l'attacco al World Trade Center di New York. Anche in questo caso, la fiction aveva fantasticato per anni sull'evento, e l'attacco terrorista altro non era che la realizzazione di ciò che già era stato visto in film come *Independence Day*. La distruzione delle torri rappresentò l'irruzione nella nostra realtà di un'immagine fino ad allora riservata alla nostra fantasia. Žižek ricorre alla psicoanalisi per dare una spiegazione a questo paradosso, a Jacques Lacan e al suo concetto di "attraversamento della fantasia", momento finale del trattamento psicoanalitico. Nella nostra esistenza quotidiana ci troveremmo immersi nella realtà, mentre ad un altro livello della nostra psiche si troverebbero le visioni perturbatorie. Il lacaniano "attraversare la fantasia" significherebbe quindi, identificarsi pienamente con essa, recuperare il "reale" in un contesto sempre più portato alla virtualizzazione, sperimentare l'irruzione della realtà nella nostra quotidianità sotto le spoglie dell'incubo. Il cinema e la letteratura, nella loro rappresentazione dell'ecatombe dell'era contemporanea, sarebbero più reali della realtà stessa.

Un pensiero simile lo esprimeva J. G. Ballard², secondo il quale la fantascienza andrebbe considerata come la letteratura popolare del XX secolo e, in quanto letteratura popolare, dialogherebbe direttamente con l'inconscio collettivo. Si tratterebbe di un genere ca-

1. Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, 2002 (tr. sp. *Bienvenidos al desierto de lo Real*, Akal, Madrid, 2005, p. 18)

2. J. Ballard, *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, op. cit. p. 271.

pace di congiungere il mito arcaico e l'apocalisse scientifica, in grado di esercitare una formidabile influenza estetica sulla pubblicità e sui mass media. Secondo Ballard, le visioni negative del futuro avrebbero una rilevanza tale nel genere, che potrebbe parlarsi della fantascienza come un sottogenere minore del racconto catastrofico³. Un genere che libererebbe le fantasie latenti dell'inconscio, con cui gli scrittori avrebbero esercitato la propria ingegnosità fin da tempi antichi, riflettendo la propria stessa immagine. Il racconto della distruzione sarebbe in realtà un atto costruttivo della psiche. L'apocalisse letteraria, della fine del secolo XIX come quella della seconda metà del XX, sarebbe da un lato un monito, un avvertimento di un pericolo vicino, dall'altro il punto di rottura che la collettività cercherebbe per realizzare l'utopia di una ricostruzione.

Il fenomeno letterario della distruzione della città, complementare alla costruzione utopica, e la rappresentazione del suo futuro negativo rappresentano degli strumenti straordinari per comprendere i meccanismi che determinano la trasformazione della città contemporanea. In questo senso esisterebbe una relazione diretta fra il complesso di paure sviluppatosi nella tarda epoca vittoriana e le ossessioni attuali, che si traducono nella tendenza al controllo urbano e all'apartheid sociale.

La rassegna di opere che sono state prese in considerazione in questa ricerca ha mostrato come, oltre all'utopia, anche la distopia possieda il proprio "gioco spaziale". La forma della città distopica segue quella della città utopica, caricaturizzandola, ingigantendola, amplificandola, criticandola. Per mezzo della sua deformazione, la distopia ne rivela la natura autoritaria e dirigista. Nel XVI secolo l'*Utopia* di More immaginava una limitazione della circolazione degli abitanti dell'isola, ai quali era proibito abbandonare la propria provincia senza la dovuta autorizzazione. Emergevano alcuni indizi che permettevano di individuare una prima tendenza al controllo. Neanche per gli abitanti di Amauroto esisteva la privacy e di fatto, portavano avanti una vita sociale completamente trasparente. Da questo punto di vista, la tendenza autoritaria che si riscontra nella storia dell'utopia ha la sua trasposizione spaziale nelle ricorrenti piante centrali delle città, simbolo di ordine e di controllo. *Palmanova* (1598) di Georg Braun e Frans Hogenber, *Civitas Veri* (1609) di Bartolomeo del Bene, la *Saline de Chaux* (1804) di Claude-Nicolas Ledoux, possiedono una geometria spaziale direttamente riconducibile al principio del *Panopticon* di J. Bentham, così come interpretato in chiave autoritaria da M. Foucault.

Il controllo della vita, il miglioramento della razza, sono fra le preoccupazioni dell'utopia fin dal XVII secolo. La ierocrazia illustrata da Campanella ne *La città del Sole*, si occupa degli abitanti della città anche dal punto di vista biologico. I solariani praticano l'eugenetica, controllano le nascite, impongono matrimoni, regolano il coito degli abitanti durante il matrimonio. Il fine ultimo è il miglioramento della specie umana. Il potere, quando si occupa direttamente della speranza di vita e della capacità riproduttrice della popolazione, diventa *biopotere*.

Seguendo questa strategia di perfezionamento dell'umanità, la modernità vedrà nell'architettura lo strumento disciplinare che le permetterà da un lato di distribuire e organizzare nello spazio urbano i lavoratori, dall'altro di aumentarne la produttività grazie alla sua capacità di mantenere sana la società, sia dal punto di vista fisico che morale. Le Corbusier, grande ammiratore dell'arte della demolizione praticata dal barone Haussmann, parlerà nei suoi scritti del potere terapeutico della buona architettura, veicolo di moralità, capace di aprire nuovi orizzonti alla puericultura e all'eugenetica⁴. L'architettura offre all'amministratore della città contemporanea gli strumenti della

3. *Ibid.* p. 291.

4. Le Corbusier, *Maniere di pensare l'urbanistica*, op. cit. p. 8.

scienza razionalista per combattere la sterilità della popolazione, aumentandone la fecondità e amplificandone le potenzialità produttive. In questo senso, architettura e urbanistica sono strumenti fondamentali per realizzare l'utopia dell'ordine della città-macchina classificatrice. Il riflesso di questi obiettivi viene materializzato da Huxley nella città di Londra di *Brave New World*.

La tendenza autoritaria che percorre la storia dell'utopia viene incarnata dalla città trasparente di Zamjatin, e dalla Londra ipercontrollata di Orwell. La città è un immenso panopticon. Il potere del Grande Fratello è invisibile, onnipresente e onnisciente. Il controllo viene esercitato annullando l'intimità della popolazione, archiviando, documentando, classificando. La città divide per controllare, segrega i membri del partito dai *prolet*, la sua conformazione atomizzata stabilisce l'individualizzazione della vita dei suoi abitanti. La memoria collettiva è controllata e sistematicamente modificata per renderla compatibile con le finalità del Partito. La natura del potere totalitario non ha più la giustificazione dell'utopia classica, ovvero la privazione della libertà con lo scopo di garantire la felicità al maggior numero di persone. Il suo obiettivo finale è il delirio del potere, incarnato nell'ideale di immortalità del Partito. Si tratta di un potere, come quello di Huxley, di natura biopolitica, come afferma nelle ultime pagine O'Brien, che controlla la vita *in tutti i suoi gangli*⁵.

Ciò che conferisce ancora oggi una straordinaria potenza alle terribili immagini offerte da questi romanzi, è la loro somiglianza con il presente. La società attuale è già un panopticon, risente già dell'anestesia immaginata da Huxley, la vita privata è oramai trasparente. Nelle fantasie prodotte dagli autori distopici non vi era nulla di visionario. Le città che immaginarono dimostrano piuttosto la capacità dei loro autori di leggere e interpretare le tendenze che la società moderna stava sviluppando già allora.

Nel corso del secolo passato, numerose volte venne sentenziata la morte dell'utopia. È possibile che il suo fallimento sia stato dovuto alla sua perversione autoritaria, alla sua incapacità di mettere d'accordo forma spaziale e processi sociali (D. Harvey), oppure a una debolezza della nostra immaginazione (F. Jameson). Nonostante la catena dei romanzi utopici si sia arricchita di visioni pacifiste, ambientaliste e femministe, l'immaginario del secolo XX è stato dominato dalla visione pessimista e oscura della distopia moderna. Ma la distopia, come ha cercato di mostrare questa tesi, non è stata solo un avvertimento della deviazione dell'utopia della perfezione sociale. La distopia non è stata solo anti-utopia, la sua funzione non è stata solo distruttiva. La distopia ha rappresentato e rappresenta uno strumento di critica di uno stato di cose insopportabile. In questo senso è uno strumento politico e ha sostituito l'utopia nella critica del presente. Nella città contemporanea riconosciamo la tendenza autoritaria, segregazionista e liberticida su cui la distopia classica ci aveva avvertito. Ma la distopia non esclude mai l'utopismo, piuttosto invita alla trasformazione della società in una direzione (parafrasando Berdiaeff) non utopistica, meno perfetta e più libera.

5. G. Orwell, 1984, op. cit. p. 298.

Appendice

Utopie e distopie della città contemporanea

Città e paura

Il marketing è ora lo strumento del controllo sociale e forma la razza impudente dei nostri maestri. Il controllo è a breve termine e a rotazione rapida, ma anche continuo ed illimitato, come la disciplina era di lunga durata, infinita e discontinua. L'uomo non è più l'uomo recluso, ma l'uomo indebitato. È vero che il capitalismo ha mantenuto come sua costante l'estrema miseria di tre quarti dell'umanità, troppo povera per il debito, troppo numerosa per la reclusione: il controllo ora non dovrà solamente affrontare la spaziazione delle frontiere ma le esplosioni delle bidonville e dei ghetti.

G. Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de controle*, in: "L'autre journal", n.1, maggio 1990.

Il "controllo sociale" è una delle caratteristiche fondamentali della società moderna. Può definirsi come il complesso di strumenti che la società utilizza per guidare e vigilare la condotta umana, con la finalità di salvaguardare la propria sicurezza¹. Secondo Z. Bauman, può funzionare fundamentalmente in due modi: mettere le persone in una situazione tale da impedire loro di fare cose che non vuole si facciano, oppure metterle in una situazione in cui si trovino incoraggiate a fare ciò che si desidera. Prevenzione e stimolo. Il Panopticon, invenzione di J. Bentham, secondo l'interpretazione di Foucault, sarebbe una tecnica che, mediante la vigilanza, mirerebbe all'amministrazione dei corpi.

Il sistema si basa sullo stato di "onnipresenza apparente" dell'ispettore. Si trattava di un espediente che Bentham aveva escogitato a seguito del soggiorno in Russia nella seconda metà del XVIII secolo², dove l'invenzione si sarebbe affermata a partire dall'esigenza di risolvere una necessità di controllo disciplinare. Il sistema di Bentham, una torre centrale e delle celle disposte radialmente, possedeva analogie con la struttura delle chiese ortodosse, la cui pianta cruciforme con al centro il Cristo Pantocratore richiamava la gerarchia spaziale del panopticon. L'esercizio del potere da parte del guardiano avveniva conferendogli gli spessi poteri di un dio: onnipresenza e onniscienza. Il Panopticon quindi, riprodurrebbe, in un contesto differente, il funzionamento della liturgia ortodossa propria della Russia, basata sull'asimmetria dell'osservazione. Come sosteneva Werret, Bentham aveva creato un'architettura prendendo spunto dalla forma secolarizzata dei meccanismi di potere della Chiesa Ortodossa³.

Oltre alla questione del suo funzionamento mediante l'asimmetria della visione, come spiegato nei capitoli precedenti, Bauman mette in risalto un altro tipo di opposizione,

1. Z. Bauman, *Libertad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 21.

2. S. Werret, "Potemkin and the Panopticon", op. cit.

3. *Ibid.* p. 21.

quella fra libertà e non libertà⁴. Una relazione sociale, dentro una determinata struttura sociale, che avrebbe come fine ultimo trasformare chi si trova all'interno della macchina in qualcosa che non è. È infatti del tutto superflua l'opinione di chi è controllato, la sua volontà è "sospesa", ciò che importa è l'intenzione degli ispettori.

Per Bauman, all'asimmetria della visibilità corrisponde un'asimmetria della libertà. L'osservato, oggetto di vigilanza permanente, modifica il proprio comportamento, e sospende l'esercizio del proprio libero arbitrio. A differenza del recluso, il guardiano invece conserva la propria libertà: *il vedere senza essere visto trasforma i guardiani in persone libere*⁵. Il Panopticon è per Bauman la parabola della società nella sua totalità, ordinata, senza crimini, pacificata, il cui funzionamento è stabilito per garantire la felicità per la maggior parte dei suoi membri. Un sistema basato sulla mancanza di libertà di alcuni come garanzia della libertà di una parte della società. Solo chi governa è libero⁶.

