Pandemos 4 (2026)

https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index
ISSN: 3103-1617
ISBN: 978-88-3312-232-8
presentato il 23.8.2026
accettato il 23.9.2026
pubblicato il 30.9.2026

DOI: https://doi.org/10.13125/pan-7196

Le città oscure *di Benoît Peeters e François Schuiten*

di Luca Spini

studioso indipendente
(lu.spini@hotmail.com)

Abstract

Il presente contributo esplora alcuni aspetti del complesso universo narrativo de Les Cités obscures, *la serie di albi firmata da Benoît Peeters e François Schuiten, attraverso la lente delle teorie architettoniche e letterarie. Fulcro dell'opera è la dialettica tra utopia e distopia, in cui gli spazi urbani fungono da specchio delle ossessioni umane e del decadimento sociale. Un focus primario di questo studio è costituito dal profondo dialogo intertestuale con* Le città invisibili *di Italo Calvino: analogamente al Marco Polo calviniano, Peeters e Schuiten intendono la città non come entità geografica, bensì come stato d'animo, insieme di simboli, desideri e memorie. L'analisi evidenzia, inoltre, l'elemento pervasivo del perturbante (*das Unheimliche*) che si manifesta sovente attraverso "anomalie" atte a scardinare il tessuto razionale del mondo. Tracciando un parallelismo letterario con* Le città invisibili*, l'articolo illustra come la serie* Les Cités obscures *ridefinisca il paesaggio urbano quale spazio labirintico in cui il familiare si fa estraneo.*

I fumetti intrattengono da sempre un legame privilegiato con la città, sia essa reale o immaginaria. Sin dagli esordi, infatti, i *graphic novel* ci presentano piccoli mondi, immagini situate in spazi spesso familiari. Nella storia del fumetto le città trovano sempre più spazio all'interno degli albi, in cui si affermano le interazioni tra i personaggi e un ambiente urbanizzato in piena evoluzione. In particolare, il clima degli anni cinquanta e i-

nizio anni sessanta è caratterizzato dallo spirito dell'utopia: si impongono, come si vedrà, innumerevoli immagini, nuove idee urbane, città smontabili e mobili, secondo una linea che va dalla *Plug-in city* del collettivo britannico *Archigram*, alla *Ville Spatiale* di Yona Friedman[1].

Il culmine dello spirito utopico fu raggiunto dall'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958 che riuscì a incarnare un sogno di progresso tecnologico, di umanesimo e di modernità atomica dove l'*Atomium* ebbe un ruolo fondamentale. Progettato dall'ingegnere André Waterkeyn e dagli architetti André e Jean Polak per l'Expo '58, l'*Atomium* rappresentava un cristallo di ferro ingrandito 165 miliardi di volte. Tale visione influenzò profondamente sia le arti visive sia il mondo dei fumetti, in particolare la scuola franco-belga, dando vita, tra l'altro, allo *style atome*, un movimento nato alla fine degli anni settanta che riprendeva l'estetica degli anni cinquanta e sessanta[2].

Nel cinema e nei fumetti si affermano progressivamente le città immaginarie, non più come sfondi, ma come veri e propri personaggi che riflettono le paure e i sogni dell'epoca in cui sono nate. Se l'*Atomium* rappresentava l'utopia solare, queste città esplorano spesso il lato oscuro, distopico, della modernità: si pensi a *Metropolis, Gotham City, Sin City,* teatri del combattimento tra le forze del bene e quelle del male. Un'estetica, questa, ripresa nei fumetti di Will Eisner, in *The Spirit* del 1940: la città non è lo spazio del racconto, ma è essa stessa racconto. Mentre i sognatori degli anni cinquanta immaginavano città sull'acqua o smontabili, la *Central City* di Eisner è stanziale, claustrofobica, è un labirinto di scantinati, tetti e vicoli ciechi dove il crimine e la povertà convivono con il lusso, immagine ripresa poi in *Big City* del 1985[3].

