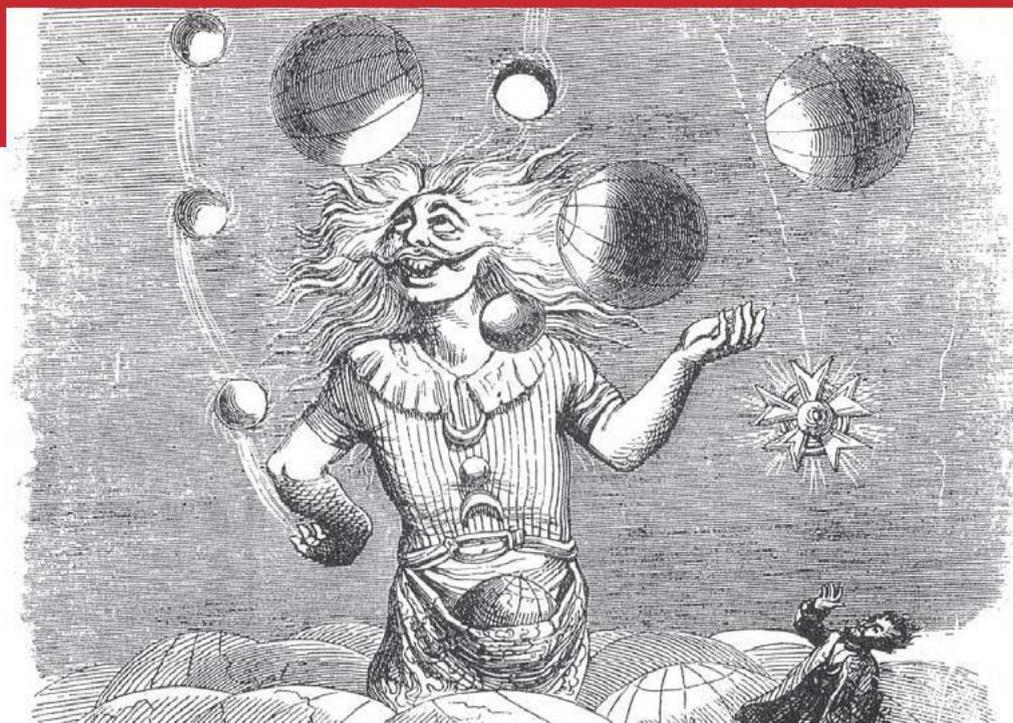


Luca Massidda

ATLANTE DELLE GRANDI ESPOSIZIONI UNIVERSALI

Storia e geografia
del medium espositivo

FRANCOANGELI



EMOTICON - Segni Passaggi Territori
serie diretta da Alberto Abruzzese

Emoticon, perché i new media e gli ambienti che si definiscono società delle reti lasciano emergere le componenti più emotive della vita quotidiana, decostruendo le vecchie pratiche di senso e di potere dei sistemi espressivi tradizionali e delle loro molteplici configurazioni territoriali; l'esperienza turistica assume allora un rilievo emblematico e più rappresentativo di ogni altra esperienza comunicativa e operativa.

Segni Passaggi Territori, perché la collana intende viaggiare in un mondo nel quale gli oggetti di studio più disparati non resteranno disciplinarmente confinati; convivendo in un abitare comune orienteranno la ricerca sui processi culturali e comunicativi oltre gli steccati disciplinari che hanno sinora diviso e isolato gli studi sui media da quelli sull'architettura e sull'urbanistica o sulle forme dell'arte e della moda.

Comitato scientifico: Alberto Abruzzese (IULM, Milano, Preside della Facoltà di Turismo, eventi e territorio) Paolo Apolito (Università Roma3, Roma); Paolo Carpignano (New School University, New York); Gian Piero Jacobelli (IULM, Milano); Jorge Lozano (Universidad Complutense, Madrid); Mauro Ferraresi (IULM, Milano); Giovanni Scipioni (*la Repubblica-l'Espresso*, Roma); Vincenzo Susca (Université Paul Valéry Montpellier3, Montpellier).

Comitato editoriale: Nello Barile, Andrea Miconi, Antonio Rafele (IULM, Milano).

Tutti i testi sono preventivamente sottoposti ad almeno due referee anonimi.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Luca Massidda

**ATLANTE
DELLE GRANDI
ESPOSIZIONI
UNIVERSALI**

Storia e geografia
del medium espositivo

FRANCOANGELI

Grafica della copertina: Elena Pellegrini

In copertina: illustrazione tratta da *Autre Monde*, di Grandville (1844).

