

La città tra immaginari e disincanto

Le utopie del XX secolo riflettono spesso gli aspetti orribili della società e delle dittature, che ricorrono agli strumenti offerti dalla scienza e dalla tecnologia per instaurare regimi oppressivi. Negli Stati del futuro, del resto, si riproducono molte delle disuguaglianze attuali. Tra quanti sono forse inconsapevolmente utopisti sono spesso collocati alcuni dei più importanti sociologi del secolo. Il motivo è ben sintetizzato da Wright Mills (2018) secondo il quale «i sociologi non possono aiutare a creare utopie; benché essi evitino il termine, benché respingano con passione l'idea, sono proprio i loro silenzi a dar forma all'utopia». Questa tensione tra rifiuto dell'utopia e produzione involontaria di visioni del futuro non è nuova: già nell'Ottocento Auguste Comte incarnava questa ambivalenza. Alla fine, secondo Raymond Aron (1989), Comte è, senza ammetterlo, sia utopista che anti-utopista perché se da una parte critica le utopie dei riformatori, ritenute generiche soprattutto in merito ai tempi e ai metodi del mutamento sociale, dall'altra riconosce che gli utopisti sognano e desiderano, come anche i sociologi, un futuro migliore per qualunque società da loro studiata.

Da parte sua, Wells, nel 1906, un anno dopo la pubblicazione di *A Modern Utopia*, presenta un paper dal titolo "The so-called science of Sociology" per replicare a quanti ritenevano che fosse la sociologia lo strumento migliore e più affidabile per esplorare il futuro, prossimo e probabile. La ricerca avanza e le fantasie delle utopie sono messe in crisi da Darwin, con le sue teorie sull'evoluzione, e da Freud (1930), per il quale le utopie non sono che illusioni consolatorie, vere e proprie 'ninne nanne' per lo spirito.

La scienza non è più universalmente considerata come il bene assoluto e lo strumento capace di eliminare tutti i mali.

Lentamente, l'utopia comincia ad assumere anche la forma della *distopia*, termine creato, sembra, nel 1868 da John Stuart Mill in un discorso al parlamento britannico. Le distopie, vere e proprie 'utopie-incubo', rappresentano il disincanto del mondo verso la scienza e la ragione che – come la storia del Novecento mostrerà – si riveleranno incapaci di impedire guerre feroci e milioni di morti. Peraltro, l'ottimismo dell'utopia

Giandomenico Amendola, University of Florence, Italy, giandomenico.amendola@unifi.it

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giandomenico Amendola, *La città tra immaginari e disincanto*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0985-4.17, in Giandomenico Amendola, *L'utopia e la città ideale. Sogni, paure, desideri*, pp. 65-67, 2026, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0985-4, DOI 10.36253/979-12-215-0985-4

Book References DOI 10.36253/979-12-215-0985-4.references

e il pessimismo della distopia sono due facce della stessa medaglia: la speranza che il futuro possa migliorare e la paura che possa, al contrario, peggiorare. Le speranze, ferite e colpite a morte dalla paura del futuro, cedono il passo al dubbio e alla delusione e il lato oscuro dell'utopia diventa immediatamente visibile. Anche la stessa conoscenza è influenzata, con effetti negativi, dai desideri e dalle paure. Nell'Ottocento anche i romanzi alimentano le paure con *Frankenstein* di Mary Shelley, del 1818, e *Dracula* di Bram Stoker, del 1897.

La città che entra nell'immaginario, soprattutto nel 'secolo lungo', è formata in larga misura dalla narrazione letteraria. Le grandi capitali dell'Ottocento, come Londra, Parigi, Berlino, Vienna o New York, assumono le caratteristiche di mito, di città ideali grazie soprattutto alla letteratura che crea la lente attraverso la quale la città è immaginata, desiderata e, soprattutto, vissuta. La relazione tra il romanzo e la città non è solo riflettente, ma costitutiva, in quanto produce per il pubblico dei lettori l'immagine della città con cui essi si confrontano.

Una città che domina la scena letteraria della fine dell'Ottocento e del Novecento è senz'altro New York, la cui immagine è creata e consolidata da romanzi, novelle, cinema, fotografia, pittura. Il mito di New York comincerà a formarsi con l'età dell'oro della città – *the gilded age* – dell'ultimo quarto dell'Ottocento per poi svilupparsi con straordinaria rapidità nel secolo successivo, grazie alla letteratura, ma anche e soprattutto al cinema.

New York è la città ideale soprattutto per i milioni di emigranti che vi giungono cercando la fortuna. Nella diffusa idea della gente e nell'immagine letteraria che la ispira e consolida, New York è narrata come la città ideale, l'espressione più alta della civiltà contemporanea. Non ha, perciò, sorpreso nessuno che Rudolph Giuliani, in più occasioni pubbliche, abbia definito New York «la capitale del mondo», espressione che ben rappresenta l'immagine di centralità assoluta che la città attribuisce a sé stessa¹.

Le megalopoli, come Londra e Parigi, rendono visibile la frattura profonda della società. Dickens (1850 [2013]), Hugo (1862 [2011]) e Zola (1901 [2016]) narrano le tragedie e le sofferenze del proletariato mentre Engels (1845 [2021]), a metà del secolo, descrive con uguale crudezza la condizione della classe operaia in Gran Bretagna riconoscendo il suo debito nei confronti di Saint-Simon, Fourier e Owen, che avevano lucidamente descritto le sofferenze dei lavoratori.