Come nei fumetti americani, anche nella *bande dessinée* franco-belga a partire degli anni trenta si impone una visione ottimistica, a tratti euforica della realtà, come dimostrano i primi albi di Hergé e poi quelli di Franquin. I fumetti belgi comunicano in generale uno slancio ludico verso un futuro desiderabile in cui le città hanno un ruolo fondamentale. Parigi è poi al centro dei fumetti di Jacques Tardi, ma la città è soprattutto il luo-

[1] Vale la pena osservare come Friedman abbia fatto ampio uso dei fumetti per spiegare le proprie idee sull'"architettura mobile", una pratica ripresa anche dall'architetta messicana Rozana Montiel. Cfr. Y. Friedman, *Tetti,* Quodlibet, Macerata 2017.

[2] Cfr. P. Weber, B. Deville, *Sourire 58,* Anspach, Lasne 2018. In uno stile *ligne claire,* l'album ricostruisce con precisione i padiglioni dell'Expo '58, mentre il titolo rimanda al noto "sorriso" del personale della mostra divenuto simbolo dell'ottimismo belga del dopoguerra.

[3] Cfr. W. Eisner, *L'arte del fumetto. Regole, tecniche e segreti dei grandi autori*, Rizzoli, Milano 2010.

go in cui si può liberare l'immaginazione, si pensi alle opere di Enki Bilal o alla celebre serie di Marc-Antoine Mathieu, *Julius Corentin Acquefacques, prigioniero dei sogni*, in cui la città è un riflesso di ossessioni kafkiane. Ai fumetti di Mathieu vale la pena accostare quelli di Nicolas de Crécy, come *Le Bibendum Céleste* e il *graphic novel Citéville* e *Citéruine* di Jerôme Dubois.

Le città oscure di Benoît Peeters e François Schuiten si inseriscono ovviamente nella linea del fumetto franco-belga, dove, come si è visto già da questo breve excursus, la tensione tra utopia e distopia riflette le ansie politiche e sociali dell'Europa dal dopoguerra ad oggi: l'Expo di Bruxelles del '58 si presentava come manifesto di una nuova felicità tecnologica e collettiva e il fumetto ha usato quegli stessi simboli per esplorare il controllo, la ribellione e la crisi dell'individuo.

Le città oscure

Gli albi delle *Città oscure* rappresentano senza dubbio un'esperienza unica nella storia della *bande dessinée*. Già a partire dal primo album, *Les Murailles de Samaris*[4] pubblicato nel 1983, Peeters e Schuiten ci descrivono un mondo parallelo che ancora oggi ci sorprende e ci affascina per la sua ricchezza, ma anche per la coerenza che lega tra loro gli album. I due autori, insomma, hanno creato un vero e proprio microcosmo di storie, ciascuna ambientata, o piuttosto, interpretata da una città di fantasia, fornendo al lettore innumerevoli approfondimenti sulle loro storie, tanto che Thierry Groensteen ha potuto osservare che «ce n'est pas un mince défi pour l'exégète qui vient après eux, de trouver quelque chose à dire sur les *Cités Obscures* que les auteurs eux-mêmes n'aient pas déjà dit»[5].

Apparentemente ben distinte, isolate l'una dall'altra, *Le città oscure* formano un continente immaginario complesso, tanto che gli stessi autori hanno prodotto una guida per orientarsi tra i vari luoghi in modo da riconoscere le caratteristiche peculiari, *Le Guide des Cités*[6], un giornale, *L'Echo des cités*[7], oltre a un sito internet[8] dedicato interamente a *Le città*

[4] F. Schuiten, B. Peeters, *Les Murailles de Samaris,* Casterman, Bruxelles 1983. L'album è stato pubblicato in Italia dall'editore Totem Comics nel 1983, e nel 2025 dall'Editoriale Cosmo.

[5] M. Jans, J.F, Douvry, *Schuiten et Peeters: autour des Cités Obscures,* Mosquito, Saint-Egrève 1994.

[6] F. Schuiten, B. Peeters, *Le Guide des Cités,* Casterman, Bruxelles 1996.

[7] F. Schuiten, B. Peeters, *L'Echo des Cités,* Casterman, Bruxelles 1983.

[8] Si tratta del sito https://www.altaplana.be, ultima consultazione 11.5.2026.

oscure che ospita un archivio online di migliaia di pagine, di informazioni, documenti e contenuti che esplorano il continente oscuro.