Copyright © 2011 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Introduzione. Fantasmagorie di ritorno	pag. 9
1. Struttura. Quale capitale per le grandi esposizioni universali?	15
1.1. 1851-1900: Il monopolio imperfetto	18
1.1.1. Araldi del progresso e spacciatori di svaghi: Londra vs Parigi	20
1.1.2. Una nazione senza esposizione: la dominante tragica della cultura tedesca	26
1.2. Dal bipolarismo made in Usa (1900-1950) al triumvirato globale (1950-2000)	29
1.3. <i>C'era una volta</i> la grande esposizione universale: una <i>storia</i> capitalista	35
1.3.1. Il lungo sonno dell'esposizione universale	45
1.3.2. Una nuova egemonia: un principe con gli occhi a mandorla?	53
1.4. <i>L'Impero</i> dopo l'imperialismo	60
1.4.1. Esposizioni universali e società del controllo	64
1.4.2. Esposizioni universali e società postmoderna	66
2. Sovrastruttura. Chi ha ucciso l'expo?	70
2.1. Indagine preliminare: l'anamnesi della vittima	76
2.2. I soliti sospetti?	84
2.3. Sospettato numero uno: il cinema	93
2.3.1. Cinema ed esposizioni: analogie di contenuto	96
2.3.2. Cinema ed expo: forma e panopticon	98
2.4. Sospettato numero due: la televisione	101
2.5. Lo squalo e il pesce pilota. Frammenti di biologia mediale	111

3. Rete. Le grandi esposizioni universali nella Network Society	pag. 119
3.1. Il ritorno sulle scene: l'ultima replica o un nuovo spettacolo?	119
3.2. Esposizioni e Società in rete	130
3.3. L'esposizione come antipsicotico sociale	136
3.4. Esposizioni e Città globali	149
3.4.1. Il sex appeal della metropoli	151
3.4.2. Metropoli mondiali e città globali: gli scenari urbani del successo espositivo	157
Conclusioni. Tracce informazionali di modernità	175
Bibliografia	179

Che cos'è un'esposizione universale?
È il mondo che si incontra.
(V. Hugo, Parigi 1867)

Introduzione

Fantasmagorie di ritorno

Ursula aveva appena compiuto i suoi quaranta giorni di riposo, quando tornarono gli zingari. Erano gli stessi saltimbanchi ed equilibristi che avevano portato il ghiaccio. A differenza della tribù di Melquíades, avevano dimostrato di essere non araldi del progresso, ma spacciatori di svaghi.

(G. García Márquez, *Cent'anni di solitudine*)

L'ipotesi è semplice: nella Società dell'Informazione il dispositivo esposizione universale torna ad assumere una centralità che sembrava aver definitivamente smarrito in un qualche momento del Novecento.

La tesi è semplice anch'essa: variabili strutturali, il sistema economico, e variabili sovrastrutturali, il sistema dei media, ci consentono di comprendere le ragioni di questa nuova stagione di successi dello spettacolo espositivo.

L'obiettivo è dunque quello di comprendere i motivi che stanno dietro la rinnovata centralità di quel fantasmagorico residuo di moderno che sono le esposizioni universali in un panorama sociale, economico, urbanistico e mediale radicalmente altro: quello della Società dell'Informazione. Assumendo come valida la tesi di Castells di un cambiamento di paradigma determinato dall'affermazione della Network Society (Castells, 1996), ci sembra indispensabile andare ad indagare le ragioni della ritrovata importanza di un fenomeno che sembrava aver progressivamente smarrito tutti i riferimenti, le forme e i valori che ne avevano preteso la nascita: la società di massa, il sistema in cerca di autorappresentazione degli stati-nazione, il modo di produzione industriale, la metropoli moderna, un'industria culturale giovane e ancora alla ricerca delle sue più performative strategie espressive, l'estetica del modernismo.

Qual è dunque il ruolo delle esposizioni universali in una società che ha fatto dell'informazionalismo il suo modo di sviluppo? In cui il potere decisionale si è trasferito dal sistema post-Westfalia degli stati nazionali all'«urbanità transnazionale» della rete delle «città globali» (Sassen, 1994)? Dove una televisione che ha acquistato il «calore» dell'alta definizione cinematografica e un cinema capace nello stesso tempo di farsi panorama tridimensionale e di mettere in ogni tasca uno schermo sembrano, al cospetto delle opportunità offerte dalla Rete, casuali sopravvivenze di una passata cultura industriale?

Per rispondere a queste domande è necessario fare prima un passo indietro e provare a rileggere con attenzione la storia delle grandi esposizioni universali, le condizioni *industriali* della loro genesi (*capitolo primo*), le ragioni *mediali* della loro crisi (*capitolo secondo*) e, solo alla fine, le cause *informazionali* della loro inaspettata rinascita (*capitolo terzo*).