Engels affronta il tema dell'invisibilità dei poveri respinti in periferia dalla logica di una città dominata dal capitale e segnata dalla brutale indifferenza, e osserva che la grande maggioranza dei 350 mila operai di Manchester e dintorni viveva in case misere, umide e sporche, costruite con il solo scopo di garantire il massimo profitto al costruttore.

Le celebri incisioni di Gustave Doré dedicate ai poveri di Londra, pubblicate in *London: A Pilgrimage* (Doré e Jerrold 1872), sono più eloquenti di qualsiasi romanzo.

A Parigi la trasformazione della città voluta da Napoleone III e affidata al prefetto della Senna, Barone Haussmann, al quale l'imperatore dà giornalmente indicazioni, muta il volto della capitale francese trasformandola da città reale in città ideale. A questo contribuiscono i *grand boulevards*, le regolarità geometriche, gli spazi verdi e di incontro, i monumenti. Ciò che l'imperatore ha in mente è una città nuova e moderna che rifletta la potente borghesia francese e, soprattutto, la propria grandezza. Ne è indicativa l'attenzione con cui vengono collocati in luoghi di massima visibilità, come,

¹ Giuliani ha utilizzato più volte, in contesti pubblici, l'espressione "the capital of the world" riferita a New York. La frase è attestata, tra l'altro, nel suo discorso alla *Republican National Convention* del 30 agosto 2004 («Welcome to the capital of the World»).

per esempio, alcuni incroci, monumenti e opere che esaltano il sovrano. È quella che è stata definita la funzione pedagogica della nuova Parigi. Non è perciò un caso che Le Corbusier abbia espresso la propria ammirazione per Haussmann, considerandolo 'il chirurgo' che aveva decongestionato le strade di Parigi e aveva dato alla città spazi, verde e aria pulita. Anche grazie a questi interventi, ai grandi magazzini, ai *passages* rinnovati e alle gallerie che moltiplicano le possibilità di consumo della classe media in ascesa, Parigi diventa per la nuova borghesia la città che appaga ogni desiderio. Per tutto il mondo Parigi è la città ideale, la città mito.

Walter Benjamin – che fa propria un'immagine di Victor Hugo, quella dello 'scrutatore di sogni' – trova nella *ville lumière* «le forme nelle quali appare la collettività sognante nel XIX secolo». «L'utopia – egli scrive – ha lasciato le proprie tracce in migliaia di configurazioni della vita, da edifici che durano a mode che passano» (Benjamin, 2000).

I *passages* sono, per Benjamin, il regno del nuovo consumismo alimentato dalla fantasmagoria delle merci, lo spazio in cui prende forma il sogno collettivo della modernità. Per questo può richiamare Michelet, secondo cui «Ogni epoca sogna la successiva».

Simboli della nuova e ideale metropoli sono la razionalità della pianta, le dimensioni dei boulevard e, anche se non esplicitamente richiesta, la scomparsa del proletariato. Per effettuare la radicale trasformazione della città, il barone Haussmann deve svuotare con il suo 'piccone creativo' i vecchi quartieri dove, secondo una prassi durata fino al Settecento, i poveri abitavano nello stesso isolato dei ricchi, la nobiltà accanto al proletariato.

La grande trasformazione haussmanniana fa di Parigi una città in cui il borghese non può più abitare accanto al povero per cui circa 350 mila abitanti vengono sfrattati e spostati in periferia. Qui deve emigrare anche gran parte dei 70 mila operai che hanno lavorato per costruire la nuova Parigi e che hanno fatto inorgoglire l'imperatore per aver raggiunto il desiderato obiettivo della piena occupazione. Terminata la costruzione della grande e moderna Parigi, quelli che vi hanno lavorato tornano ad essere considerati solo proletariato. La città si spacca: è la nascita della *banlieue*. È la *banlieue rouge* lontana e invisibile a cui si riferisce Baudelaire ne *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869 [1996]), che contiene "Les yeux des pauvres" del 1864. Qui una coppia borghese seduta in un caffè su un boulevard della nuova Parigi viene osservata attraverso il vetro da una famiglia che l'abbigliamento fa ritenere proveniente dalla periferia. Quelli dei poveri sono sguardi pieni di curiosità perché incontrano una Parigi borghese che non hanno mai visto.

La nuova Parigi entusiasma la borghesia sino a quando, nel 1870, dopo la sconfitta della Francia a Sedan ad opera dei prussiani, la città ritrova il suo spirito rivoluzionario con la Comune. In quella occasione mostra i propri limiti quella che veniva definita la bellezza strategica del progetto di Haussmann. L'allargamento dei boulevard, infatti, non impedisce, come previsto, la costruzione delle barricate. I sogni dell'impero e della borghesia svaniscono. A ricordare la città ideale realizzata da Haussmann restano i pittori impressionisti che fanno di Parigi lo sfondo di molte opere.

Non è del resto un caso che siano i boulevard e non gli eleganti pedoni in primo piano i veri protagonisti del famoso quadro del 1877 di Gustave Caillebotte, *Rue de Paris, temps de pluie*, spesso considerato l'eloquente racconto della Parigi del Secondo Impero, trasformata da Haussmann. La narrazione del dipinto è estremamente precisa: i boulevard ampi e rettilinei del quadro sono quelli realizzati da Haussmann tra Rue de Moscou e Rue de Turin e sono illuminati da un lampione a gas collocato al centro del dipinto. Il dipinto è capace di far sognare e di immaginare una Parigi bella e sempre desiderabile.