Vi troviamo accurate analisi degli album, da *Les Murailles de Samaris* a *Le retour du Capitan Nemo*[9], passando da *La fièvre d'Urbicande*[10], *a La Tour*[11] *a L'Enfant Penchée*[12], gli *spin off* come *L'Archiviste*[13], i citati *L'Echo des cités, La Guide,* oltre ai saggi critici e al dizionario. Su *Le città oscure* sono stati scritti innumerevoli saggi e dedicate mostre di grande interesse.

Nell'introduzione al ciclo di storie presente sul sito, Peeters osserva:

> Lo stesso nome *Città oscure* è indicativo dell'importanza attribuita alla città [...] la città in quanto istituzione autonoma e modello organizzativo, è la base della società oscura e del suo principale sistema di governo, un po' come è accaduto in Italia per secoli[14].

Partendo dall'affermazione di Peeters è possibile rintracciare alcuni tratti fondamentali presenti negli albi. Uno di questi è senz'altro l'architettura: ne *Le città oscure*, l'architettura non è un semplice sfondo, ma la protagonista. Ogni città è costruita attorno a uno stile preciso, l'Art Nouveau, l'Art Déco, lo stile neoclassico o futurista, stili che finiscono per determinare la vita, la politica e la psicologia dei suoi abitanti. In *La Fièvre d'Urbicande* la struttura geometrica della città influenza direttamente l'ordine sociale, ma sarebbe un errore ridurre l'intera opera all'aspetto dell'architettura senza vederla nel suo rapporto con gli abitanti, anzi, tra corpi e corpi, come ha spiegato Schuiten in un'intervista:

> On a trop souvent réduit notre travail à cet aspect. L'architecture, c'est un peu l'arbre qui cache la forêt. Ce qui m'intéresse, ce sont les rapports entre les corps, le corps de la ville, le corps de l'espace, le corps humain. L'architecture est un outil qui permet de questionner le rapport au système, les relations à l'environnement. C'est une fa-

---

[9] F. Schuiten, B. Peeters, *Le retour du Capitaine Nemo,* Casterman, Bruxelles 2023. Pubblicato nel 2024 in Italia con il titolo *Il ritorno del Capitano Nemo* da Alessandro Editore.

[10] F. Schuiten, B. Peeters, *La Fièvre d'Urbicande,* Casterman, Bruxelles 1985.

[11] F. Schuiten, B. Peeters, *La Tour,* Casterman, Bruxelles, 1987. Pubblicato in Italia nel 2022 dall'editore Alessandro con il titolo *La Torre*. L'album ha ispirato un radiodramma con musica di Bruno Letort e adattamento dello stesso Peeters trasmesso per la prima volta dal canale radiofonico France Culture l'11 febbraio 2011.

[12] F. Schuiten, B. Peeters, *L'enfant penchée,* Casterman, Bruxelles 1996. La prima edizione italiana è uscita nel 1997 con il titolo *La bambina inclinata* presso Comic Art editore, a cui è seguita un'edizione del 2007 con il titolo *La bambina che pende*, edizioni Lizard.

[13] F. Schuiten, B. Peeters, *L'Archiviste,* Casterman, Bruxelles 1986.

[14] La citazione è tratta dall'articolo *Sequenze urbane. Ucronie della Belle Epoque* di Andrea Alberghini presente sul sito https://www.altaplana.be/en/dossiers/sequenze-urbane, Ultima consultazione 10.5.2026.

çon de donner à voir la machine, le système qui nous entoure. Je suis toujours un peu déçu quand on me renvoie à l'architecture. Ce qui m'importe, c'est de saisir les signes, les tensions. Pour moi, il n'y a pas de différence entre corps et décor. Je dirais que le corps et l'espace sont une même matière[15].

Corpo e spazio quindi sono per Schuiten una stessa materia, abitano lo stesso campo di tensioni, sempre in mondi paralleli: l'universo delle *Città oscure* si trova sul "continente oscuro", un universo gemello della Terra situato dall'altra parte del Sole e il legame tra i due mondi si realizza nei "passaggi", spesso monumenti reali o stazioni ferroviarie che permettono, appunto, di passare da un mondo all'altro.

Negli albi è spesso presente l'anacronismo tecnologico: il mondo di Schuiten e Peeters mescola epoche diverse, vi convivono tecnologie futuristiche, ispirate ai sogni di fine '800 e a Jules Verne, dirigibili, computer arcaici e strutture monumentali.