Il lavoro è dunque organizzato in tre parti, *Struttura, Sovrastruttura e Rete*: nella prima parte viene affrontato il tema del rapporto tra le grandi esposizioni universali, la loro frequenza e il loro successo di pubblico e l'andamento ciclico del capitalismo globale. Emergono così tre spazi temporali, quello dell'imperfetto «monopolio» europeo (1851-1900), quello del perfetto «duopolio» Europa-Stati Uniti (1900-1950) e quello del triumvirato globale Europa-USA-Asia Orientale (1950-2015), che mostrano una perfetta sovrapposibilità tra la ciclicità della storia del capitale – e il susseguirsi delle sue diverse egemonie – e i ritmi irregolari del calendario espositivo. Nella seconda parte, proviamo a dare un senso alle anomalie strutturali riscontrate ricostruendo la storia *pesante* del dispositivo delle esposizioni inserendo la variabile sovrastrutturale dei media. Le quattro «epoche mediali» qui individuate, quella pre-cinematografica (1851-1900), quella cinematografica (1900-1950), quella televisiva (1950-1990) e quella della Rete (1990-????) ci aiutano a trovare il pezzo mancante del puzzle che la variabile economica aveva già messo in cornice. Nella terza e ultima parte del lavoro viene finalmente presa in considerazione l'ipotesi che dopo la sua crisi «televisiva», il medium espositivo stia oggi ritrovando una specifica funzionalità rispetto alle logiche che caratterizzano la Società delle reti. In particolare è la schizofrenia spaziale propria del nuovo paradigma informazionale la dimensione che qui esploriamo per trovare le ragioni che possano dar conto del ritorno sulle scene dell'ultracentenario spettacolo espositivo. Se dunque nei primi due capitoli le variabili prese in considerazione erano state rispettivamente quella economica e quella mediale, in questa terza ed ultima parte del lavoro sarà la dimensione urbana a costituire la scena privilegiata della nostra indagine. L'ipotesi che qui proviamo a verificare è quella di una possibile analogia tra le condizioni dell'abitare metropolitano determinate dalla rivoluzione industriale e quelle poste in essere dall'affermazione del paradigma informazionale. La metropoli industriale della società moderna e la città globale della società informazionale rappresenterebbero entrambe due momenti di «cristallizzazione del caos» (Mumford, 1938, p. LXXV) nella dimensione urbana favorevoli alla messa in scena del grande spettacolo espositivo.

Così Mumford ha descritto la dodecafonica sinfonia che «la complessa orchestrazione di tempo e spazio» (ivi, p. LXXII) diretta dalla rivoluzione industriale ha composto sullo spartito disordinato della metropoli moderna:

Volgendosi a considerare lo sviluppo della città occidentale dal Quattrocento in poi, è chiaro che sviluppo materiale e disgregazione sociale hanno proceduto di pari passo. La nostra capacità di mettere in piedi un'operante organizzazione materiale è aumentata prodigiosamente, ma la nostra abilità nel creare un armonico contrappeso a questi legami esteriori (...) non è proceduta di pari passo con quei successi materiali. E per uno di quei maligni scherzi che non di rado determinano gli eventi storici, fu precisamente durante questo periodo di energie fisiche in movimento, di disintegrazione sociale, di sorprendenti esperienze politiche, che le popolazioni del mondo in complesso cominciarono ad aumentare vertiginosamente, e che le città del mondo occidentale cominciarono a crescere con ritmo disordinato. Forme di vita sociale che i migliori non erano più in grado di comprendere, i più ignoranti erano pronti ad edificare (ivi, p. LXXV).

La rivoluzione industriale segna un momento di vorticoso intensificazione nello *sviluppo materiale* della città occidentale. L'esposizione del 1851 si propone allora come *armonico contrappeso* alla *disgregazione sociale* che i successi materiali della nascente società industriale stanno provocando. Alla *crystallizzazione del caos* della metropoli industriale si oppone l'ordine trasparente e pacificante del *Crystal Palace*, al «turbamento sociale» della prima, il convivio socialdemocratico del secondo.

Se questa premessa è corretta, la lunga storia delle esposizioni universali immediatamente ci pone due interrogativi. Il primo: quand'è che il dispositivo spettacolare dell'esposizione universale cessa di avere quel *peso* specifico tale che gli consentiva di proporsi sulla bilancia degli equilibri socio-economici come un *armonico contrappeso* alla crescita deregolata del sistema nato dalla modernità industriale? Il secondo: è possibile immaginare che la nuova violenta accelerazione nello *sviluppo materiale* imposta dalla rivoluzione informazionale abbia ridato senso allo spettacolo dell'esposizione come rinnovato contrappeso a questa rinvigorita tensione dissipatrice e disgregante che sta ristrutturando il nostro modo – nuovamente urbano – di abitare il mondo?