Nell'era contemporanea, la distopia della città-panopticon di Zamjatin è oramai una realtà. Più di vent'anni fa, Mike Davis spiegava nel suo saggio su Los Angeles, *City of Quartz*⁷, come i meccanismi della paura stessero spingendo la città verso una militarizzazione dei suoi spazi pubblici e privati. Tale processo di fortificazione non era esteso però all'intero centro urbano, bensì riguardava soprattutto Downtown, il distretto direzionale della città, e le zone ricche. La trasformazione avveniva seguendo le direttrici di una sorta di "apartheid urbano" che spingeva alla creazione di enclaves sicure per la parte della popolazione bianca e benestante. L'architettura, in questo contesto, giocava un ruolo fondamentale, integrandosi con l'apparato poliziesco per produrre un *unico, totale, sistema di sicurezza*⁸. La strategia seguita, rilevava Davis, fu la distruzione deliberata dello spazio pubblico, privatizzandolo e disattivandone il suo potenziale di mescolanza sociale/razziale. Mentre il centro direzionale e finanziario della città si dotava di fossati e bastioni per separarsi dai quartieri più poveri, l'amministrazione pubblica scatenava una guerra di bassa densità contro i senza tetto. Davis passava in rassegna un articolato insieme di espedienti per scoraggiare l'uso dello spazio pubblico: le sedute "anti-sit" a forma di botte alle fermate degli autobus, spruzzatori aerei per innaffiare gli homeless nelle piazze più frequentate, l'eliminazione dei bagni pubblici. Anche l'estetica architettonica venne rivoluzionata, mediante la diffusione di edifici dall'aspetto sempre più mimetico e difensivo.

I principi del panopticon di Bentham vennero poi applicati per costruire "fortezze" che servissero per *acciuuffare il povero in quanto consumatore*⁹. Come conseguenza del degrado e della insicurezza, i ghetti urbani di Los Angeles erano stati progressivamente abbandonati dalle attività commerciali. Alexander Haagen, un impresario del settore degli *shopping center*, intraprese un'abile ricolonizzazione commerciale di queste aree, sfruttando l'inesistenza di competenza. I centri che vennero aperti, a partire della fine degli anni 70, fecero uso nella progettazione delle più innovative tecniche di controllo e sicurezza dell'epoca. I quattro centri commerciali aperti ripresero il progetto della prigione di Bentham, applicando il principio della sorveglianza centrale. La torre del panopticon venne quindi costruita al centro dei complessi, dotandola di un "occhio elettronico" che permetteva di controllare con sistemi video e audio l'intera area commerciale, oltre a collegarla con polizia e pompieri.

4. *Ibid.*, p. 22.

5. *Ibid.*, p. 29.

6. Per Z. Bauman il concetto di "individuo libre", piuttosto che una condizione universale dell'umanità, è una creazione storica e sociale recente, vincolata a un certo tipo di società. Z. Bauman, *Libertad*, op. cit. p. 16.

7. Mike Davis, *City of quartz. Excavating the future in Los Angeles*, Verso, 1990 (tr. it. Città di quarzo. Indagando sul futuro a Los Angeles, Manifestolibri, Roma, 1999).

8. *Ibid.*, p. 198.

9. *Ibid.*, p. 211.

Vent'anni dopo, il saggio di Davis continua ad essere attuale, e il processo di distruzione dello spazio pubblico, nella sua essenza come spazio aperto e accessibile a tutti, si è esteso alle città europee. Il panottismo, inteso come strumento anti-crimine, è oggi uno dei requisiti fondamentali della progettazione delle piazze e delle strade della città contemporanea.

A Barcellona, la scuola di disegno e ingegneria ELISAVA proponeva nel 2011 ai propri studenti un workshop dal titolo “*Miradas urbanas: urbanismo preventivo*”. Il progetto prendeva in analisi cinque luoghi del centro storico della città, suscettibili di intervento a causa dello stato di degrado. L'immagine che pubblicizzava l'attività riproduceva la vista aerea della zona coperta da un cerotto, come a richiamare la necessità di un'azione “sanitaria” in una zona malata. Difendendo la necessità di un intervento pratico, la brochure richiedeva una soluzione “creativa” che facesse fronte all'emergenza rappresentata dallo spaccio di droga, la piccola delinquenza e la indigenza. Al workshop si confermava la partecipazione, come responsabili del contenuto e membri della giuria, di un architetto, un tecnico del comune e un agente di polizia.

Tale programma scolastico risulta del tutto in linea con gli ultimi interventi a Ciutat Vella sia dal punto di vista ideologico (la mescolanza come unica emergenza di problemi di microcriminalità e sociali), che da quello operativo (la collaborazione fra architettura e polizia). Nel 2006 il comune di Barcellona approvava la *Ordenança del civisme* (2006)¹⁰, misura ispirata alle misure di “tolleranza zero” di matrice neoconservatrice, che limitava e reprimeva una larga serie di usi dello spazio pubblico. L'ordinanza stabiliva sanzioni per una serie di condotte come la mendicizia e la prostituzione, oltre a stabilire un complesso di norme di comportamento che ricordavano le campagne d'igiene del secolo XIX. Questa strategia di individualizzazione e disattivazione della vita nella strada veniva accompagnata da un complesso progetto di ridisegno degli spazi pubblici. Le piazze, per rispondere all'emergenza “incivile”, vennero trasformate seguendo i criteri panottici e attrezzate con dispositivi di prevenzione di comportamenti illeciti. Le panchine vennero dotate di poggiatesta per impedire che venissero usate per dormire, oppure sostituite da sedie individuali. Negli angoli vennero disposti “punzoni” per impedire che servissero da rifugio e, grazie alla coordinazione con i servizi di pulizia, negli ultimi anni le piazze sono costantemente bagnate in modo da impedire che vengano usate dagli indigenti come luogo per dormire o dai giovani per riunirsi. A Barcellona da alcuni anni a questa parte, i processi di privatizzazione dello spazio pubblico hanno subito un'accelerazione importante, mediante la chiusura degli spazi più conflittuali e la creazione di un'architettura di sicurezza nelle zone alte della città. Come in numerosi altri casi di città europee, la fortificazione della città e la selezione delle persone negli spazi pubblici non trova nessuna giustificazione rispetto ad emergenze criminali. Piuttosto che una risposta a una situazione reale, queste strategie di controllo e di filtraggio delle persone sembrano sempre più indirizzate alla creazione di luoghi “sicuri” per il turismo di massa e lo shopping della classe media¹¹. In questo senso i centri storici, disinfettati, tematizzati e deconflittualizzati, dimostrano di seguire sempre di più il modello del parco d'attrazione e del centro commerciale. Piuttosto che città, simulazione urbana e utopia del consumo in stile Disneyland¹².

10. Si veda a tal proposito: Héctor C. Silvera Gorski, “Barcelona y el “fomento de la convivència” a través de la represión del espacio público”, in: *Emergencias urbanas*, Observatori del Sistema Penal i els Drets Humans, coord. Roberto Bergalli, Iñaki Rivera Beiras, Anthropos Editorial, Barcelona, 2006, pp. 239-260.

11. Per una visione critica dei processi di trasformazione urbana della città di Barcellona si veda: Manuel Delgado, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del “modelo Barcelona”*, Los libros de la Catarata, Barcelona, 2007; Unió Temporal d'Escribes, *Barcelona Marca Registrada. Un modelo por desarmar*, Virus, Barcelona, 2004.

12. AAVV, *Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público*, a cura di Michael Sorkin, editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

In un'intervista rilasciata alcuni anni fa¹³, Mike Davis riteneva che le città degli Stati Uniti fossero ancora molto lontane dai sistemi di vigilanza esistenti in città come Londra. Mentre nel suo libro *City of Quartz* descriveva la realtà della Los Angeles degli anni 90, ovvero di una vigilanza concentrata in piccole aree, oggi la capitale dell'Inghilterra conterebbe circa 4 milioni di telecamere CCTV (*closed circuit television*)¹⁴.

Il processo di "panottizzazione" della città inglese ebbe inizio nel 1993, quando l'IRA fece saltare in aria un camion carico di Anfo in Bishopgate Road, nella City. L'attacco danneggiò un'area di 140.000 m² di uffici di uno dei maggiori centri finanziari del mondo, causando enormi perdite per una industria assicurativa marcata dalla crisi. La fortificazione della City fu quindi la risposta all'attentato invocata da assicurazioni e banche¹⁵. La zona venne attrezzata con barriere di cemento, cancelli e venne aumentata la sorveglianza armata, creando un *ring of steel* intorno all'area. Oltre alle tradizionali barriere protettive, il vero fiore all'occhiello della strategia difensiva fu il sistema di telecamere a circuito chiuso. Questo sistema venne ulteriormente ampliato dopo l'emergenza terrorista dell'11 settembre, culminando con il *congestion pricing* del 2003, un piano del comune pensato per ridurre il traffico, ma che stabilisce un sistema di controllo orwelliano. La quantità di telecamere a circuito chiuso che è stata installata è tale che si calcola che un cittadino medio di Londra venga filmato almeno trecento volte al giorno¹⁶.

Sempre più spesso si identifica il sistema della vigilanza contemporaneo con l'occhio del *Grande Fratello*, che osserva lo spazio pubblico e privato di Oceania. Le analogie con la distopia orwelliana non si fermano al controllo visivo. Bentham aveva scartato l'uso del controllo uditivo in quanto la tecnica dell'epoca era incapace di isolare i rumori del guardiano della torre, permettendo invece di udire solamente i suoni della cella dell'osservato. Nella metà del XX secolo, quando Orwell scrisse il proprio romanzo, la tecnica era chiaramente molto più evoluta, e il sistema di controllo di *1984* prevedeva già l'uso dei microfoni. Dal 2006 i sistemi di CCTV in Gran Bretagna possiedono la capacità di registrare conversazioni, oltre a poter emettere suoni. A Middlesbrough ad esempio, il sistema è stato attrezzato con altoparlanti in grado di rilevare un delitto e avvisare l'infrattore¹⁷.

Se tutto ciò può sembrare orwelliano, nella pratica della vigilanza la realtà ha da tempo superato la finzione. La tecnologia anti-terrorista è destinata a divenire costantemente obsoleta, superata da ritrovati sempre più sofisticati. La biometria è già alla base di una serie di misure per l'identificazione degli individui in base alle sue caratteristiche fisiologiche/comportamentali. Sono già ampiamente utilizzati i sistemi di riconoscimento che utilizzano la retina e l'iride, le impronte digitali, la conformazione del volto delle persone. In Francia numerosi centri scolari hanno installato sistemi di misura biometrica per riconoscere e registrare l'uso delle proprie installazioni¹⁸.

In *Minority Report*, un film di S. Spielberg del 2002, basato su un racconto di p. Dick¹⁹, veniva rappresentata una società del futuro che era riuscita a sconfiggere il crimine scoprendo il modo per prevederlo. Un Dipartimento del "Precrimen" registrava i reati

13. "Resisting, Subverting and Destroying the Apparatus of Surveillance and Control: An Interview with Mike Davis", *Occupied London*, www.occupiedlondon.org/davis/, 28 luglio 2009.

14. Anthony Coyle, "Londres, capital de la videovigilancia", *El País*, 9-8-2011.

15. Mike Davis, *Breve storia dell'autobomba. Dal 1920 all'Iraq di oggi. Un secolo di esplosioni*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 170-174.

16. *Ibid.*, p. 174.

17. "Town trials talking CCTV cameras", *BBC News*, 17 settembre 2006.

18. José Miguel G. Cortés, *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*, Ediciones Akal, Madrid, 2010, p. 187.

19. Philip K. Dick, "The Minority Report", in: *Fantastic Univers*, gennaio 1956 (tr. it. "Le presenze invisibili", in: *Tutti i racconti 1955-1963*, Fanucci, Roma, 2009).

prima che venissero commessi ed agiva arrestando i colpevoli ancor prima che il fatto venisse compiuto. Scompariva quindi il principio di presunzione d'innocenza, e il risultato era una società totalmente pacificata. Oggi il "Project Hostile Intent"²⁰, ad opera del Dipartimento di Sicurezza Nazionale degli Stati Uniti, permette di individuare i soggetti (presumibilmente) pericolosi. Il sistema funziona come un poligrafo: registra la temperatura corporea, polso e frequenza respiratoria delle persone in un determinato spazio, permettendo di rilevarne lo stato emozionale. La base del suo funzionamento consiste nell'associare un certo livello di ansietà con una intenzione criminale, nonostante sia stato indicato da esperti che uno stato di nervosismo in un aeroporto potrebbe essere dovuto ad altri fattori, come ad esempio un eventuale ritardo del volo. Nel 2008 il progetto era alla prova in un imprecisato aeroporto degli Stati Uniti²¹. Oggi la sua installazione potrebbe essere una realtà in numerosi complessi governativi a rischio di attacco terrorista. Come avvenuto per altre tecnologie, inizialmente pensate per il controllo di determinate aree di sicurezza, non è da escludersi un suo passaggio al controllo degli spazi pubblici e semi-pubblici.