Un elemento fondamentale è quello dell'utopia e della distopia: molte storie esplorano il fallimento dei grandi sogni urbanistici o scientifici, le città sono spesso prigioni dorate, labirinti burocratici dove i personaggi, archivisti, cartografi, urbanisti, lottano contro trasformazioni fisiche del mondo che non riescono a spiegare. Un aspetto degno di nota è l'intertestualità: gli autori inseriscono personaggi reali, come lo stesso Jules Verne o Victor Horta, e luoghi esistenti, come il Palazzo di Giustizia di Bruxelles, trasformandoli in miti. Questo crea un senso di "realismo magico" dove il lettore si chiede quanto di ciò che legge sia basato su fatti storici occulti, accentuato dal contrasto estetico. Il tratto di Schuiten è rigoroso, basato sulla tecnica dell'incisione e della prospettiva perfetta, mentre le trame di Peeters sono spesso oniriche, aperte, misteriose. Insomma, ciò che rende *Le città oscure* un capolavoro del fumetto è, tra l'altro, la collaborazione di lunga durata fra i due autori: il grande talento di Schuiten si unisce alle notevoli capacità di Peeters come sceneggiatore.

Occorre approfondire a questo punto la specificità e l'originalità dell'universo delle *Città oscure*, vedere l'opera nei suoi molteplici aspetti e sottolineare il modo con cui gli autori ricorrono all'invenzione da un lato, e osservare dall'altro lato i frequenti rimandi letterari presenti nell'opera. Ma il lettore delle *Città oscure* può affidarsi nelle sue esperienze di lettura anche alle celebri *cases mémorables* teorizzate da Pierre Sterckx, vi-

[15] V. Bergen, *Coup de projecteur sur Les cités obscures: entretien avec Benoît Peeters et François Schuiten,* «Le carnet et les instants», 203 (2019).

gnette capaci di abitare la memoria, lasciando in secondo piano la trama complessiva[16].

Quando Peeters e Schuiten pubblicano nel 1983 le *Murailles de Samaris* niente faceva pensare che sarebbe stato il primo di una lunga serie, del resto nel secondo album, *La Fièvre d'Urbicande* del 1985 gli autori adottano uno stile assai diverso dal primo. Con la pubblicazione del secondo album nasce anche il titolo della serie *Le Città Oscure*. Il 1985 è l'anno del premio Angoulême per il miglior album che proietta i due autori verso nuovi progetti, come *La Tour*, dove è chiaro il rimando biblico e dove i riferimenti sono i quadri di Brueghel, le incisioni di Piranesi e il *Falstaff* di Orson Welles. Il processo, almeno nei primi albi, *Les Murailles de Samaris, La Fièvre d'Urbicande, Brüsel*[17]*,* è quello della ripresa delle evoluzioni dell'immaginario nel momento di passaggio dalla modernità al suo disincanto: la crisi energetica, le minacce ambientali, la fine dell'utopia comunista e l'affermarsi poco a poco di un immaginario del tutto antagonista. Il tema latente di questi tre albi concepiti e disegnati negli anni ottanta è quello della critica dell'utopia e non a caso vengono ripresi i segni della modernità così come erano stati messi in scena alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX da Jules Vernes, dai futuristi italiani, da Le Corbusier.

Come ha osservato Peeters questi albi mostrano "il futuro del passato" o ancora meglio "il passato del futuro"[18]: c'è allora la città-facciata delle *Murailles de Samaris*, la città monumentale e totalitaria di Urbicande minacciata da un fenomeno fantastico che l'urbanista non può controllare, o ancora la città dei lavori incessanti di *Brüsel* in cui politici e architetti sono completamente sopraffatti da ciò che accade. Gli autori hanno spesso sottolineato l'importanza di Bruxelles, senza la quale non ci sarebbero state *Le città oscure*. La capitale belga, infatti, è presentata con il suo caos urbano e l'interminabile tragedia della distruzione sistematica del patrimonio architettonico della città, aspetto questo a cui Peeters e Schuiten hanno progressivamente dato sempre più spazio. Xhystos è la città *Art Nouveau* concepita da Victor Horta, mentre Urbicande è il prolungamento di

[16] Cfr. P. Sterckx, *Les cases mémorables*, «Les cahiers de la bande dessinée», 56, 1984. La teoria della "vignetta memorabile" si sposa perfettamente con il lavoro di Schuiten, dove singole tavole architettoniche hanno una forza visiva tale da poter essere ammirate come quadri autonomi.