Considerate come “pulsazioni” del pianeta, le Esposizioni vanno misurate nei loro intervalli e nelle loro intensità, nelle loro scelte territoriali e nelle loro politiche celebrative, sino a ricomporre andamenti sincronici e diacronici di un apparato in cui “lavoro concreto” e “lavoro astratto” trovano soluzioni “esemplari” estremamente articolate e profondamente legate agli automatismi ma anche alle derive della civiltà meccanica (Abruzzese, 1991, p. 14).

È questo lo scopo del primo capitolo di questo lavoro: rileggere il tracciato dell'elettrocardiogramma espositivo, tempi e luoghi delle sue pulsazioni, intensità e vigore dei suoi battiti, frequenze e pause dei suoi successi, per cercare di ricostruire la storia clinica del nostro paziente oggetto di studio. Im-

mediatamente scopriamo la prima anomalia. La cartella clinica del malato, lunga come un'enciclopedia, era colma di diagnosi che individuavano i primi sintomi della malattia già nella piena adolescenza dell'esposizione. Praticamente tutti i referti prodotti in più di centocinquanta anni di visite sembravano concordare: compiuti i cinquant'anni, subito dopo il suo quinto soggiorno parigino, nel 1900, l'organismo espositivo era già certamente malato. Il semplice parametro cardiaco che avevamo di fronte, costruito sul banale monitoraggio della frequenza e dell'intensità dei suoi battiti – fuor di metafora: ricorrenza dell'evento espositivo e suo successo di pubblico –, sembrava però raccontare un'altra storia e suggerire una diversa diagnosi. Il battito del cuore espositivo, pur nell'irregolarità aritmica che gli è geneticamente propria, mostra un andamento piuttosto coerente almeno fino al 1939. Dopo la sua prima esperienza newyorchese, a partire dal secondo dopoguerra, gli scompensi si fanno molto più violenti, la frequenza rallenta drasticamente, fino all'episodio di Osaka 1970. Superato lo spettacolo da infarto giapponese (sessantaquattro milioni di visitatori), il cuore del medium espositivo va in arresto e sembra definitivamente cessare di battere. Ancora attaccato a un vecchio respiratore, dimenticato in un seminterrato di una delle tante istituzioni della modernità che si racconta anch'esse essere irrimediabilmente cadute in rovina in quegli anni superficialmente postmoderni, il corpo espositivo, per ventidue anni, non dà alcun segno di vita. Per la verità qualcuno prova, nel 1989, a trasferirlo a Parigi, convinto che l'aria tanto familiare della *Ville Lumière* possa fargli bene. Il risveglio parigino è però soltanto un *evento mancato*. Trascorrono così altri tre anni e, improvvisamente, il monitor ancora attaccato al corpo dell'esposizione si illumina di nuovo. Siviglia 1992: soltanto un sovraccarico informazionale della corrente o il primo segnale di un miracoloso risveglio? Hannover 2000, Aichi 2005, Shanghai 2010, Milano 2015: il cuore ricomincia a battere. Come se nulla fosse accaduto il paziente si alza, la sua aritmia è tenuta sotto quinquennale controllo dalla terapia stabilizzante del *Bie* (*Bureau International des Expositions*), e riparte per la sua sempre più globale tournée.

L'obiettivo, a questo punto, è quello di trovare una spiegazione che possa dare un senso alla ventennale morte apparente del corpus espositivo. Le ragioni cliniche, che siano quelle *cicliche* di Giovanni Arrighi o quelle *critiche* di Michael Hardt e Antonio Negri, ci aiutano a definire le possibili cause ambientali di questa strana prolungata assenza: dall'inquinamento atmosferico che rende incerta l'evoluzione storica del capitalismo, alle polveri sottili che in quella stessa atmosfera sono state diffuse dallo sgretolarsi biopolitico della società del controllo, fino ai pollini allergeni che le efflorescenze della postmodernità avrebbero disperso nell'aria negli anni del lungo coma espositivo.

Questa accurata visita medica sul redivivo corpo espositivo ci ha dunque restituito una serie di parametri strutturali fondamentali per dare un senso alla lunga storia delle esposizioni universali. Ma la sensazione è che per comprendere fino in fondo la wakefieldiana sparizione di questo moderno dispositivo culturale sia altrove che dobbiamo andare a curiosare.