Un'ulteriore caratteristica già presa in considerazione sia da Zamjatin che da Orwell nelle proprie distopie, era la collaborazione della cittadinanza al controllo poliziesco. Il regime di *1984* si fondava sulla possibile delazione da parte dei compagni di lavoro o dei propri stessi familiari. In *Noi* le pareti di cristallo della città rendevano impossibile mantenere qualsiasi tipo di segreto. In entrambi i casi si trattava di una pratica di controllo ispirata ai regimi totalitari instaurati negli anni Venti in Europa. Negli Stati Uniti e in Gran Bretagna l'uso delle immagini captate dalle *webcam* negli spazi pubblici è già usato per la ricerca di possibili criminali mediante la loro diffusione nelle reti sociali. La *Metropolitan Police* di Londra possiede un suo profilo in *Flickr*²², uno dei siti più popolari per la condivisione di fotografie. Nella web il dipartimento di polizia pubblica le immagini registrate dalle videocamere a circuito chiuso e chiede la collaborazione della cittadinanza per l'identificazione degli infrattori.

Nella metropolitana di New York si invita alla denuncia con cartelli che recitano *If You See Something. Say Something!* In Texas invece, la frontiera di 1.600 Km con il Messico è stata dotata di centinaia di *webcam* le cui immagini vengono trasmesse nella rete²³. Il cittadino statunitense è così invitato a partecipare attivamente al controllo della frontiera, denunciando i movimenti sospetti catturati dalle telecamere che potrebbero indicare la presenza di criminali o di immigrati illegali.

La società globale dipende sempre più dalle tecnologie dell'informazione e della comunicazione, di conseguenza la sorveglianza è il suo tratto fondamentale. Nonostante ciò, la vigilanza messa in pratica oggi è di tipo differente a quella rappresentata nella distopia classica. Mentre le opere di Zamjatin e Orwell facevano riferimento a un tipo particolare di controllo totalitario esercitato dallo stato, oggi tali processi hanno oltrepassato i confini della burocrazia per estendersi ad ogni condotta sociale²⁴.

Viviamo in una società del controllo, e la città è il luogo dove la classificazione e la regolamentazione assumono un ruolo particolarmente importante. Come indicato da R. Sennett, B. Colomina e altri autori, il controllo nella città viene messo in pratica principalmente mediante la visibilità. Questo concetto non è esclusivamente da intendersi nel senso di far sì che sia tutto visibile. Secondo D. Lyon, la vigilanza viene messa in pratica mediante il flusso di informazioni che avviene nella città con la finalità di regolare e ottimizzare la vita quotidiana. Tale flusso di dati che registrano movimento e com-

20. *Ibid.*, p. 187.

21. D. Alandete, "Un detector de ansiedad se ensaya en aeropuertos", *El País*, 20 settembre 2008.

22. www.flickr.com/photos/metropolitanpolice.

23. Y. Monge, "Los "ciberpatrulleros de Tejas", *El País*, 3/6/2006.

24. David Lyon, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano, 2003, p. 44.

portamento della cittadinanza, serve per realizzare simulazioni per la gestione della città. Il concetto di visibilità quindi, oltre alla questione del panottismo di tendenza autoritaria rilevato da M. Davis, è anche un potere produttivo²⁵. Molte di queste pratiche sono usate per migliorare la vita dei cittadini, garantendone sicurezza e agevolandone il movimento. Nella città, come ricorda D. Lyon, “l'illuminazione”, ovvero l'essere resi visibili, è costante, dall'alba al tramonto e dal tramonto all'alba. L'uso delle carte di credito, le chiamate telefoniche effettuate, la navigazione in internet, tutti questi dati vengono immagazzinati e gestiti per anticipare le azioni delle persone e costruire simulazioni del futuro. La classificazione e la vigilanza delle persone non avviene solo tramite la coercizione e il controllo, ma anche e soprattutto mediante la suggestione, persuasione e seduzione²⁶. Inoltre, secondo quanto aveva fatto notare Foucault, la sorveglianza avviene mediante le persone stesse, che lasciano “scie” e “tracce” di dati: *siamo i produttori della nostra stessa sorveglianza*²⁷. Bisogna poi sottolineare che il cosiddetto “occhio elettronico” è oggi sempre meno in mano alla burocrazia statale, e sempre più diretto alla sorveglianza del consumatore. Anche in questo caso la finalità è la stessa che veniva rappresentata nella distopia letteraria: controllare per amministrare e dirigere il comportamento delle persone.

Come è stato rilevato da alcune fonti, l'efficacia della video-vigilanza come misura di contenimento del crimine nelle città si è dimostrata molto limitata²⁸. È invece stata dimostrata la correlazione della presenza delle telecamere con la creazione di quella che potrebbe chiamarsi una “estetica della sicurezza”, che influisce sulla cittadinanza aumentandone la sensazione di trovarsi in una zona pericolosa. Se quindi l'impatto della CCTV è stato minimo, dietro il continuo sviluppo dell'industria della sicurezza potrebbe leggersi una ragione economica, una strategia di marketing. Secondo F. Muñoz²⁹, questi processi avrebbero sempre più a che vedere con un'ansia di consumo che con una reale risposta a una necessità di protezione. La vigilanza diverrebbe un elemento chiave per differenziare il proprio status sociale, come nell'esempio delle *gated communities*. Queste zone residenziali “sicure” avrebbero un plus rispetto alle altre zone urbane: *i sistemi e gli interventi di sicurezza evidenzerebbero lo status superiore di un luogo urbano e il visitante capirebbe che si trova in un'area importante o centrale della città, poiché troverebbe gli elementi formali che visivamente rendono espliciti i paesaggi della sicurezza*³⁰. Le città, al dotarsi di barriere difensive, fisiche e tecnologiche, favorisce in questo modo la creazione di enclave sicure. Subentra la possibilità di una nuova “zonizzazione”, aree pacificate abitate dalla classe alta, ed aree insicure, dove la sorveglianza non è assicurata e in cui vive la parte più povera della cittadinanza. Il risultato è la ghettizzazione volontaria degli abitanti più ricchi, e la creazione di un'architettura pensata per rispondere ad uno stato di emergenza costante, disegnata per proteggere gli abitanti piuttosto che per integrarli in una comunità. Tale fenomeno avrebbe come conseguenza la mixofobia, ovvero la paura a mescolarsi, *che si manifesta nell'urbanistica contemporanea come spinta verso isole d'identità e di somiglianza, sparse nel gran mare della varietà e della differenza*³¹. Questa necessità di protezione, che il proliferare dei sistemi di sicurezza non riesce a calmare, diviene ossessione maniacale nella vita moderna. Secondo Z. Bauman, dietro que-

25. *Ibid.*, p. 72.

26. *Idib.* p. 77.

27. *Ibid.*

28. Si veda a questo proposito lo studio: Brandon C. Welsh, David p. Farrington, *Effects of Closed Circuit Television Surveillance on Crime*, Campbell Systematic Reviews, 2008.

29. Francesc Muñoz, “Lock Living. Paisajes urbanos de la seguridad”, in: *Architectures of Fear. Terrorism and the Future of Urbanism in the West*, CCCB. (Col·lecció Urbanitats; n.º 19), Barcelona, 2008.

30. *Ibid.*

31. Zygmunt Bauman, *Fiducia e paura nella città*, Mondadori, Milano, 2005, p. 30.

sta paura del crimine e dei criminali si celerebbe un ben più profondo e sensato timore per la perdita di protezione collettiva, conseguenza dallo smantellamento dello stato sociale, e della fine della solidarietà aziendale, sindacale e professionale che si era affermata all'interno della "fabbrica fordista"³². Si tratterebbe di una delle conseguenze del passaggio fondamentale che sta avvenendo nell'epoca contemporanea, da quella che Bauman chiama modernità solida a liquida. Lo Stato moderno nacque con il preciso compito di amministrare la paura. Lo stato sociale venne appunto creato con questo scopo, con l'intenzione di creare *un'assicurazione collettiva contro le disavventure individuali*³³. Nella fase della modernità solida la paura veniva amministrata mediante legami "artificiali", ovvero le diverse forme di associazionismo. La fase liquida invece, vede la dissoluzione di tutti i meccanismi solidali, l'individualismo sostituisce la solidarietà, l'individuo è abbandonato a se stesso. In mancanza del benessere esistenziale, la gente deve accontentarsi della protezione o un suo sucedaneo.

Probabilmente è ancora possibile parlare oggi di utopia nel caso di alcuni esempi di urbanistica contemporanea, diretti alla creazione di luoghi alternativi alla città massificata e insicura. Si tratta dell'urbanistica delle già citate *gated communities*, le città private³⁴, in cui vive una élite urbana omogenea dal punto di vista sociale. Molto diffuse negli Stati Uniti, dove vivrebbero oramai 4 milioni di persone, e in America Latina, sono sbarcate in Europa almeno vent'anni fa e sono attualmente un modello urbano in crescita. Uno dei fattori fondamentali per la loro nascita è stato il pensiero anti-urbano, basato principalmente sul discorso della insicurezza. Queste piccole città sono dotate di vigilanza privata e di sofisticati meccanismi di controllo tali da garantire la riduzione drastica dei crimini, anche a costo di limitare la libertà dei propri abitanti. È questo un tema che si riallaccia direttamente alla tendenza autoritaria delle utopie spaziali, ovvero quello della limitazione della libertà come unica soluzione alla necessaria garanzia di sicurezza. Nelle *città private*, accettare un regolamento molto restrittivo, che può giungere perfino alla selezione da parte della comunità dei propri invitati, è il prezzo da pagare per essere accettati in un luogo pacificato e lontano dal conflitto. Uno dei principi rivendicati da alcune di queste comunità è quello della sovranità, poiché i servizi comuni sono già tutti privati oltre ai terreni su cui sono edificate³⁵.

Un esempio di questo tipo di urbanistica è *Celebration* di Disney, costruita vicino ad Orlando, in cui il discorso della sicurezza si affianca a un altro tema che caratterizza questo tipo di esperienze: la nostalgia nel campo dell'architettura. L'intera città è una rievocazione dello stile domestico degli Stati Uniti degli anni 40, periodo storico mitizzato nella cultura statunitense e identificato con un certo modello di comunità a cui ispirarsi. L'esperienza urbana è, in questo caso, simulata. Molte delle caratteristiche della vita urbana, come la imprevedibilità dell'esperienza quotidiana e la mescolanza della gente, sono eliminate o disattivate. La città privata è una utopia della fuga, in parte costruita sulla paura, in parte sulla nostalgia di un passato idealizzato. Non è un caso che la città scelta per ambientare *The Truman Show*, film in cui il protagonista scopre che la sua vita altro non è che un programma televisivo messo in onda 24 ore su 24, sia una città reale invece di una fittizia, *Seaside*. Una cittadina perfetta, costruita seguendo i dettami della nuova architettura tradizionale del Principe Carlos e di L. Krier, i cui architetti Andrés Duany e Elizabeth Plater-Zyberk sembrano aver preso ispirazione da un'illustrazione degli anni 40 o da un film di F. Capra.

32. *Ibid.*, p. 7.

33. *Ibid.*

34. Evan McKenzie, *Privatopia: Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*, Yale University Press, 2003.

35. M. D'Eramo, *Il maiale e il grattacielo*, op. cit. p. 117.

L'utopia dopo la fine di utopia

Dopo la II Guerra Mondiale, la distopia letteraria si confronta principalmente con tre paure: la possibilità di un conflitto atomico, l'eccessiva crescita della popolazione e il collasso ecologico. Si tratta di ossessioni che il genere letterario aveva già esplorato in precedenza e che nel nuovo contesto dominano la costruzione dell'immaginario sociale. Il *topos* dell'azione si sposta. Mentre prima era stata Londra la città che aveva rappresentato simbolicamente il potere e la cultura occidentali, dopo il conflitto è New York a incarnare il centro dell'Impero.

Il tema della capacità tecnica della distruzione totale era stato già esplorato alla fine del XIX secolo e aveva avuto sempre più spazio nella letteratura. Con la crescita della tensione fra le due superpotenze diverrà un tema centrale della distopia. Dalla paura degli effetti di una nuova esplosione come quella di Hiroshima e Nagasaki, si sviluppò il sottogenere dei romanzi "catastrofici e post-apocalittici"³⁶: *On the Beach* (1957) di Nevil Shute, *No Blade of Grass* (1956) e *The Long Winter* (1962) di John Christopher. In molte di queste opere traspare la vena "robinsoniana". Si esplora il tema della rifondazione di una nuova società, la distruzione è il pretesto per il rinnovamento dell'umanità dopo la disintegrazione dell'ordine sociale. L'eco delle strade deserte di New York di *The Last American* (1889) riecheggia nelle descrizioni di Central Park e della 5th Avenue di *Earth Adibes* (1949) di George R. Stewart e in film come *The World, the Flesh and the Devil* (1959).