[17] F. Schuiten, B. Peeters, *Brüsel,* Casterman, Bruxelles 1992. L'edizione italiana è stata pubblicata nel 2011 da Alessandro Editore.

[18] L. Cassarà, S. D'Urso, *Goodbye Topolinia* cit.,p. 16.

edifici come il *Palais Stoclet* capolavoro Art Deco del XX secolo o il *Palais des Expositions*.

L'album *La Tour* uscito nel 1987 e pubblicato di nuovo nel 2025, integra invece stili eterogenei come il colossale *Palazzo di Giustizia* di Joseph Poelaert. Così, al lettore di oggi appare evidente la simultaneità delle storie delle città oscure con il crollo delle grandi utopie. Come ha osservato Calvino a proposito de *Le città invisibili*, anche *Le città oscure* sembrano assumere la forma del tempo: c'è un tempo in un certo senso cristallizzato nelle cose, nella concezione dello spazio, nell'architettura, nell'idea stessa di città da cui scaturisce la forma.

Da quanto si è detto finora possiamo cogliere già una coerenza di temi. Nel leggere *Les Murailles de Samaris* ci si accorge che a differenza della maggior parte delle grandi serie di fumetti, la coerenza non è data da un personaggio principale o da un gruppo di personaggi, ma dalle città. Ma come costruire il continente oscuro? O meglio, come giustificare il fatto che storie così diverse si svolgono nello stesso universo? Il principio utilizzato da Peeters e Schuiten ricorda quello adottato da Balzac nella *Comédie Humaine*: allusioni che rimandano a storie precedenti, personaggi minori in un album che diventano protagonisti in quelli successivi. Così nella prefazione a la *Fièvre d'Urbicande* l' "urbatecte" Eugen Robick critica le teorie errate degli architetti della città di Xhystos, il finale delle *Murailles de Samaris* è modificato per cui il protagonista Franz incontra Robik, assente nella prima edizione. In ogni album, insomma, si crea una sorta di orizzonte di attesa per gli albi futuri.

Le città oscure e *Le città invisibili*

Tra i riferimenti letterari indicati da Schuiten e Peeters figurano, come si è accennato, anche *Le città invisibili*[19] di Calvino, autore tra l'altro citato nel *Dizionario delle Città Oscure*[20]. Il confronto tra *Le città oscure* e *Le città invisibili* rivela un'affinità profonda nell'uso dell'architettura come linguaggio per esplorare l'animo umano, la memoria e l'utopia. Sebbene appartengano a media differenti, entrambe le opere condividono l'idea della città non tanto come luogo geografico, ma piuttosto come concetto filosofico e mentale. In entrambi è centrale la riflessione sulla modernità: se

[19] I. Calvino, *Le città invisibili,* Einaudi, Torino 1972.

[20] Url: https://www.altaplana.be/en/dictionary/calvino-italo, ultima consultazione 10.5. 2026

Calvino scrive il suo libro come un «ultimo poema d'amore alle città»[21] in un momento di crisi della vita urbana, Schuiten e Peeters usano la trasformazione di città reali per riflettere sulla complessa evoluzione urbanistica e sulla perdita di identità.

Lo stesso nome Calvani, la città presente nell'album *La Frontière Invisible*, è un anagramma/tributo diretto a Calvino: la città è inserita dagli autori nelle mappe ufficiali del loro universo per riconoscere il debito intellettuale verso lo scrittore de *Le città invisibili*. Calvani, rappresentata come "città-serra", è composta da immense strutture di vetro e ferro che ospitano una vegetazione lussureggiante, aspetto che richiama il concetto di "leggerezza", una delle *Lezioni americane*[22] di Calvino. Qui la leggerezza è data da un'architettura che cerca la trasparenza e la luminosità. La calviniana Bauci cerca di essere il meno "pesante" possibile, proteggendo la natura all'interno di una bolla di cristallo.