Smesso il camice da dottore, nel secondo capitolo indossiamo i panni del detective e andiamo in cerca del potenziale assassino mediale della vittima espositiva. Anche la polizia aveva nei suoi schedari un lungo fascicolo dedicato al delitto delle grandi esposizioni universali. Impolverato in un vecchio schedario di un abbandonato commissariato parigino il caso dell'esposizione, e del suo svelato assassino, era dato per risolto. Attendibili testimonianze oculari, meticolose perizie scientifiche, dettagliate ricostruzioni storiche, ogni sorta di indagine condotta sulla sparizione dello spettacolo espositivo sembrava concordare nell'accusare il più scontato dei sospetti, il maggiordomo cinematografico, di aver messo fine all'esistenza del suo vecchio padrone di casa espositivo. Il movente, la possibilità di offrire la stessa preziosa merce spettacolare ad un livello tecnologico infinitamente più alto, in quantità quotidianamente maggiori e per giunta ad un prezzo molto più basso, e l'arma del delitto, il proiettore cinematografico e le sue inarrestabili cartucce filmiche, sembravano condannare senza appello il flagrante schermo cinematografico. Tale era la convinzione di aver incriminato il giusto sospetto che, una volta rinvenuto il corpo dell'esposizione, apparentemente senza vita, agli inizi degli anni Settanta, praticamente nessuno ha prestato attenzione al *telecomando* che questi aveva conficcato in mezzo alla schiena. Il nuovo referto medico, stilato nel primo capitolo, che aveva spostato di quasi cinquant'anni la data del decesso ci aveva però messo in guardia dal rischio di trascurare il macroscopico indizio. Ad attendere alla vita dello spettacolo espositivo non è la ritualità in livrea del cinematografo ma l'invadenza quotidiana e seriale della domestica televisione. La *strana* sparizione della spettacolarità espositiva trova dunque la sua spiegazione nell'eccezionalità biologica di un'egemonia, quella televisiva, che ha spezzato in maniera storicamente inedita gli equilibri ecologici del sistema dei media.

A questo punto le due traiettorie storiche che abbiamo fin qui seguito, quella economica e quella mediale, si intersecano. Per comprendere le ragioni della rinascita post-televisiva e post-postmoderna delle grandi esposizioni universali dobbiamo infatti esplorare il nuovo ambiente nato dal cortocircuito informazionale tra la riorganizzazione del sistema economico e la rivoluzione del paradigma tecnologico. Questa volta recitiamo la parte dell'astronomo. Attraverso la lente informazionale del nostro telescopio ottico assistiamo all'eccezionale allineamento che i tre pianeti che stiamo qui

osservando, quello economico, quello mediale e quello urbano, hanno assunto a partire dall'inizio degli anni Settanta del ventesimo secolo. Se, una volta superata l'eccezionale congiuntura postmoderna che per più di venti anni ha eclissato completamente l'orizzonte espositivo, concentriamo però la nostra osservazione sulle condizioni assunte dal pianeta Urbano nel momento in cui entra nella sua orbita informazionale, facciamo una storica scoperta. Le condizioni atmosferiche prodotte sulla terra dalla galassia Internet sono analoghe, pur nella loro diversa intensità, a quelle qui già determinate dalla rivoluzione industriale: una morfologia del territorio punteggiata da grandi addensamenti metropolitani che funzionano come poli magnetici in grado di attirare a sé una quantità di risorse sempre maggiore; un'aria sempre più rarefatta e una gravità sempre meno condizionante che, riducendo costantemente l'attrito della distanza, favoriscono una sempre più agevole mobilità; una superficie sempre più contaminata che incrementa esponenzialmente la biodiversità multiculturale delle sue forme vita. Tutte condizioni queste che, come vedremo, favoriscono nuovamente la comparsa e la diffusione del cristallo espositivo.

Per un lavoro prevalentemente teorico, che ha scelto la prospettiva storica, o, meglio, la sovrapposizione plurale e comparativa di diverse prospettive storiche, le indicazioni metodologiche si riducono al minimo. È opportuno però specificare che la serie degli eventi che abbiamo deciso di prendere in considerazione nel ricostruire le nostre storie, pesanti e leggere, delle esposizioni comprende solo ed esclusivamente quelle che il *Bie*, il *Bureau International des Expositions*, l'organo ufficiale che a partire dal 1931 ha il compito di regolare la frequenza e di stabilire gli statuti degli appuntamenti espositivi, ha inserito nella categoria superiore delle grandi esposizioni universali. Non sono dunque incluse nella nostra lista quelle esposizioni che, a seconda della fase storica e della regolamentazione del *Bie* in vigore, erano classificate come *Esposizioni specializzate o internazionali* (1931-1980), *Esposizioni internazionali specializzate* (1880-1996), *International Recognised Exhibition* (dal 1996 ad oggi) – di cui l'esempio più recente è stato l'appuntamento di Saragozza 2008. Per quanto riguarda il periodo precedente alla convenzione del 1928 si è fatto riferimento all'elenco delle Esposizioni universali pubblicato sul sito dello stesso *Bureau*: www.bie-paris.org.

Buona visita.