A partire degli anni 60 si affianca alla paura di un conflitto atomico, quella legata alla crescita eccessiva della popolazione. A. Domingo chiama "demodistopie"³⁷ l'insieme di opere che hanno come protagonista l'evoluzione demografica. Una delle caratteristiche principali di questa produzione popolare è l'identificazione della massa come pericolo. In questo contesto riemergono paure che sembrava che la società si fosse lasciata alle spalle. Tornano le classi pericolose, che nel passato erano gli eccedenti del mondo industriale. La versione contemporanea di tali classi è una parte della società in eccesso, superflua e non integrabile³⁸. Sono le stesse paure che dominano la fiction apocalittica hollywoodiana e spingono ad immaginare la catastrofe come punto di rottura necessario per la creazione di una società più stabile e ordinata. La paura della massificazione, sostiene Domingo, è di natura eugenetica. La massa potrebbe far scomparire l'élite dell'umanità, la razza bianca³⁹. L'unica possibilità per gestire il disordine è l'autoritarismo, una possibilità che A. Huxley vedeva come inevitabile. Solo una "superorganizzazione" avrebbe potuto infatti evitare l'anarchia e gestire l'eccesso di popolazione⁴⁰.

La forma spaziale di queste distopie è la città fortificata, la strada insicura, e si identifica con la fame, la povertà e la morte. Mentre la distopia classica aveva rappresentato una città centrale e una periferia in alcuni casi naturale, a partire degli anni 60 si consolida l'immagine della megalopoli massificata e quindi pericolosa. Tutto è città, densità e degrado.

Su questa serie di romanzi influisce, come è già stato spiegato in precedenza, la pubblicazione nel 1968 di *The Population Bomb*⁴¹. Mentre a partire della metà degli anni 40 il dibattito sull'emergenza demografica si era sviluppato fra maltusiani e difensori dello sviluppo, negli anni 60 si assiste a una "drammatizzazione della crescita demografica"⁴². Il

36. A. Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, op. cit. p. 140.

37. *Ibid.* p. 115.

38. Z. Bauman, *Fiducia e paura nella città*, op. cit. p. 11.

39. A. Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, op. cit. p. 117.

40. A. Huxley, *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, op. cit. p. 250.

41. Paul R. Ehrlich, *The Population Bomb*, op. cit.

42. A. Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, op. cit. 79.

saggio di Paul R. Ehrlich pronostica l'inevitabilità delle carestie nel futuro prossimo, e indica come unica via d'uscita la stabilizzazione della popolazione tramite campagne di controllo delle nascite e di aiuti ai paesi in via di sviluppo. Il best seller inoltre si chiude con un invito agli scrittori a immaginare il futuro del mondo, producendo romanzi che servano da simulazione di ciò che avverrà. L'invito di Ehrlich viene accolto da una serie di scrittori e le sue teorie appaiono nella fantascienza di Anthony Burgess, Harry Harrison, Don Pendleton, Max S. Ehrlich, John Brunner. Le opere riportano le proiezioni terrificanti dell'aumento della popolazione negli Stati Uniti. In *Make Room! Make Room!* (1966) New York ha raggiunto nel 1999 35 milioni di abitanti. Le crisi alimentare porta al razionamento delle derrate, l'acqua scarseggia, il suolo urbano è interamente occupato da una moltitudine miserabile e affamata.

L'architettura degli anni 60 risente dell'influenza del grande numero e della grande scala. L'area metropolitana di Tokyo era passata, fra il 1945 e il 1960, dai 9,5 ai 15 milioni di abitanti, un fattore con il quale l'architettura doveva necessariamente confrontarsi. In questo contesto viene presentato da Kenzo Tange il piano per Tokyo, basato su un grande asse che solca la baia e conquista spazio per un ampliamento della città sia residenziale che terziario. Il piano è la prima delle "megastrutture" che caratterizzano gli anni 60 e rappresentano la risposta utopica dell'architettura all'espansione della città. Nello stesso anno infatti, viene fondato il gruppo *Metabolism*, di cui fanno parte Masato Otaka, Kiyonori Kikutake, Kisho Kurokawa e Fumihiko Maki. La città viene concepita come un organismo mutevole e in cerca di un equilibrio dinamico. La sua architettura non può che essere una struttura suscettibile di ampliarsi all'infinito. Lo spazio-tipo pensato per essere abitato è la capsula⁴³. Per M. Tafuri, questa "orgia di superstrutture e fantasie grafiche"⁴⁴ è la risposta al "terrore" della mobilità urbana, dell'ossessione della dinamica metropolitana. Si tratta di utopia, completamente scollata dalla realtà per la quale dovrebbe essere pensata, e ridotta a evasione in immagine fuori controllo⁴⁵.

Mentre la città del futuro è disegnata come una megalopoli infinita, l'ambiente domestico risente del crescente clima di paura. È interessante a questo proposito osservare le due edizioni della *New York World's Fair*, tenutasi nel 1939 e nel 1964. Mentre la prima, nella avveniristica rappresentazione del futuro che aveva offerto la GM con *Futurama*, immaginava le autostrade colonizzare i vasti territori degli Stati Uniti, quella degli anni 60 era dedicata a "l'uomo in un pianeta che si riduce in un universo in espansione"⁴⁶. In *Futurama 2* veniva presentata la colonizzazione di spazi differenti da quelli fino allora abitati dall'uomo. Si mostravano un habitat sottomarino, la giungla, la luna, il deserto. Luoghi "altri", vergini e ancora da conquistare grazie alla tecnologia, o magari come necessità a causa di un pianeta "che si fa sempre più piccolo". Uno dei modelli per il futuro che la fiera presentava era la "casa sotterranea", che aveva progettato Jay Swayze, un istruttore militare che aveva cominciato a dedicarsi al settore della costruzione di case di lusso. La casa offriva un ambiente completamente controllato sia dal punto di vista climatico che visivo (non aveva finestre). Completamente isolata e protetta dall'esterno, di cui simulava la presenza mediante la luce artificiale e i paesaggi fittizi *dial-a-view*, era un universo domestico pacificato. La pubblicità, fa notare B. Colomina⁴⁷, non insisteva tanto sul pericolo nucleare, il che sarebbe stato logico considerando che erano passati solo due anni dalla crisi dei missili di Cuba, ma soprattutto sulla pericolosità della strada e sulle ragioni igieniche dell'isolamento. Oltre alla casa sotterranea, la fiera mostrava altri tipi di "case del futuro" che servivano da ri-

43. AA.VV. *Future City. Experiment and Utopia in Architecture*, Thames & Hudson, London, 2007, pp. 129-139.

44. M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, op. cit. p. 347.

45. *Ibid.*, p. 350.

46. B. Colomina, *La domesticidad en Guerra*, op. cit. p. 277.

47. *Ibid.*, p. 282.

fugio in un mondo ostile. L'ufficio della *Difesa Civile* degli USA aveva ricostruito un rifugio antiatomico. La casa del futuro sarebbe stata alimentata da energia atomica e, allo stesso tempo, sarebbe servita come protezione in caso di *fallout* nucleare. L'evoluzione della casa americana, dice Colomina, mostrava due linee di sviluppo che la fiera aveva messo in mostra: la casa leggera e futurista, e quella invece sotterranea, fortificata, più simile a un bunker.

La casa quindi viene percepita come nascondiglio per difendersi da ciò che si trova all'esterno, la città, che a partire degli anni 60 finisce per identificarsi con i mali della società occidentale. È il luogo dove vive una massa che non si può gestire, potenzialmente pericolosa. In *Escape from New York* (1981), John Carpenter immaginerà Manhattan trasformata in una isola-prigione. Viene eretto un muro di 15 metri lungo la costa di Jersey, sul fiume Harlem. Dentro vengono lasciati i criminali più pericolosi degli Stati Uniti, il cui indice di criminalità è aumentato del 400%. Negli anni 80 la città sarà oramai un carcere da cui è impossibile fuggire.

Carestia, catastrofe e insicurezza. L'immaginario sociale della seconda metà del secolo XX finì per identificare la città moderna con il luogo terrificante che la letteratura popolare aveva descritto e, dal punto di vista letterario, raso al suolo centinaia di volte dalla fine del XIX secolo. Durante la guerra fredda, l'utopia divenne un genere sempre più difficile per immaginare il futuro. Nonostante ciò, il genere utopico non scomparve del tutto. La fantascienza negli anni 50 non fu solamente proiezione delle tensioni internazionali generate dalla Guerra Fredda. Lo spirito utopico positivo continuò come protagonista dei romanzi di Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, Ivan Efremov, William Golding⁴⁸. Vennero prodotte utopie, come *Walden Two* (1948)⁴⁹ di Skinner, che difendeva la costruzione di una comunità sperimentale basata sulla psicologia cognitiva, oppure *The Island* (1962)⁵⁰, utopia politica di A. Huxley.

Dopo la II Guerra Mondiale, durante la Guerra Fredda, vengono ripetutamente dichiarate la morte e la rinascita dell'utopia. È il caso del celebre discorso su *La fine dell'utopia* che Herbert Marcuse pronuncia nel 1967 di fronte al movimento studentesco della Libera Università di Berlino Ovest⁵¹. Per utopia, dice Marcuse, storicamente si era inteso un progetto di trasformazione sociale considerato impossibile da attuare. Impossibile per fattori soggettivi ed oggettivi, oppure irrealizzabile perché in contraddizione con le leggi della scienza, della biologia, della fisica, etc. Mentre il primo gruppo di fattori l'aveva resa solo temporaneamente irrealizzabile, il secondo era un ostacolo oramai superato. Esistevano, secondo Marcuse, le forze materiali ed intellettuali per la trasformazione della società, nonostante l'impedimento rappresentato dalle forze produttive. L'utopia, in quanto trasformazione irrealizzabile, era giunta alla sua fine. L'era contemporanea contava già sulle forze capaci di liberare la società, si poteva eliminare la povertà e la miseria, superare il lavoro alienato era oramai possibile. La realizzazione di tale progetto si sarebbe prodotta tramite una nuova antropologia, una nuova maniera di vivere, sviluppando le necessità umane, eliminando la portata negativa dell'industrializzazione capitalista.

Il discorso sulla morte dell'utopia venne proclamato da Marcuse nel 1967. Secondo F. F. Buey, la distopia sarebbe un genere dominante almeno fino al 1968, quando si assisterebbe a un sostanziale recupero dello spirito utopico nella letteratura così come nella filosofia⁵². Piuttosto che la morte dell'utopia, ciò che si sarebbe verificato sarebbe stato

48. F. F. Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, op. cit. p. 257.

49. B.F. Skinner, *Walden Two*, Hackett Publishing Company, 1948 (tr. it. *Walden due: utopia per una nuova società*, La Nuova Italia, Scandicci, 1995).

50. A. Huxley, *Island*, Harper & Brothers, New York, 1962 (tr. it. *L'isola*, Mondadori, Milano, 2009).

51. Herbert Marcuse, *La fine dell'utopia*, Manifestolibri, Roma, 2008.

52. F. F. Buey, *Utopías e ilusiones naturales*, op. cit. p. 242.

un suo esaurimento a causa della degenerazione totalitaria del socialismo sovietico, dell'incapacità di creare benessere da parte del capitalismo occidentale, della scoperta delle controindicazioni della scienza e della tecnologia. Inoltre la creazione del luogo comune della fine dell'utopia sarebbe servita, secondo Buey⁵³, con una finalità antisocialista, per disattivare la trasformazione radicale della società indicando che nessuna alternativa al capitalismo sarebbe possibile. Mentre l'utopia comunista perdeva di credibilità a causa dell'insuccesso del sistema sovietico, un nuovo impulso avrebbe spinto alla creazione di altre utopie influenzate dal pensiero libertario, femminista ed ecologista. È il caso di *The Dispossessed: an Ambiguous Utopia* (1974)⁵⁴ di U. K. Le Guin e di *Ecotopia* (1975)⁵⁵ di Ernest Callenbach.