Gli spazi narrati da Calvino nelle *Città invisibili* non sono geografici, ma mentali, appartengono, infatti, all'invisibile campo dell'immaginario. Così il dialogo tra spazi pensati, quelli creati dalla parola in Calvino, e spazi illustrati, quelli disegnati in Schuiten e Peeters, diventa il cuore pulsante delle *Città oscure*. Nelle *Città invisibili*, Calvino usa la precisione della parola per costruire architetture immaginarie: il lettore non "vede" una città reale, ma una struttura logica. Ad esempio, la città di Zaira è fatta di relazioni tra lo spazio e il suo passato, è un'architettura invisibile che esiste solo nella mente di chi legge. Nelle *Città oscure* invece il disegno diventa pensiero poiché gli autori ribaltano il processo, usano il disegno, lo spazio illustrato, per invitare il lettore a entrare in uno spazio mentale specifico.

Anche se in modo meno diretto rispetto alle *Città oscure*, in Calvino è presente un rimando a spazi di un mondo reale, orientale, fiabesco, fitto di carovane, spezie, deserti, pastori e, come nelle opere di Peeters e Schuiten, le desolazioni descritte alludono di continuo a quelle ecologiche e sociali, metropolitane-urbanistiche tipiche della contemporaneità.

Se tutta la realtà raffigurata ha il suo doppio rovesciato di segno, ogni cosa e valore risultano frantumati e azzerati, per cui reale e irreale si specchiano l'uno nell'altro con simmetrica geometria: il diritto è uguale al rovescio, il dentro al fuori. La città calviniana di Tecla è un cantiere infinito:

[21] I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, 2 voll., II, p. 2582.

[22] I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.

gli abitanti non smettono mai di costruire e quando i viaggiatori chiedono perché la costruzione duri così a lungo, essi rispondono che lo fanno affinché "non cominci la distruzione". Brüsel, la città che dà il titolo al terzo album della serie delle *Città oscure*, non è solo una città immaginaria, ma una satira feroce delle trasformazioni urbanistiche reali subite dalla capitale belga. Questo fenomeno è noto come "bruxellizzazione"[23], concetto centrale nella serie delle *Città oscure*, che nasce anche come risposta creativa e critica al fenomeno che ha sfigurato Bruxelles negli anni sessanta e settanta. Se la città oscura di Brüsel è quella dei lavori continui, quella calviniana di Perinzia è invece il fallimento tragico del processo di costruzione. Questa incarna perfettamente il tema fallimentare dell'utopia urbanistica, stabilendo un ulteriore punto di contatto con la "bruxellizzazione" descritta da Schuiten e Peeters. In entrambi i casi, insomma, l'imposizione di una struttura ideale e utopica non tiene conto della vita umana e finisce per generare un ambiente alienante e degenerato. Mentre Perinzia nasce da un errore del calcolo architettonico, Bersabea è l'errore dell'aspirazione morale: entrambe spiegano perché le utopie urbanistiche finiscono spesso per diventare incubi. La "bruxellizzazione" cerca in fondo di costruire la "Bersabea celeste" fatta di grattacieli, uffici moderni, facciate di vetro, nascondendo o distruggendo il passato, la "Bersabea sotterranea". Calvino ci dice che più una città ostenta nobiltà, più è vicina alla sua parte oscura. Bersabea è doppia: celeste, immaginata allo zenit, città gioiello, modello di virtù, ma anche infernale, fecale, ricettacolo di scarti

Se Perinzia era l'errore del progetto e Bersabea l'ipocrisia dell'aspirazione, Valdrada è la città della consapevolezza totale: un luogo dove l'architettura e l'immagine sono la stessa cosa, proprio come negli negli albi di Schuiten e Peeters, dove il disegno non descrive la città, ma *è* la città. Ci sono due Valdrada: la città e la sua immagine speculare riflessa nelle acque, città gemelle che vivono l'una per l'altra ma che, specchiandosi, non si amano.