1. Struttura. Quale capitale per le grandi esposizioni universali?

Le basi per il concentramento metropolitano erano nell'aumento spaventoso di popolazione che si verificò durante l'Ottocento. (...) Nel 1800 neppure una città del mondo occidentale contava oltre un milione di abitanti: Londra, la maggiore, ne contava soltanto 959.310; mentre Parigi aveva poco più di mezzo milione di abitanti, e Vienna circa la metà. Intorno al 1850 Londra contava più di due milioni, e Parigi oltre un milione di abitanti: esse non avevano ancora concorrenti serie. Ma intorno al 1900, esistevano undici metropoli con più di un milione; e fra esse Berlino, Chicago, Nuova York, Filadelfia, Mosca, Pietroburgo, Vienna, Tokyo e Calcutta. Trent'anni più tardi, quale risultato di questa febbrile concentrazione di capitale, e dei mezzi militari e industriali di sfruttamento, c'erano ventisette città con più di un milione di abitanti, con alla testa Nuova York arrivando giù giù fino a Birmingham, comprendendo metropoli in tutti i continenti, compresa l'Australia (Mumford, 1938, p. 215).

Già in queste poche righe di Lewis Mumford troviamo importanti indicazioni per la comprensione della storia evolutiva delle esposizioni universali. Lo storico della città statunitense segna qui alcuni momenti che si rivelano tappe fondamentali per inquadrare storicamente il successo delle grandi esposizioni universali nel loro primo secolo di vita.

1800: la prima rivoluzione industriale ha già innescato quel meccanismo vorticoso di crescita della popolazione urbana che caratterizzerà l'abitare moderno, ma la forma della città non è ancora deflagrata nel caos sistematico della metropoli. Gli antecedenti nazionali delle grandi esposizioni messi alla prova a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo, soprattutto in Francia¹, si preparano così a mettersi in mostra su palcoscenici finalmente

¹ Anche nei precedenti nazionali dell'esposizione il successo parigino segue l'invenzione londinese: «Il primo tentativo di mostrare attraverso un'esposizione temporanea i prodotti creati dalle industrie dei vari paesi è stato effettuato a Londra nel 1756. È stato seguito

globali. Superate le incertezze del 1848 cominciava il *grande boom* di un nuovo ciclo di espansione capitalistico destinato a rivoluzionare il sistema produttivo europeo e a ricucire *ex novo* le trame di un tessuto sociale uscito lacerato dalle ultime rivoluzioni dell'epoca preindustriale. Uno sviluppo economico senza precedenti pretendeva dunque adeguate celebrazioni. Fu così che nacquero le grandi esposizioni universali:

Se l'Europa fosse ancora vissuta nell'era dei principi barocchi, sarebbe stata il teatro di spettacolari processioni, opere e messe in scena, con rappresentazioni allegoriche del trionfo economico e del progresso industriale ai piedi dei suoi governanti. In realtà, la marcia trionfale del capitalismo ebbe il suo equivalente. L'era della sua vittoria globale fu aperta e punteggiata da nuovi e giganteschi riti di autoesaltazione, le grandi Esposizioni universali, ognuna incastonata in un monumento solenne alla ricchezza e al progresso tecnico (...), ognuna intesa a mettere in vetrina il numero e la varietà crescente di manufatti, ognuna centro di attrazione di turisti nazionali ed esteri in quantità astronomiche (Hobsbawm, 1975, p. 39-40).

1850: Londra e Parigi hanno raggiunto entrambe la soglia critica del milione di abitanti, sconfinando così nella dimensione pienamente moderna dell'urbanità, la metropoli. Se è la capitale dell'impero del libero scambio britannico a darle i natali, è però sulle scene della *vita moderna* parigina che le esposizioni universali diventano *grandi*. Londra, la culla della Rivoluzione Industriale, la città madrina della prima expo, non ospita infatti un grande evento espositivo dalla terza edizione, quella del 1862. Se la scintilla scaturisce dunque a Londra, è però «Parigi ad attizzare il magnifico incendio del progresso» espositivo (Hugo, 1867, p. 49).

1900: Chicago, New York, Filadelfia, le tre grandi metropoli statunitensi che per prime raggiungono il limite del milione di abitanti sono tutte e tre sedi di almeno un'expo. Anche tra i padiglioni delle grandi esposizioni, la vecchia Europa è costretta a far spazio a un nuovo, *dominante*, agente. Il passaggio di consegne è definitivamente sancito dall'esposizione universale di New York del 1939, *This is Tomorrow*. L'evento newyorchese chiude così un decennio, quello degli anni Trenta, che ha segnato la storia economica e culturale delle società occidentali. E delle grandi esposizioni universali. Il sistema di potere uscito dalla pace di Westfalia ha raggiunto i propri limiti, ad Auschwitz e a Hiroshima gli stati-nazione partoriscono i mostri generati dal proprio investimento nella costruzione esclusiva di una comunità nazionale e nella rivendicazione assoluta della legittimità della propria sovranità territoriale. L'esplosione annichilente della bomba atomica arresterà il sistema sulla

dall'Esposizione Nazionale dell'Industria francese che si è tenuta al Campo di Marte di Parigi nel 1798» (Codeluppi, 2000, p. 60).