Nel campo dell'architettura l'influenza della Pop Art e dei mass media si manifesta con la nascita di *Archigram*⁵⁶, gruppo autore delle *Plug-in-City* (1964) e della *Walking City* (1964). Nel 1968 Peter Cook e Ron Herron presentano la *Instant City*, un progetto di città effimera, che utilizza materiali come la plastica per creare spazi urbani aerei, una città mobile come una mongolfiera⁵⁷. Come sostiene M. Tafuri, la portata di queste utopie futuristiche si limita alla riproduzione dell'apparenza dell'universo tecnologico, senza incidere sulle leggi: *Gordon e Superman sono i nuovi idoli della generazione "arrabbiata", ma disposta a placare i propri furori nell'orgia psichedelica dell'effimero, all'interno dell'eccitante caos ipertecnologico*⁵⁸. La "accademia internazionale dell'utopia" degli anni 60 produce *divertissements* tecnologici, gioca con la "nostalgia del futuro", usa il linguaggio dei mass media, ma la sua funzione è quella di propaganda, non di trasformazione sociale. Utilizzando lo stesso campo del formalismo in cui si muove *Archigram*, lavorano altri gruppi sperimentali come gli italiani *Archizoom* e *Superstudio*. La loro produzione è riconducibile alla critica radicale del razionalismo mediante una parodia dell'utopia moderna, una "anti-utopia architettonica"⁵⁹. Entrambi i gruppi vengono presentati nel 1966 in occasione della mostra *Superarchitettura*⁶⁰, in cui presentano un manifesto indicando i contenuti della nuova disciplina: *della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super*⁶¹. Tre anni dopo, Superstudio presenterà al concorso di idee dedicato a "Architettura e libertà", durante la biennale di Graz (*Trigon 69*), il *Viadotto dell'Architettura*. Il progetto, articolato in una serie di disegni e fotomontaggi, passa attraverso varie versioni, dal *Monumento Totale* o *Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale*, fino a giungere al *Monumento Continuo*, una delle opere più celebri del gruppo⁶². La serie di disegni illustra la storia del progetto, una sorta di viadotto gigantesco che si erge sulla superficie del pianeta e distrugge le principali città del mondo. Si tratta di un'immensa struttura che attraversa il territorio e si adatta alle caratteristiche dei luoghi: Graz, la Monument Valley, la California. Quando giunge a New York, il *Monumento Continuo* divora la città, si trasforma in "urbanizzazione totale", circondando un quadrato lasciato libero per Manhattan.

53. *Ibid.*, p. 296.

54. U. K. Le Guin, *The Dispossessed: an Ambiguous Utopia*, op. cit.

55. E. Callenbach, *Ecotopia*, op. cit.

56. *Archigram* era formato da Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, David Greene, Michael Webb.

57. AA.VV., *Future City*, op. cit. pp. 89-91.

58. M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura Contemporanea*, op. cit. p. 347.

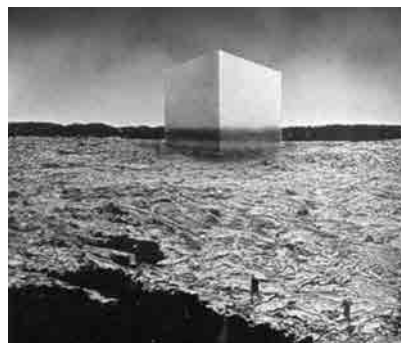
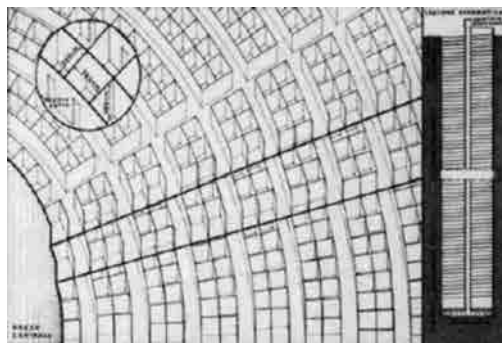
59. p. De Moncan, *Villes utopiques, villes rêvées*, op. cit. pp. 247-250.

60. La mostra *Superarchitettura* si tenne a Pistoia fra il 14 e il 17 dicembre alla galleria d'arte *Jolly 2*. Si veda: Roberto Gargiani, Beatrice Lampariello, *Superstudio*, Editori Laterza, Bari, 2010, p. 6.

61. *Ibid.*, p. 6.

62. *Ibid.* pp. 26-34.

Superstudio, "12 Città Ideali", 1971.
 A sinistra: *città coclea temporale*.
 A destra: *New York of brains*. In:
 Gargiani, B. Lampariello, *Superstudio*,
 op. cit.



Tali sperimentazioni formali si riallacciano al discorso dell'antiutopia, a cui il gruppo dà la sua particolare definizione come *luogo ed ordinamento sociopolitico, che si spera non debba mai realizzarsi, immaginato in funzione catartica* (1971)⁶³. Tale discorso dell'antiutopia come catarsi si renderà ancora più esplicito con le *12 Città Ideali*, mediante la deformazione distopica urbana. In questa serie di racconti, pubblicati nel 1971 in "Architectural Design" e nel 1972 in "Casabella", *Superstudio* descrive la vita degli abitanti nella città contemporanea nei suoi molteplici aspetti: isolamento, libertà, controllo, ordine. Il richiamo a Philip Dick e alla fantascienza di *2001, Odissea nello Spazio* è frequente. Gli abitanti di *Città coclea temporale* vivono in celle individuali, il loro unico spazio in comune sono gli sterminati corridoi continui. In *New York of brains* un cubo immenso si innalza sulle rovine di New York, e si alimenta dei cervelli dei suoi antichi abitanti. Nella *Città nastro a produzione continua*, la metropoli industriale è una macchina che divora natura e produce case. La *Città dell'ordine* riecheggia la distopia totalitaria di Zamjatin e Orwell. È governata dallo stesso sindaco da 45 anni. Il municipio è l'edificio destinato alla rieducazione della parte della cittadinanza critica, produce cittadini modello, ammansiti dalla lobotomia, le cui viscere sono sostituite da palline di polistirolo. Le *12 Città Ideali sono vere e proprie parabole evangeliche tese a educare gli uomini a riflettere sui reconditi meccanismi comportamentali che regolano la loro vita nelle metropoli contemporanee*⁶⁴. L'uso militante della antiutopia verrà reso esplicito da Superstudio nel testo "Utopia, Antiutopia, Topia". "Solo nell'orrore è la speranza", l'utopia è una chimera, l'antiutopia è l'unico mezzo per produrre il risveglio e per indurre alla lotta:

Ci rifiutiamo quindi di coltivare utopie, impossibili fiori senza profumo, fragili e delicati da conservare sotto campane di vetro.

Preferiamo invece essere pastori di mostri: evocandoli da dentro il nostro magico cerchio, li accudiamo e li nutriamo affinché divengano grandi e si scatenino attorno. Perché sappiamo che i nostri mostri terribili sono fatti soltanto di fumo mentre il rosso fragile fiore, che gli utopisti coltivano, è come il papavero che nasconde nella corolla il lattice bianco del sonno; e questo ci fa veramente paura⁶⁵.

Un'altra voce che metteva in discussione il ruolo storico dell'utopia fu quella di Manfredo Tafuri. Nel 1973 venne pubblicato *Progetto e utopia*⁶⁶, in cui dichiarava il "dramma" dell'architettura: l'essere inevitabilmente destinata ad essere divorata dal capitalismo. Nel mondo capitalistico-industriale, l'utopia è funzionale al sistema, sia come produttrice di modelli tendenziali, che come mezzo di produzione del consenso. L'architetto, nell'era della macchina, è un agente per l'organizzazione della produzione. La sua

63. Superstudio, "Utopia, Antiutopia, Topia", in: *IN. Argomenti e immagini di design*, settembre-ottobre 1972, n.7, p. 42.

64. R. Gargiani, B. Lampariello, *Superstudio*, op. cit. p. 97.

65. Superstudio, "Utopia, Antiutopia, Topia", op. cit.

66. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, Editori Laterza, Bari, 2007.

missione è l'ottimizzazione della città-macchina, la sua professione è pura economia. In questo contesto, per Tafuri, l'architettura moderna entra in crisi nel momento in cui viene assorbita dal processo produttivo e si dimostra incapace di risolvere le contraddizioni del sistema. Dall'architettura non è possibile portare avanti nessuna reale opposizione al progetto capitalista, poiché *come non può esistere un'Economia politica di classe, ma solo critica di classe all'Economia politica, così non può fondarsi una estetica, un'arte, un'architettura di classe, ma solo una critica di classe all'estetica, all'arte, all'architettura, alla città*⁶⁷. La disciplina viene così disarmata, in quanto incapace di trasformare la società. Neanche le ricerche alternative valgono, proporre “contros pazi” è inutile, tutto è destinato ad essere riassorbito dal sistema. E se l'utopia è inutile, poiché nessuna società “migliorata” è possibile al di fuori della trasformazione rivoluzionaria della società, l'unico ruolo del critico è quello della denuncia, della demistificazione della realtà, dello smascheramento dell'ideologia dominante.

Un'analisi più recente della crisi dell'utopia viene offerta da David Harvey in *Spaces of Hope* (2000)⁶⁸, partendo dalla constatazione che ogni ragionamento sull'urbanistica e la pianificazione urbana inevitabilmente si scontri con il pensiero utopico. Città e utopia, come è stato illustrato nel corso di questa ricerca, sono concetti che storicamente si sono mescolati costantemente. La stessa immagine della città, secondo Harvey, è costruita sulla dicotomia utopia-distopia. Esiste una geografia di immagini positive e negative almeno fin dai tempi antichi, ancor prima che More sancisse con la sua opera la nascita ufficiale del genere letterario: Platone, Omero, la città celeste e la città fulcro del disordine sociale, Babilonia, Sodoma e Gomorra. Per Harvey è possibile analizzare criticamente l'immaginario urbano per affrontare l'utopismo latente nel nostro pensiero, per agire come “architetti coscienti del proprio destino”⁶⁹.

Un primo passo per rivitalizzare l'utopia è considerare come e con che conseguenze questa abbia funzionato come forza costruttiva e distruttiva, generatrice di un cambiamento della nostra geografia storica. More ricercava in Utopia l'armonia e la stabilità che non trovava nell'Inghilterra della sua epoca. L'isola che disegna è quindi la materializzazione di questa armonia. La sua invenzione ha una forma spaziale rigida e chiusa, così come lo è la sua economia e le sue relazioni (limitate) con l'esterno. Non c'è nessuna possibilità di cambiamento futuro: solo in Utopia non esistono utopie. Lo stato di perfezione è stato raggiunto reprimendo la dialettica del processo sociale. Le utopie che si rifanno in questo aspetto a More possono caratterizzarsi come “utopie di forma spaziale”, in cui si escludono la temporalità del processo sociale, la dialettica del cambio sociale, mentre la stabilità sociale viene garantita mediante una forma spaziale fissa.

Queste utopie spaziali dimostrarono con il tempo il loro fallimento, in parte per un errore di disegno, ovvero per la loro forma spaziale, in parte per i processi sociali che misero in gioco. A questo proposito, ciò che Harvey propone è spostare la questione direttamente all'“utopia come processo sociale”⁷⁰, senza eliminare per questo i suoi obiettivi di base. Nonostante l'utopia faccia riferimento per ragioni semantiche al “luogo”, in questo caso i processi sociali saranno invece legati al fattore “tempo”. Harvey identifica questa storia dell'utopia del processo in Hegel, Marx, Adam Smith fino ad arrivare all'utopismo del libero mercato, dell'ideologia del libero commercio e del *laissez-faire*.

67. *Ibid.* p. 168.

68. David Harvey, *Spaces of Hope*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000 (tr. sp. *Espacios de esperanza*, Ediciones Akal, Madrid, 2000).

69. D. Harvey, *Espacios de esperanza*, op. cit. p. 186.

70. *Ibid.*, p. 202.

Il risultato finale di questa discussione è che la purezza di qualsiasi utopismo del processo inevitabilmente viene rovinata dalla sua forma spaziale. Esattamente nello stesso modo in cui le materializzazioni delle utopie spaziali si scontrano con le particolarità del processo temporale messo in moto per produrle, anche l'utopismo si scontra con il contesto spaziale e le particolarità della costruzione del luogo necessarie per la sua materializzazione (tr. mia)⁷¹.

La causa dell'insuccesso delle utopie spaziali è quindi la loro perversione nel momento in cui devono raggiungere un accordo con i processi sociali che dovrebbero metterle in atto. Lo stesso ragionamento è valido al contrario: le utopie dei processi sociali falliscono nel momento in cui vengono trasportate alla realtà, in cui si materializzano.

A questo punto, bisogna domandarsi se l'utopia contemporanea, superata nella sua forma spaziale, debba versi ridotta oggi al modello delle città private, rievocazione nostalgica di una comunità idealizzata probabilmente mai esistita, oppure a quello della enclave kitch-sostenibile per ricchi che si edifica in luoghi come Dubai. Bisognerebbe domandarsi anche se, come sembrerebbe dimostrare il languire dell'impulso utopico al giorno d'oggi, questo sia finalmente tramontato con il tracollo del regime sovietico e che l'impossibilità di un'alternativa al presente sia oramai stata interiorizzata. Oppure chiedersi, come fa Frederic Jameson, se la tendenza contemporanea ad immaginare la rovina totale della terra e della natura, piuttosto che il crollo del capitalismo, sia dovuta a una debolezza della nostra immaginazione.