Aglaura, un'altra delle città invisibili, una reale, l'altra pensata dai suoi abitanti, trova un parallelo perfetto nella poetica di Schuiten e Peeters, specialmente riguardo al peso del passato. L'architettura come maschera: nelle *Città oscure*, molte metropoli sono costruite su modelli ideologici o sto-

[23] La "brussellizzazione" (*bruxellisation*) sta a indicare lo sviluppo urbano disordinato e incontrollato, della capitale belga, caratterizzato dalla demolizione di edifici storici per far posto a moderni grattacieli, aspetto presente, tra l'altro, anche in *Pharaon* di A.P. Duchateau e D. Hulet, una serie a fumetti franco-belga di genere fanta-spionaggio, pubblicata nel 1980 sulla rivista *Super As*.

rici ingombranti, come l'estetica ottocentesca o il futurismo. La città reale soffre sotto il peso dell'immagine che vuole proiettare, proprio come la Aglaura di Calvino.

L'intera cosmologia di Schuiten, insomma, si basa su una dualità "faccia a faccia", la Terra e il suo doppio oscuro, proprio come la struttura "spalla contro spalla" delle due metà di Moriana, città senza spessore, dove ogni cosa ha il suo rovescio, due facce che non si guardano mai. Se la Terra è il dritto, *Le città oscure* sono il rovescio inquietante che ne rivela i meccanismi nascosti. In sintesi, Moriana è l'avvertimento di Calvino sulla perdita di spessore della modernità. La città rappresenta tale perdita, in quanto ridotta a sola immagine priva di una comunità o di una storia che la sorregga dall'interno.

Elementi destabilizzanti

Un altro aspetto ricorrente all'interno delle *Città oscure* è quello dell'elemento destabilizzante, aspetto che troviamo, tra gli altri, in quello che è considerato un capolavoro della bande dessinée, *La Fièvre d'Urbicande*[24]. La storia, del tutto singolare, si svolge nella città di Urbicande ed ha come protagonista Eugen Robick, l'«urbatecte» (termine coniato da Peeters, contrazione di urbanista e architetto) consulente ufficiale della città sul cui tavolo un giorno compare in maniera misteriosa un apparentemente innocuo e del tutto sconosciuto cubo che finisce per moltiplicarsi fino a invadere l'intera città con una maglia tridimensionale che gli abitanti chiamano *réseau*. La rete diventa non solo un ponte che collega le due parti della città separate dal fiume, ma diviene anche veicolo di relazioni tra le persone. Il *réseau* non può che rimandare alla citata *Villa Spatiale* di Yona Friedman[25], padre dell'architettura mobile e teorico della struttura reticolare, ma anche al *Monumento continuo*, forse il progetto più celebre di *Superstudio*[26]*,* il collettivo fiorentino fondato nel 1966 che ha guidato il movimento dell'architettura radicale. In ambito letterario, si pensi a Ersilia, una delle *Città invisibili,* dove gli abitanti, per stabilire rapporti, tendono dei fili di diversi colori, fino a diventare così tanti da non poter più

[24] Cfr. J.Baetens, *Rebuilding Story Worlds: the Obscure Cities by Schuiten and Peeters*, Rutgers University, New Brunswick, 2020. Baetens analizza il concetto di perturbante, spiegando come Schuiten e Peeters non utilizzino elementi magici tradizionali, ma generino il senso di estraneità attraverso anomalie spaziali.

[25] L. Cassarà, S. D'Urso, *Goodbye Topolinia* cit., pp. 200-201.

[26] Cfr. Superstudio, *La vita segreta del Monumento continuo*. *Conversazioni con Gabriele Mastrigli,* Quodlibet, Macerata 2015.