soglia della propria ultima catastrofe. Intanto la tecnologia della visione ha completato il suo primo ciclo evolutivo: «quando, con l'avvento del sonoro, l'immagine cessò di circolare in forme mute, l'ultimo salto tecnologico fu compiuto» (Abruzzese, 1973, p. 188). Il cinema sonoro degli anni Trenta chiude la lunga stagione di una messa in immagine del mondo artigianale e avanguardista. Sono proprio le esposizioni, che di questa stagione sono state forse le più spettacolari cattedrali, a dare il benvenuto al nuovo regime compiutamente audiovisivo della televisione.

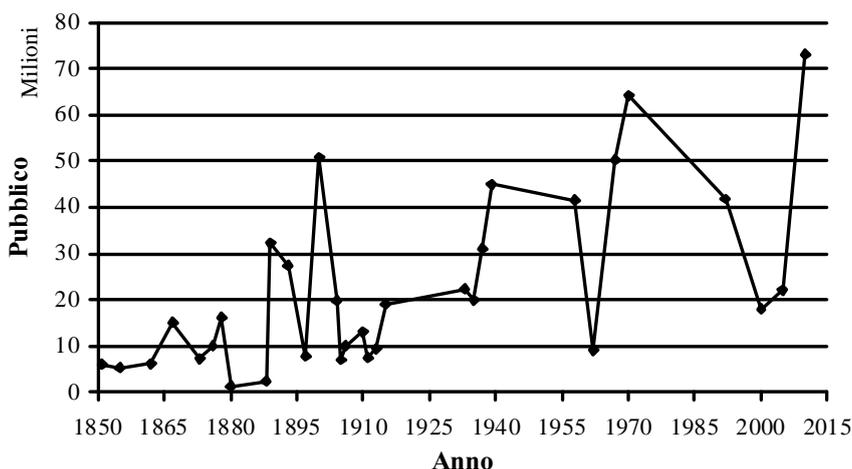


Fig. 1 - Il pubblico delle grandi esposizioni universali [fonte: Bie – Bureau International des Expositions]

Il grafico in figura 1 riporta i dati sul pubblico delle esposizioni universali nel corso della sua storia. I tre momenti fermati dalla storia della città di Mumford assumono tutti un significato determinante all'interno dell'irregolarità apparentemente illeggibile che la traiettoria tracciata sembra indicare. Tra Londra (1851) e New York (1939) si consuma una prima possibile stagione delle grandi esposizioni universali che ha in Parigi 1900 il suo momento culminante. Se è vero che l'irregolarità del percorso è la costante più evidente che immediatamente balza all'occhio, non è però difficile notare come la frequenza del "battito" nel periodo individuato da Mumford (1851-1939) subisca una rapida accelerazione. Tra Bruxelles (1958) e Siviglia (1992) le pulsazioni rallentano in maniera vistosa, gli scompensi si fanno più violenti (si passa dai 9 milioni di visitatori di Seattle 1962 ai 64 di Osaka 1970), fino all'apparentemente definitivo arresto lungo più di venti anni che ferma il cuore dell'esposizioni tra 1970 e il 1992 (Siviglia). La frenesia degli

alti e bassi – *farmacologicamente* indotta² – che segue il risveglio andaluso, sembra riproporre andamenti e ciclicità più simili a quelli registrati tra il 1851 e il 1939 che non ai più “vicini” anni del secondo dopoguerra. Immediatamente si presentano quei sintomi nella storia clinica delle grandi esposizioni che hanno guidato il tentativo di diagnosi che stiamo qui cercando di fare. Qual è il momento esatto nel ventesimo secolo in cui lo stato di salute delle grandi esposizioni universali effettivamente si aggrava? Quali sono le ragioni di questa crisi? È un deficit genetico che impedisce a questi fantasmagorici contenitori moderni di continuare a funzionare all’interno di un sistema mediale compiutamente audiovisivo? O sono variabili esogene, riconducibili alle mutazioni avvenute nell’ambiente politico ed economico generale, a produrre fattori patogeni a cui il sistema immunitario delle esposizioni non è più capace di opporre resistenza? O è la virulenza di un nuovo ceppo mediale ad aggredire le artigianali difese del corpo-esposizione? E la ripresa degli ultimi anni è reale o soltanto l’ultimo violento spasmo (Shanghai 2010) prima della definitiva agonia di un corpo che non può sopportare la riscrittura digitale delle regole della spettacolarità audiovisiva?

Cominciamo dunque a cercare le nostre risposte...