Nella sua funzione di strumento di dissenso e di lotta, l'utopia è semplicemente stata sostituita e superata da un altro genere letterario. In conclusione, già dalla metà del secolo XIX, la distopia descriveva alcune caratteristiche della città del futuro: l'esercizio invisibile del potere, la manipolazione della memoria storica, la omogeneizzazione culturale. L'architettura, avevano scoperto Orwell, Zamjatin e Huxley, avrebbe rivestito una importanza strategica fondamentale: modificare il comportamento delle persone per garantire il perpetuarsi del potere. In questo senso la distopia, per mezzo della deformazione e dell'ampliamento della realtà, è uno strumento privilegiato per osservare la città e lo scrittore distopico ci avverte, a più di sessant'anni di distanza dalla pubblicazione di *1984*, *Non lasciate che accada. Dipende da voi*.

71. D. Harvey, *ibid.*, p. 207.

Bibliografia

Fonti

Opere letterarie nominate in ordine cronologico (fino al 1949)

- 1516 MORE, Thomas, *Libellus vere aureus nec Minus Salvutaris Qvam Festiuus de optimo reip. statu, de[?]; noua Insula Utopia...* Louvain: Theodoricus Martinus Alustensis, 1516 (tr. it. di Tommaso Fiore, *L'Utopia*, Editori Laterza, Bari, 2007). U
- 1623 CAMPANELLA, Tommaso, *Realis philosophiae epilogisticae partes quatuor, hoc est De rerum natura, hominum moribus, politica, (cui civitas solis iuncta est) & oeconomica, cum adnotationibus physiologicis...* Frankfurt: Godfried Tampachius, 1623 (tr. it. *La città del sole. Civitas Solis*, Arago, 2008). U
- 1626 BACON, Francis, *New Atlantis. A work unfinished. Written by the right honourable Francis Lord Verulam viscount St. Alban, in aggiunta a Sylva sylvarum: or A naturall historie, in ten centuries, written by the right honourable, Francis Lo. Verulam Viscont St. Alban, publisced, after the authors death's, by William Rawley doctor of dininitie, late his Lordships chaplaine*, printed by J.H. for William Lee at the Torks Head in Fleet-street, next to the Miter, London, 1626. (tr. it. di Giuseppe Schiamone, *Nuova Atlantide*, Rizzoli, Milano, 2009). U
- 1771 MERCIER, Luis-Sébastien, *L'An 2440 Rêve s'il en fut jamais* ie. Neuchâtel, Samuel Fauche, A Londres, 1771 (Éd. la Découverte, Paris, 1999). U
- 1805 DE GRAINVILLE, Cousin, *Le dernier homme*, Deterville Libraire, Paris, 1805. D
- 1818 SHELLEY, Mary, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818 (tr. it. *Frankenstein*, Feltrinelli, Milano, 2011).
- 1826 SHELLEY, Mary, *The Last Man*, Henry Colburn, London, 1826. D
- 1845 CABET, Étienne, *Voyage en Icarie*, Le Populaire, Paris, 1845 (tr. sp. *Viaje a Icaria*, Ediciones Folio, Barcelona, 1999). U
- 1848 CONSIDÉRANT, Victor, *Description du phalanstere et considerations sociales sur l'architectonique*, Libraire Sociétaire, Libraire Phalanstérienne, Paris, 1848. U
- OWEN, Robert, *Courte exposition d'un système social rationnel*, Marc-Aurel, Paris, 1848. U
- 1860 LE HON, H., *L'An sept mille huit cent soixante de l'ère chrétienne*, rivista trimestrale, VII, t.27., 1860. U
- DE VIENNE, F. A. Couturier, *París moderne. Plan d'une ville modèle que l'auteur a appelé Novutopie*, Librairie del Palais Royal, Paris, 1860. U

- 1863(?) VERNE, Jules, *Paris au XXe siècle*, Hachette, Paris, 1994 (tr. it. Jules Verne, *Le meraviglie di Parigi*, Liberamente Editore, 2008). D
- 1867 VERNE, Jules, *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras: les anglais au Pôle Nord, le désert de glace*, J. Hetzel, Paris, 1867. (tr. it. *Le avventure del Capitano Hatteras*, Mursia, 1992).
- 1871 CHESNEY, George Tomkyns *The Battle of Dorking*, Lippincott, Grambo & Co, 1871 (tr. it. *La battaglia di Dorking*, Editrice Nord, Milano, 1985). D
- LYTTON, Edward Bulwer, *The Coming Race*, W. Blackwood and sons, Edingburgh and London, 1871 (tr. it. *La razza ventura*, Edizioni Arktos, Carmagnola, Torino 2006). D
- 1872 BUTLER, Samuel, *Erewhon or over the Range*, Trübner & Co., London, 1872 (tr. it. *Erewhon*, Adelphi, 1979). D
- 1873 DE L'ISLE-ADAM, Mathias Villiers, *L'Affichage céleste* D
- 1874 DE L'ISLE-ADAM, Mathias Villiers, *La Machine à Gloire* D
- DE L'ISLE-ADAM, Mathias Villiers, *L'appareil pour l'analyse chimique du dernier soupir* D
- 1875 DAVIS ELLIS, James, *Pyrna, a Comune, or Under the Ice*, Bickers & Son, 1875. U
- 1876 VERNE, Jules, "Une ville idéal", in: *Sur terre et sur mer, journal illustré de voyages et d'aventures 1876*, M. Dreyfous, Paris, 1876 (tr. sp. *Una ciudad ideal*, Hacer, Barcelona, 1983). U
- 1878 PELLERIN, Georges, *Le monde dans deux mille ans*, Dentu, Paris, 1878. U
- 1879 VERNE, Jules, *Les cinq cents millions de la Begum*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1879 (tr. it. J. Verne, *I cinquecento milioni della Begum*, Fanucci, 2005). U/D
- 1880 DOONER, Pierton, *The Last Days of the Republic*, illustrazioni di G.F.Keller, Alta California Publishing House, San Francisco, 1880. D
- HAY, W. Delisle, *The Doom of the Great City*, Newman & Co., London, 1880. D
- 1881 PARK, Benjamin, *The End of New York*, in "Fiction Magazine", 31 ottobre 1881 (tr. it. di Davide Grillo, *La fine di New York*, e-book, Faligi editore, 2011). D
- 1882 TROLLOPE, Anthony, *The Fixed Period*, William Blackwood & Sons, Edinburgh and London, 1882 (tr. it. *Il termine fisso*, Longo, Ravenna, 2003). D
- 1883 ROBIDA, Albert, *Le vingtième siècle*, G. Decaux, Paris, 1883 (Slatkine, Genève, Paris, 1981). U
- 1885 JEFFERIES, Richard, *After London; Or, Wild England*, Cassell & Company, London, 1885. D

- 1886 VERNE, Jules, *Robur-le-Conquérant*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1886 (tr. it. di C. Siniscalchi, *Robur il conquistatore*, Lucchi, Milano, 1961). U
- 1887 HUDSON, William Harvey, *A Crystal Age*, T. Fisher Unwin, London, 1887 (tr. it. di Alessandro Monti, *L'era di cristallo*, Guida, Napoli, 1982) U
- ROBIDA, Albert, *La Guerre au vingtième siècle*, G. Decaux, Paris, 1887 (Tallandier, Paris, 1991). D/U
- 1888 LESTER, Horace, *The Taking of Dover*, Simpkin, Marshall, & Co., London, 1888. D
- 1888 BELLAMY, Edward, *Looking Backward (2000-1887)*, Ticknor and Company, Boston, 1888 (tr. it. *Uno sguardo dal 2000*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1999). U
- NEULIEF, *L'uthopie [sic] contemporaine: notes de voyageurs*, Dentu, Paris, 1888. U
- 1889 CORBETT, Elizabeth, *New Amazonia: A Foretaste of the Future*, Tower Publishing Co., 1889. U
- MITCHELL, John Ames, *The Last American: A Fragment from the Journal of Khan-Li, Prince of Dimph-Yoo-Chur and Admiral in the Persian Navy*, Frederick A. Stokes Company, New York, 1889. D
- 1890 DONNELLY, Ignatius, *Caesar's Column: A Story of the Twentieth Century*, F. J. Shulte and Co., 1890. D
- 1890 BRADLEY LANE, Mary E., *Mizora: a World of Women*, G. W. Dillingham, New York, 1890 (Mizora a prophecy, Syracuse University Press, Syracuse, New York, 2000). U
- LE DRIMEUR, Alain, *La cité future*, A. Savine, Paris, 1890. U
- 1892 MORRIS, William, *News from Nowhere or An Epoch of Rest: Being Some Chapters from a Utopian Romance*, Hammersmith, 1892 (tr. it. *Notizie da nessun luogo*, Garzanti, Milano, 1995). U
- ROBIDA, Albert, *Le Vingtième Siècle. La vie électrique*, Librairie illustrée, Paris, 1892 (Éd. Autrement, Paris, 2005). U
- WALLACE, King, *The Next War: A Prediction*, Washington, 1892. D
- 1895 VERNE, Jules *L'Ile à hélice*, illustrazioni di León Benet (Benett), ed. J. Hetzel, Paris, 1895 (tr. it. J. Verne, *L'isola a elica*, Mursia, 2000). D
- WELLS, Herbert George, *The Time Machine, an invention*, W. Heinemann, London, 1895 (tr. it. *La macchina del tempo*, Mursia, Milano, 2007). D
- 1896 TARDE, Gabriel, *Fragment d'histoire future*, V. Giard & E. Brière Libraires- Éditeurs, Parigi, 1896 (tr. it. Gabriel Tarde, *Frammento di storia futura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Università di Napoli, Napoli, 1991). U

- TRACY, Louis *The Final War*, G. p. Putnam's Sons, New York and London, 1896. D
- 1897 MANTEGAZZA, Paolo, *L'anno 3000*, Fratelli Treves, Milano, 1897 (*L'anno 3000, sogno di Paolo Mantegazza*, Lupetti, Milano, 2007). U
- WELLS, Herbert George, *The Invisible Man: A Grotesque Romance*, Harper & brothers, New York and London, 1897 (tr. it. *L'uomo invisibile*, Mursia, 2006)
- 1898 ODELL, Samuel W., *The Last War or The Triumph of the English Tongue, a story of the twenty-sixth century, compiled from the official notes of Newman, reporter to the president of United America*, C.H. Kerr & co. Chicago, 1898. U
- TRACY, Louis, *The lost provinces; how Vansittart came back to France*, G. p. Putnam's Sons, New York and London, 1898. D
- SERVISS, Garrett, *Edison's Conquest of Mars*, "The New York Evening Journal" gennaio-febbraio 1898. D
- SHIEL, Matthew p. , *The Yellow Danger*, Grant Richards, London, 1898. D
- VERLY, Hippolyte, *Les socialistes au pouvoir*, Libraire H. Le Soudier, Parigi, 1898. D
- WATERLOO, Stanley, *Armageddon, a tale of love, war, and invention*, Rand, McNally Chicago and New York, 1898. D
- WELLS, Herbert George, *The war of the worlds*, Harper & Brothers, New York, London, 1898 (tr. it. *La guerra dei mondi*, Mursia, Milano, 2009). D
- 1899 MITCHELL, John Ames, *The Last American: a Fragment from the Journal of Khan-Li, Prince of Dymph-Yoo-Chur and Admiral in the Persian Navy*. D
- WELLS, Herbert George *When the sleeper wakes: a revised edition of "When the sleeper wakes"*, Thomas Nelson, London, 1910 (tr. it. di Maria Luisa Righi, *Il risveglio del dormiente*, Editoriale Mursia, Milano, 1966). D
- 1900 COLE, Robert W., *The Struggle for Empire: A Story of the Year 2236*, Elliot Stock, London, 1900. U
- 1901 O SHIEL, Matthew, *The Purple Cloud*, Chatto and Windus and others, London, 1901 (tr. It. *La nube purpurea*, Adelphi, 1991). D
- 1904 TARDE, Gabriel, *Fragment d'histoire future*, A. Storck & Co. Imprimeurs-Editeurs, Lyon Paris, 1904. U
- 1905 FRANCE, Anatole, *Sur la pierre blanche*, C. Lévy, Paris, 1905. U
- WELLS, Herbert George, *A modern Utopia*, Chapman and Hall, London, 1905 (tr. it. di Fernando Porta, *Una utopia moderna*, Editoriale Mursia, Milano, 1990). U
- 1907 BLATCHFORD, Robert, *Sorcery Shop: an impossibile romance*, The Clarion Press, London, 1907. U