permettere il passaggio. Gli abitanti lasciano la città, le case sono smontate, non restano che i fili e i loro sostegni: le linee tentano di conquistare l'essenza, quasi a voler tracciare l'invisibile. L'elemento perturbante nell'album *L'Enfant penchée* risiede nella rottura improvvisa e irrazionale della normalità fisica che colpisce la protagonista, Mary Von Rathen. A scatenarlo è un fenomeno fisico inspiegabile: dopo un giro su un'attrazione nel parco divertimenti di Alaxis, il corpo di Mary rimane inclinato a 45 gradi rispetto al suolo. Mary non è malata o deforme, ma il suo intero sistema di riferimento gravitazionale è deviato, un'alterità che la rende estranea alla società, portandola a essere rifiutata dalla famiglia e isolata in un collegio. Qui il mistero diviene anche una sfida alla realtà: l'inclinazione di Mary non è solo un handicap visivo, ma suggerisce l'esistenza di una gravità proveniente da un altro universo, rompendo la coerenza del mondo circostante. Il perturbante, insomma, non deriva da un qualcosa di esplicito, ma dalla persistente sensazione che la realtà sia "inclinata", rendendo il mondo quotidiano un luogo improvvisamente instabile e indecifrabile. Anche in questo album, un potente fattore perturbante è la scelta stilistica degli autori di mescolare il disegno di Schuiten con le fotografie di Marie-Françoise Plissart. In *La Théorie du grain de sable*, Mary von Rathen torna come protagonista adulta, evolvendo da vittima di un fenomeno inspiegabile a "collezionista di fenomeni oscuri". Mentre ne *L'Enfant Penchée* il perturbante era legato a un singolo individuo, qui si estende all'intera città di Brüsel, che inizia a sfaldarsi sotto il peso di micro-eventi impossibili, una vera moltiplicazione dell'assurdo. La città, infatti, è colpita da tre fenomeni paralleli: le pietre che appaiono dal nulla nell'appartamento di Constant Abeels, tutte con lo stesso peso, la sabbia che si accumula in una casa, un ristoratore che perde peso costantemente pur mantenendo la stessa corporatura, fino a rischiare di volare via. Dal punto di vista stilistico, l'album abbandona l'uso della fotografia per tornare al disegno puro, anche se è adottato uno schema cromatico particolare – nero e grigio su fondo beige con tocchi di bianco per evidenziare le anomalie – accentuando così la sensazione di un mondo che sta perdendo la sua consistenza.

In *L'Ombre d'un Homme*[27] l'elemento perturbante subisce uno spostamento drastico: non colpisce più la gravità o lo spazio, ma l'identità visiva e la proiezione dell'io attraverso l'ombra cromatica del protagonista, Albert Chamisso. A causa di un farmaco sperimentale che serve a curare i

[27] F. Schuiten, B. Peeters, *L'Ombre d'un Homme*, Casterman, Bruxelles 1999.

suoi incubi, l'ombra di Albert smette di essere una sagoma scura e piatta e diventa colorata e viva. Qui si assiste alla rottura della legge naturale: l'ombra, che per definizione è assenza di luce, si trasforma in una sorgente di colore creando una dissonanza visiva costante che inquieta sia il protagonista sia chi lo circonda. Una conferma dell'eterogeneità dei fenomeni perturbanti è l'album *La Frontière Invisible*, in cui l'elemento misterioso si sposta dal piano fisico-individuale a quello epistemologico e politico, focalizzandosi sull'ossessione del controllo attraverso la mappatura della realtà.

Il senso di inquietudine nasce dal conflitto tra la rappresentazione del mondo e il mondo stesso. Il protagonista Roland de Cremer lavora nel titanico Centro di Cartografia di Sodrovno-Voldachie. Qui il perturbante risiede nel tentativo folle di far coincidere perfettamente la carta geografica con il territorio reale. Tale ossessione burocratica rende la mappa "più reale" della terra stessa e crea al contempo uno spaesamento in cui i personaggi non distinguono più il suolo vero dalla sua proiezione. Nella *Frontière Invisible* i confini della città si muovono così velocemente da risultare invisibili. Eventi inspiegabili, accumuli misteriosi di pietre e sabbia sono al centro delle indagini di Mary von Rathen in *La Théorie du grain de sable*[28].

L'universo delle *Città oscure* si configura, in conclusione, come un laboratorio ermeneutico in cui la dialettica tra utopia e distopia cessa di essere una contrapposizione binaria per farsi sintesi spaziale, volta a decostruire il mito della città razionalista. Rilevante è l'affinità con *Le città invisibili*: come per Calvino, anche per Schuiten e Peeters la città è un catalogo di segni e memorie che sfida la coerenza della realtà dove l'irruzione dell'evento perturbante non rappresenta un'eccezione, bensì l'epifania di una crisi strutturale della modernità. L'architettura, da strumento di controllo e ordine, diviene il luogo in cui l'irrazionale scardina la pretesa di totalità del progetto urbano, interrogando radicalmente i limiti del nostro abitare e quindi del nostro stesso vivere.

[28] F. Schuiten, B. Peeters, *La Théorie du grain de sable*, Casterman, Bruxelles 2007.