1.1. 1851-1900: Il monopolio imperfetto

Il luogo naturale di un’esposizione è la capitale di un paese, è la metropoli; allo stato attuale nessun’altra città al di fuori di Parigi e Londra ha le caratteristiche di una metropoli.

(Napoleone III, *Rapport sur l’exposition de 1855*³)

Londra e Parigi infrangono entrambe il limite del milione di abitanti: la competizione per il predominio metropolitano tra queste due grandi capitali del diciannovesimo secolo innesca il cortocircuito da cui scaturisce la scintilla della prima esposizione universale di Londra 1851. La tensione rimane costante fino al volgere del secolo e offre al dispositivo espositivo l’energia necessaria per diventare il palcoscenico spettacolare più significativo di questa prima fase di storia dell’industria culturale moderna: Londra e Parigi ospitano sette delle prime tredici esposizioni universali, contribuendo in termini di pubblico con 131.565.866 visitatori sui 187.750.866 che complessivamente si recarono a visitare un’esposizione universale tra il 1851 e

² L’ultimo protocollo stabilito dal *BIE* (*Bureau International des Expositions*), entrato in vigore nel 1996, ha infatti deciso di *stabilizzare* il ritmo delle esposizioni universali attraverso l’imposizione di un intervallo quinquennale tra una manifestazione e l’altra.

³ Cit. in Baculo-Gallo-Mangone, 1988, p. 117.

il 1900. Il che significa che esattamente il 70% del pubblico complessivo di tutte le esposizioni del diciannovesimo secolo è un pubblico londinese e parigino (fig. 2).

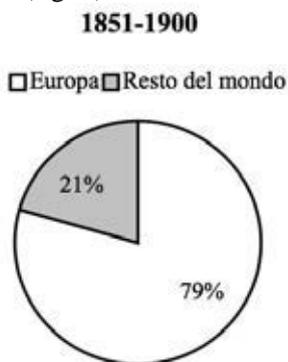


Fig. 2 – Il pubblico delle grandi esposizioni universali [fonte: Biel]

Un duopolio che non si limitava certo all'organizzazione dell'evento espositivo, ma che anzi caratterizza tutta la produzione culturale del periodo: «Nell'Ottocento Londra e Parigi detenevano saldamente il monopolio della produzione di romanzi: in queste due sole città si concentrava la metà delle pubblicazioni di tutta Europa. I Francesi, quando non leggevano romanzi francesi, leggevano quelli inglesi, e gli inglesi ricambiavano» (Sassoon, 2006, p. 461)⁴. Bisognerà attendere l'egemonia del cinema hollywoodiano per ritrovare nei territori dell'industria culturale occidentale una simile «spietata, inflessibile

centralizzazione» (Moretti, 1997, p. 191) tale da potere essere paragonata al dominio esercitato nel diciannovesimo secolo da Londra e Parigi sulla produzione di romanzi. Ma oltre il romanzo, era più in generale tutta la geografia della comunicazione del periodo a gravitare intorno a Londra e Parigi, in una sorta di continuo ping pong dell'innovazione tecnologica e culturale:

la Francia promuove la prima rete telegrafica meccanica (1790 circa); la macchina per la lavorazione moderna della carta (1807); e naturalmente la fotografia (1827-1833); in Inghilterra, prendono corpo il torchio da stampa a mano di Nicholson (1790); l'applicazione del vapore alla stampa, a partire dal «Times» (1814); il francobollo adesivo, nel contesto della riforma postale (1840) – e nasce in Inghilterra perfino il progenitore del computer, la macchina analitica di Babbage (1833) (Miconi, 2005, p. 169).

Naturalmente è Parigi a dover “rincorrere” l'imperiale Londra⁵, ed è dun-

⁴ Tra i segni che Hugo scorge della *supremazia* di Parigi sul secolo diciannovesimo, vi è anche la sua editoria: «Al bancone del Quirinale si sostituisce la scatola a scomparsa chiamata cassa di stamperia. Da questi alveoli escono, alate, le api delle venticinque lettere dell'alfabeto. Per citare un solo particolare, in un anno, il 1864, la Francia ha esportato diciotto milioni e duecentotrentamila franchi di libri. I sette ottavi di questi libri sono stampati a Parigi» (Hugo, 1867, p. 51).

⁵ «La lunga rivalità [dell'Inghilterra] con la Francia in tutti i settori – fatta eccezione forse per l'arte – moltiplica e stimola i rimandi da un'Esposizione all'altra. (...) La Francia costruisce la sua diversità puntando esplicitamente sulle professioni liberali, sull'arte, sulle arti applicate, sull'architettura, sull'ingegneria civile, sull'educazione, sull'istruzione. Ma nel continuo ritornare dei documenti ufficiali, quasi fino all'ossessione, sulla propria superiorità,