- NEWTE, Horace W. C., *The master beast: being a true account of the ruthless tyranny inflicted on the British people by socialism A.D. 1888-2020*, Rebman, London, 1907. D
- SALGARI, Emilio, *Le meraviglie del duemila*, Bemporad, Firenze, 1907 (E. Salgari, *Le meraviglie del Duemila*, in: Emilio Salgari. L'Opera Completa 58, Fabbri Editori, 2003). U/D
- SALGARI, Emilio, *Il re dell'aria*, Bemporad, Firenze, 1907 (E. Salgari, *Il re dell'aria*, in: Emilio Salgari. L'Opera Completa 42, Fabbri Editori, 2003).
- 1908 LONDON, Jack, *The Iron Heel*, Macmillan, New York, 1908 (tr. it. J. London, *Il tallone di ferro*, Feltrinelli, Milano 2006). D
- SEDBERRY, Hamilton, *Under the Flag of the Cross*, C.M.Clark Publishing Co. D
- 1909 FORSTER, Edward Morgan, *The Machine stops*, The Oxford and Cambridge Review, novembre, 1909 (tr. it. di R. Rambelli, R. Bonadei, *La macchina si ferma*, Editrice Nord, Milano, 1985). D
- FRANCE, Anatole, *Penguin Island*, Modern Library D
- 1910 HERBERT, Edward G., *Newaera*, p. S. King, London, 1910. D
- LONDON, Jack, *The Unparalleled Invasion*, pubblicata inizialmente in Mc. Clure's Magazine, 1910 dopo nella raccolta *The Strength of the Strong*, The Macmillan Company, 1914 (tr. it. *L'invasione della Cina e altri racconti*, Robin, 2010). D
- WELLS, H. G., *When the sleeper wakes: a revised edition of "When the sleeper wakes"*, Thomas Nelson, London, 1910 (tr. it. *Il risveglio del dormiente*, Mursia, Milano, 1966). D
- 1912 KIPLING, Rudyard, "As easy as ABC" in *A Diversity of Creatures*, Charles Scribner's Sons, New York, 1917 (tr. it. *Nel mondo di ABC*, Nord, Milano, 1987). D
- LONDON, Jack, *The Scarlet Plague*, London Magazine, 1912 (tr. it. *La peste scarlatta*, Adelphi, Milano, 2009). D
- 1913 ROHMER, Sax, *The Mystery of Dr. Fu-Manchu*, Methuen, London, 1913.
- 1915 PERKINS GILMAN, Charlotte, *Herland*, The Forerunner magazine, dicembre 1915. U
- 1920 SHANKS, Edward, *People of the Ruins*, W. Collins Sons & Co., London, 1920. D
- VERNE, Jules, *L'Étonnante Aventure de la Mission Barsac*, illustrazioni di G. Roux, ed. Hachette, Paris, 1920 (tr. it. J. Verne, *La straordinaria avventura della missione Barsac*, ipertesto a cura di Silvia Masaracchio, Bacheca Ebook, 2011). D
- 1922 ALLORGE, Henri, *Le Grand Cataclysm*, roman du centième siècle, Crés. D

- HAMILTON, Cicely, *Theodore Savage: a story of the past or the future*, Leonard Parsons, London, 1922. D
- 1924 ZAMJATIN, Evgenii Ivanovich, *We*, trad. dal russo di Gregory Zilboorg, Dutton, New York, 1924 (tr. it. di Barbara Delfino, *Noi*, Lupetti, Milano, 2007). D
- 1926 SHAW, Desmond, *Ragnarok*, Duckworth, London, 1926. D
- 1928 FORESTER, E. M., "The Machine Stops." In: *The Eternal Moment and Other Stories*, Sidgwick & Jackson, London, 1928. D
- 1932 HUXLEY, Aldous, *Brave New World*, Chatto & Windus, London, 1932 (tr. it. *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, Mondadori, Milano, 1991). D
- 1933 WELLS, Herbert George, *The Shape of Things to Come*, Hutchinson, London, 1933. U
- 1934 CONNOLLY, R., MACILRAITH, F., *Invasion from the Air*, Grayson and Grayson, 1934. D
- 1945 ORWELL, George, *Animal Farm*, Secker & Warburg, London, 1945 (tr. it. *La fattoria degli animali*, Mondadori, Milano, 2000). D
- 1949 ORWELL, George, *1984*, Secker & Warburg, London, 1949 (tr. it. *1984*, Mondadori, Milano, 2002). D

Legenda:

U: utopia

D: distopia o satira anti-utopica

Opere sulla storia dell'utopia e della distopia

– Libri

BATTAGLIA, Beatrice, *Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Longo Editore Ravenna, Ravenna, 1998.

BUCK-MORSS, Susan, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass utopia in East and West*, Massachusetts Institute of technology, 2000 (tr. cast. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, A. Machado Libros, Madrid, 2004)

BUEY, Francisco Fernández, *Utopías e ilusiones naturales*, El Viejo Topo, Barcelona, 2007.

CLAYES, Gregory, SARGENT, Lyman Tower (a cura di), *The Utopia Reader*, New York University Press, New York and London, 1999.

CLAYES, Gregory, *Searching for Utopia. The History of an idea*, Thames & Hudson, London, 2011 (tr. sp. *Utopía. Historia de una idea*, Siruela, Madrid, 2011).

DE MONCAN, Patrice, *Villes utopiques, villes rêvées*, Collection “La Ville Retrouvée”, Éd. Les éditions du Mécène, Paris, 2003.

DIOXIADIS, Constantino A., *Between dystopia and utopia*, The Trinity College Press, Hartford, Connecticut, 1966 (tr. sp. *Entre dystopía y utopía*, Editorial Moneda y Crédito, Madrid, 1969).

DOMINGO, Andreu, *Descenso literario a los infiernos demográficos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2008.

ELLIOTT, Robert C., *The Shape of Utopia*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1970.

FERNS, Chris, *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*, Liverpool University Press, Liverpool, 1999.

FOURIER, Charles, *La seduzione composta. Il fascino indiscreto dell'utopia*, Nuovi Equilibri, 2006.

HERTZLER, Joyce Oramel, *The History of Utopian Thought*, The Macmillan Company, New York, 1923.

JAMESON, Fredric, *Archaeologies of the Future. The Desire Calles Utopia and Other Science Fiction*, Verso Books, London, 2007 (tr. it. di G. Carlotti, *Il desiderio chiamato Utopia*, ed. Feltrinelli, Milano, 2007).

KUMAR, Krishan, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Basil Blackwell, Oxford, 1987 (Ed. it. a cura di Raffaella Boccolini e Lucia Gunella, *Utopia e Antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Longo Editore Ravenna, Ravenna, 1995).

KUMAR, Krishan, *Utopianism*, Open University Press, 1991.

LIPPI, Giuseppe, *Dalla terra alle stelle. Tre secoli di fantascienza e utopie italiane*, Biblioteca di via Senato Edizioni, Milano, 2005.

MANGUEL, Alberto, GUADALUPI, Gianni, *The Dictionary of imaginary places*, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1987 (tr. it. *Dizionario dei luoghi fantastici*, Archinto, Milano, 2010).

MANUEL, Frank E., MANUEL, Fritzie p. , *Utopian Thought in the Western World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979.

MUMFORD, Lewis, *The Story of Utopias*, Boni and Liveright Publishers, New York, 1922 (tr. it. di Roberto D'Agostino, *Storia dell' utopia*, Donzelli, Roma, 1997).

RAMIREZ, Juan Antonio, *Cinco lecciones sobre arquitectura y utopía*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga, 1981.

ROBERTS, Adam, *The History of Science Fiction*, Palgrave Histories of Literature, New York, 2005.

SARGENT, Lyman Tower, *British and American Utopian Literature, 1516–1985: An Annotated, Chronological Bibliography*, Garland Reference Library of the Humanities, vol. 831. Garland, New York, 1988.

STITES, Richard, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1989.

SUVIN, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1979.

SUVIN, Darko, *Defined by a hollow: essays on utopia, science fiction and political epistemology*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, 2010.

TROUSSON, Raymond, *Voyage aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Ed. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1979 (tr. sp. *Historia de la literatura utópica. Viaje a países inexistentes*, Ediciones Península, Barcelona, 1995).

– Articoli

CARDARELLI, Urbano, “La componente ecologica nella storia. Dalla città ideale all'urbanistica dell'utopia e del positivismo” in: AA.VV., *L'ecosistema urbano*, a cura di Nicoletta Manfredi, Edizioni Dedalo, Roma, 1978, pp. 143-150.

DUBOIS, C. G., “De la première Utopie à la première Utopie française. Bibliographie et réflexion sur la création utopique au seizième siècle”, *Répertoire analytique de littérature françaises*, I (1970), pp. 11-31, II (1970), pp. 7-25.

ENGELS, Friedrich, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, 1^a edizione in lingua francese ne La Revue socialiste, nn. 3, 4 e 5, del 20 aprile e del 5 maggio 1880 (tr. it. *L'Evoluzione del socialismo dall'utopia alla scienza*, Editori Riuniti, 1976).

SARGENT, Lyman Tower, “The Problem of the “Flawed Utopia”: A Note on the Costs of

Eutopia”, in: AAVV, *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, Routledge, 2003, pp. 225-231.

SARGENT, Lyman Tower, “The intersection of Utopianism and Communitarism” in AAVV, *Utopia matters: theory, politics, literature and the arts*, a cura di Fátima Vieira, Marinela Freitas, Editora da Universidade do Porto, 2005.

Bibliografia generale

– Libri

AA.VV., *Orwell i maiali e la libertà*, a cura di Ugo Ronfani, Bevivino Editore, Milano, 2004.

AA.VV., *Variaciones sobre un parque temático, la nueva ciudad americana y el fin del espacio público*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

AA.VV. *La ciudad y el miedo*, VII coloquio de Geografía Urbana, Universitat de Girona 2005.

AA.VV., *Future City, experimental and utopia in architecture*, Thames & Hudson, London, 2006.

AA.VV. *Architectures of fear. Terrorism and the Future of Urbanism in the West*, Collección Urbanitats, CCCB, Barcellona, 2008.

AA.VV., *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Valdemar, Madrid, 2008.

ASIMOV, Isaac, *Fondazione. La quadrilogia completa (1953-1983)*, Mondadori, Milano, 1985.

ASIMOV, Isaac, *The caves of steel*, Doubleday, Garden City, New York, 1954 (tr. it. *Abissi d'acciaio*, Oscar Mondadori, Milano, 1986).

BALLARD, James G., *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, Baldini & Castoldi, Milano, 1996.

BALLARD, James G., *The Drowned World*, Berkley Books, New York (tr. it. *Il mondo sommerso*, Feltrinelli, Milano, 2005).

BANHAM, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, 1960 (tr. sp. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985).

BARBER, Stephen, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006.

BAUMAN, Zygmunt, *Libertad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

BAUMAN, Zygmunt, *Fiducia e paura nella città*, Ed. Bruno Mondadori, Milano 2005.

BAUMAN, Zygmunt, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Tusquets Editores, Barcelona, 2007

- BAUMAN, Zygmunt, *Paura liquida*, Laterza, Bari, 2008.
- BAZZICALUPO, Laura, *Biopolitica. Una mappa concettuale*, Carrocci editore, Roma, 2010.
- BENEVOLO, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza, Roma, 1992 (2^a ed., 1993).
- BENJAMIN, Walter, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982 (ed. italiana a cura di Enrico Ganni, *I "passages" di Parigi* (2 voll.), Giulio Einaudi Editore, Torino, 2002).
- BENTHAM, Jeremias, *El panoptico*, Las ediciones de La Piqueta, Madrid, 1989.
- BERTETTO, Paolo, *Fritz Lang. Metropolis*, Lindau, Torino, 2001.
- BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, Ballantine Books, New York, 1953 (tr. it. *Fahrenheit 451*, Mondadori, Milano, 1978).
- CALABI, Donatella, *Storia dell'urbanistica europea*, Bruno Mondadori, Milano, 2004
- CANOGAR, Daniel, *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Julio Ollero Editor, Madrid, 1992.
- CAPPABIANCA Alessandro, MANCINI, Michele, *Ombre urbane. Set e città dal cinema muto agli anni '80*, Edizioni Kappa, Roma, 1981.
- CAVALLETTI, Andrea, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, Mondadori, Milano, 2005.
- COLOMINA, Beatriz, *La domesticidad en Guerra*, Actar, Barcelona, 2006.
- COMETA, Michele, VACCARO, Salvo, *Lo sguardo di Foucault*, Meltemi Editore, Roma, 2007.
- CORTÉS, José Miguel G., *Políticas del espacio. Arquitectura, genero y control social*, ed. Iaac y Actar, Barcelona, 2006.
- CORTÉS, José Miguel G., *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*, ediciones Akal, Madrid, 2010.
- DAVIS, Mike, *City of quartz: excavating the future in Los Angeles*, Verso, New York, 1990 (tr. it. *Città di quarzo, indagando sul futuro a Los Angeles*, Manifestolibri, Roma, 1999).
- DAVIS, Mike, *Ecology of fear: Los Angeles and the imagination of disaster*, Metropolitan Books, New York, 1998 (tr. it. *Geografie della paura, Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Interpone, Milano, 1999).
- DAVIS, Mike, *Dead cities, and other tales*, New Press, New York, 2002 (tr. it. *Città morte. Storie di inferno metropolitano*, Feltrinelli, Milano, 2004).
- DAVIS, Mike, *Planet of Slums*, Verso, London-New York, 2006 (tr. it. *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano, 2006).

D'ERAMO, Marco, *Il maiale e il grattacielo. Chicago: una storia del nostro futuro*, Feltrinelli, Milano, 1995.

DE SETA, Cesare, *La città europea dal XV al XX secolo. Origini, sviluppo e crisi della civiltà urbana in età moderna e contemporanea*, Rizzoli, Milano, 1996.

DICK, Philip K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Doubleday, New York, 1968 (tr. it. *Blade Runner*, Fanucci, 2008).

DICK, Philip K., *The Man in the High Castle*, Hardcover & Paperback, 1962 (tr. it. *La svastica sul sole*, Fanucci, 2011)

ENGELS, Friedrich, *La Questione delle Abitazioni*, Ed. Riuniti, 1988.

FIORANI, Eleonora, VIDONI, Ferdinando, *Il giovane Engels. Cultura, classe e materialismo dialettico*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1974.

FERRISS, Hugh, *Metropolis of Tomorrow*, I. Washburn, New York, 1929 (*The Metropolis of tomorrow*, Architectural Press, London, 1986).

FOUCAULT, Michel, *Il faut défendre la société*, Cours au Collège de France, Gallimard, Seuil, Paris, 1976 (tr. it. *Bisogna difendere la società*, Feltrinelli, Milano, 2009)

FOUCAULT, Michel, *Le Pouvoir psychiatrique (1973-1974)*, Editions Gallimard, Paris, 2003 (tr. it. *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Feltrinelli, Milano, 2004).

FOUCAULT, Michel, *Sécurité, territoire, population (1977-1978)*, Editions Gallimard, Paris, 2004 (tr. it. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Feltrinelli, Milano, 2005).

FOUCAULT, Michel, *Surveillance et punir. Naissance de la prison*, Editions Gallimard, Paris, 1975 (tr. it. di Alcesti Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2008).

FRAMPTON, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1980.

GARGIANI, Roberto, LAMPARIELLO, Beatrice, *Superstudio*, Editori Laterza, Bari, 2010.

GEDDES, Patrick, *Cities in Evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics*, Williams & Norgate, London, 1915.

GEYMONAT, Ludovico, *Historia de la filosofía y de la ciencia*, Critica, Barcelona, 2005.
GIBSON, William, *Neuromante*, Nord, 2004.

HALDANE, John B.S., RUSSELL, Bertrand, *Dedalo o la scienza del futuro. Icaro o il futuro della scienza*, Universale Bollati Boringhieri, 1991.

HALL, Peter, *Ciudades de mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996.

HANSON, Matt, *Cine digital. Escenarios de ciencia ficción*, Editorial Océano, Barcelona, 2006.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, *Impero*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2001.

HARDY, Phil, *The Aurum Film Encyclopedia*, Aurum Press, London, 1995.

HARVEY, David, *Spaces of Hope*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2000 (tr. sp. *Espacios de esperanza*, Ediciones Akal, Madrid, 2000).

HOWARD, Ebenezer, *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, London, 1898.

KANT, Immanuel, ROUSSEAU, Jean-Jacques, VOLTAIRE, *Sulla catastrofe. L'Illuminismo e la filosofia del disastro*, tr. it. di Silvia Manzoni ed Elisa Tetamo, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York, 1978 (tr. it. Rem Koolhaas, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Elemond Electa – Mondadori, Milano, 2001).

LAHUERTA, Juan Josè, *Mobilis in Mobili. Notas sobre la idea del progreso en Jules Verne*, Jules Verne, Una ciudad ideal, Hacer, Barcelona, 1983.

LAHUERTA, Juan Josè, *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*, Editorial Antropos, Barcelona, 1989.

LAHUERTA, Juan Josè, *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos*, Lampreave, Madrid, 2010.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Collection de « L'Esprit Nouveau », Les Editions Crès et C, Paris, 1923 (tr. it. *Verso una architettura*, Longanesi, 2003).

LE CORBUSIER, *Urbanisme*, Editions Crès, Paris, 1925 (tr. it. *L'urbanistica*, Ed. Il saggiatore, 2011).

LE CORBUSIER, *Manière de penser de l'urbanisme*, Éd. de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1946 (tr. it. *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza, Roma-Bari, 2009).

LE GUIN, Ursula K., *The Dispossessed: an Ambiguous Utopia*, Harper & Row, New York, 1974 (tr. it. *I reietti dell'altro pianeta (quelli di Anarres)*, Tea, Milano, 2002).

LICATA, Antonella, TRAVI, Elisa Mariani, *La città e il cinema*, edizioni Dedalo, Bari, 1985.

LINDQVIST, Sven, *Un dog du. Bombernas arhundrade*, Albert Bonniers Förlag AB, Stoccolma, 1999 (tr. it. *Sei morto! Il secolo delle bombe*, Ed. Ponte delle Grazie, 2005).

LOMBROSO, Cesare, *L'uomo delinquente studiato in rapporto all'antropologia, alla medicina e alle discipline carcerarie*, Milano, Hoepli, 1876.

LOMBROSO, Cesare, *Gli anarchici*, Fratelli Bocca Edit., Torino, 1894.

LOOS, Adolf, *Parole nel vuoto*, Adelphi Edizioni, Milano, 1992.

LYON, David, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano, 2002.

MARCUSE, Herbert, *La fine dell'utopia*, Manifestolibri, Roma, 2008.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Manifest der Kommunistischen Partei*, London, 1848 (tr. it. *Manifesto del Partito comunista*, Editori Laterza, Bari, 1987).

MATHESON Richard, *I Am Legend*, Gold Medal, 1954 (tr. It. Io sono leggenda, Fanucci, 2011).

MATTIE, Erik, *World's Fairs*, Princeton Architectural Press, New York, 1998.

MEMBA, Javier, *La decada de oro de la ciencia-ficción (1950-1960)*, T&B Editores, Madrid 2005.

MUMFORD, Lewis, *La città nella storia*, Ed. Bompiani, Milano 2002.

NEWMAN, Oscar, *Defensible Space, Crime preview through urban design*, Collier Books, New York, 1973.

ORWELL, George, *Homage to Catalonia*, Secker and Warburg, London, 1938 (tr. it. *Omaggio alla Catalogna*, Mondadori, Milano, 2002).

ORWELL, George, *Escritos (1940-1948) Literatura y política*, Octaedro, Barcelona, 2001.

PARK, Robert Ezra, BURGESS, Ernest W., *The City: Suggestions for the Study of Human Nature in the Urban Environment*, University of Chicago Press, Chicago, 1925.

PARK, Robert Ezra, *The Crowd and the Public*, Heritage of Society, 1975 (tr. it. La folla e il pubblico, Armando, Roma, 1996).

PAVARINI, Massimo, *La Criminologia*, Le Monnier, Firenze, 1980.

POE, Edgar Allan, *The Man of the Crowd*, in: "Burton's Gentleman's Magazine" e "Atkinson's Casket", 1840 (tr. it. *L'uomo della folla*, in: *Racconti*, Mondadori, Milano, 1961).

QUINTANA DE UÑA, Javier, *Sueño y frustración. El rascacielos en Europa, 1900-1939*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *La arquitectura en el cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

RAY, Michele, *Tatlin e la cultura del Vchutemas*, Officina edizioni, Roma, 1992.

ROSENAU, Helen, *The ideal City – Its Architectural Evolution in Europe*, Methuen, London, 1983 (tr. sp. *La ciudad ideal. Su evolución arquitectónica en Europa*, Alianza Editorial, Madrid, 1999).

RUDNITSKI, Konstantin, *Theatre russe et soviétique*, Editions di Regard, Londra, 1988.

RUSSEL, Bertrand, *Which Way to Peace?*, Jonathan Cape, London, 1936.

SADOUL, Jacques, *Historia de la ciencia-ficción moderna*, Plaza & Janes editores, Barcelona, 1973.

- SALABERT, Miguel, *Jules Verne, ese desconocido*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- SANCHEZ, Sergi, *Películas clave del cine de ciencia-ficción*, Ediciones Robinbook, Barcelona, 2007.
- SCALZI, John, *The Rouge Guide To Sci-Fi Movies*, Rouge Guides Ltd, Londra 2005.
- SCHEERBART, Paul, *Architettura di vetro*, Adelphi Edizioni, Milano, 1982.
- SCHRENK, Lisa D., *Building a Century of Progress: The Architecture of Chicago's 1933-34 World's Fair*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2007.
- SENNETT, Richard. *Vida urbana e identidad personal. Los usos del orden*. Trad. J. Rovira, Ediciones Península, Barcelona, 2001.
- SENNETT, Richard, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1997.
- SIMAK, Clifford D., *City*, Gnome Press, New York, 1952 (tr. it. *Anni senza fine*, Nord, Milano, 2007).
- SMITHSON, Alison y Peter, *De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, edición a cura di Dirk Van Den Heuvel, Max Risselada, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2007.
- TAFURI, Manfredo, *Progetto e utopia*, Editori Laterza, Bari, 1973.
- TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1976 (ed., 2005).
- TROCKIJ, Lev, *Letteratura e rivoluzione*, Einaudi Editore, Torino, 1973.
- VAN DER ROHE, Ludwig Mies, *Escritos, diálogos y discursos*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2003.
- VOLTAIRE, François Marie Arouet de, *Poème sur le désastre de Lisbonne*, 1755 (tr. it. di Francesco Tanini, *Poema sul disastro di Lisbona*, Hycroniche edizioni telematiche, Firenze, 2006).
- ZIZEK, Slavoj, *Welcome to the Desert of the Real*, Verso, 2002 (tr. sp. *Bienvenidos al desierto de lo Real*, Akal, Madrid, 2005).
- WHITMAN, Walt, *A Passage to India*, 1871 (tr. it. Walt Whitman, *Foglie d'erba*, Einaudi, Torino, 2005).
- WILSON, A. N., *Londres Historia de una ciudad*, Random House, Brosmac, 2005.

– Articoli

BENJAMIN, Walter, “Esperienza e povertà”, *Il carattere distruttivo. L'orrore del quotidiano*, tr. it. di F. Desideri, Mimesis, Milano, 1995.

DELEUZE, Gilles, *Post-scriptum sur les sociétés de controle*, in: “L 'autre journal”, n.1, maggio 1990.

FOUCAULT, Michel, “L'arrière-fiable”, *L'Arc*, n. 29, maggio del 1966, pp. 5-12 (tr. it. “La tecnica narrativa di Jules Verne”, in J. Verne, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, Einaudi, Torino, 1994).

LAHUERTA, Juan Josè, *Lectura literal de Jules Verne*, 1879, in *Carrer de la Ciutat*, n.7, 1979, pp. 10-13.

LAHUERTA, Juan Jose, *L'envers d'une architecture*, *Carrer de la Ciutat*, n°11, 1980.

MUÑOZ, Francesc, “Lock living. Urban Sprawl in Mediterranean Cities”, in: *Cities, International Journal of Urban Policy and Planning*, vol. 20, num. 6, dicembre 2003.

ORWELL, George, “Review by George Orwell of *We* by E.I. Zamyatin”, *Tribune*, 4 gennaio 1946.

PORRETTA, Daniele, “Barcelona, ¿ciudad del miedo?: urbanismo “preventivo” y control del espacio público”, articolo in *DC: revista de crítica arquitectónica / Papeles DC*, núm. 19-20, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Departament de Composició Arquitectònica, 2010

PORRETTA, Daniele, “El gran espectáculo de la destrucción urbana” in *DC PAPERS: revista de crítica y teoría de la arquitectura*, dicembre 2011, núm. 21-22, p. 45-52.

RODRÍGUEZ FERNANDEZ, Gabriela, “La ciudad como sede de la imaginación distópica: literatura, espacio y control”, in: *Scripta Nova, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. IX, núm. 181, enero 2005.

SONTAG, Susan, “La imaginación del desastre”, in: AA.VV., *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Valdemar, Madrid, 2008.

SUNYER MARTÍN, Pere, “Literatura y ciencia en el siglo XIX. Los Viajes Extraordinarios de Jules Verne”, in: *Geo Critica, Cuadernos Criticos de Geografia Humana*, n°76, luglio 1988.

WELLS, H. G., “Metropolis”, *The New York Times*, 17 aprile 1927.

WERRET, Simon, “Potemkin and the Panopticon: Samuel Bentham and the Architecture of Absolutism in Eighteenth Century Russia”, in: *Journal of Bentham Studies*, Londra, 1999, pp. 1-25.

