

a cura di
Anna Pellegrino



**Viaggi
fantasmagorici**
L'odeporica
delle esposizioni universali
(1851-1940)

FrancoAngeli

Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



Collana della Fondazione di studi storici Filippo Turati

diretta da Maurizio Degl'Innocenti e Luigi Tomassini

La collana di storia della Fondazione di studi storici Filippo Turati vuole essere una palestra di libero dibattito storiografico, nel solco della tradizione ideale e culturale democratica e socialista. Aperta alla collaborazione tanto di giovani studiosi quanto di storici affermati, italiani e stranieri, si propone di contribuire al rinnovamento della storiografia italiana dando particolare attenzione alle metodologie nuove e più sensibili al rapporto con la cultura europea e internazionale.

ISSN 2420-9783

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.

a cura di
Anna Pellegrino

Viaggi fantasmagorici

L'odeporica
delle esposizioni universali
(1851-1940)

FrancoAngeli

Il volume è stato pubblicato con il contributo dell'Alma Mater Studiorum
Università di Bologna, sede di Ravenna, Dipartimento di Beni Culturali.

In copertina: *Avenue Nicholas II, con vista della Cupola dell'Hôtel national
des Invalides, Esposizione universale di Parigi, 1900*
(fotografia, 1890 ca. – Biblioteca del Congresso, Washington)

Copyright © 2018 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

Anna Pellegrino, <i>Introduzione</i>	pag. 7
Luca Massidda, <i>Il racconto di una fantasmagoria. L'esposizione universale nella letteratura dell'Ottocento</i>	» 15
Raffaella Biscioni, <i>Uno spazio offerto al turismo. I souvenir fotografici delle Esposizioni Universali parigine (1855-1900)</i>	» 27
Anna Pellegrino, <i>Itinerari fantasmagorici. A spasso per Parigi con l'allegro Colibrì</i>	» 63
Manuel Viera de Miguel, <i>Al di là di Fairmount Park: turismo a Philadelphia nel 1876. La metropoli tra storia, progresso, arte e natura</i>	» 83
Simone Fagioli, <i>Eyes wide shut. L'ingegner Celso Capacci da Firenze alla World's Columbian Exposition di Chicago (1893)</i>	» 113
Ilaria M.P. Barzaghi, <i>Con Bobby, Betty e i Middleton alla New York World's Fair del 1939-40. Utopia futurista e corporation marketing per l'immaginario collettivo, tra American Dream e urban planning</i>	» 137
Luciano Maffi, Martino Lorenzo Fagnani, <i>Tra macchine grandiose e vesti talari. Esposizioni, turismo e Chiesa cattolica a Milano nella seconda metà dell'Ottocento</i>	» 171

Davide Baviello, *L'immagine della modernità nell'Esposizione internazionale di Milano 1906* pag. 197

Michela Mancini, *Esposizioni, romanzi e immagini. Dispositivi ottocenteschi per la visione delle meraviglie a Torino* » 217

Introduzione

Anna Pellegrino

Il Primo maggio 1851, esattamente nel giorno in cui veniva inaugurata la *Great Exhibition of the Industry of All Nations*, Fiedrick Engels scriveva a Karl Marx, che in quel momento si trovava a Londra in esilio forzato con tutta la famiglia e lo avvisava del grande sconvolgimento cui la capitale britannica si preparava con la grande esposizione universale sul suo suolo. La città, lasciava intendere il filosofo tedesco, sarebbe stata presa d'assalto da visitatori di ogni dove, «tartari, francesi, russi, e barbari», non solo da semplici viaggiatori, ma anche da «brigate di spie di tutte le parti del mondo» camuffate da turisti, perfino da «gendarmi prussiani», nonché da noti intellettuali e politici, «che verranno a giugno per vedere la grande Exhibition»¹. Da parte sua Marx replicava alla lettera dell'amico due giorni dopo sostenendo che, se anche era vero che in città c'era «un brulichio di *people* d'ogni razza», era abbastanza fiducioso che ciò non gli avrebbe causato «*in any way* dei fastidi»². Anche nella corrispondenza successiva emerge una certa inquietudine da parte di Engels nei confronti dell'evento e dello stress procurato dalla folla di visitatori in giro per la città. Dieci anni più tardi, in occasione dell'Esposizione londinese del 1862, ribadiva: «Non sono mai stato tanto in faccende come in questa settimana [...] Non so più dove abbia la testa; e inoltre bisogna portare a bere tutta questa gentaglia e rendersi graditi. Il diavolo si porti l'esposizione. In tutta fretta»³. Da parte sua Marx, le cui misere condizioni economiche dell'esilio londinese sono assai note, si dichiarava contento di non aver «veduto, né udito niente dell'exhibition e dei suoi visitatori» sperando di «rimanerne intatt[o]»⁴; la preoccupazione maggiore per

1. Lettera di Fiedrick Engels a Karl Marx in data 1° maggio 1851, in *Carteggio*, vol. I. (1844 1851). Traduzione dal tedesco di M.A. Manacorda, Ed. Rinascita, Roma, 1950, p. 223.

2. Lettera di Karl Marx a Fiedrick Engels in data 3 maggio 1851, *ivi*, p. 225.

3. Lettera di Fiedrick Engels a Karl Marx in data 18 maggio 1862, in *Carteggio*, vol. IV (1861 1866). Traduzione dal tedesco di S. Romagnoli, Ed. Rinascita, Roma, 1951, p. 93.

4. Lettera di Karl Marx a Fiedrick Engels in data 19 maggio 1862, *ivi*, pp. 93-94.

il filosofo tedesco era in realtà quella di preservare le figlie dalla «exhibition season, durante la quale i loro conoscenti si divertono e invece esse vivono solo nello spavento che qualcuno le venga a trovare e s'accorga della miseria nostra!»⁵.

La corrispondenza fra i due intellettuali socialisti è interessante per due aspetti: il primo è sicuramente il sentimento negativo e in qualche modo ostile, che emerge nei confronti di quelle manifestazioni che presto sarebbero divenute il simbolo del mondo capitalistico ottocentesco, un capitalismo che, come ha sostenuto a ragione Donald Sassoon, ha trovato proprio nei prodotti, nelle merci, posti in bella mostra durante le esposizioni universali, gli strumenti efficaci della sua vittoria⁶; il secondo aspetto, ed è quello che più ci interessa in questa sede, è il rapporto strettissimo che si crea tra città ed evento espositivo.

Il passaggio delle esposizioni a Londra nel 1851 e nel 1862, anche se non ubicate nel centro cittadino come invece avvenne per Parigi, cambiò sensibilmente il volto della città, sia in termini fisici e materiali grazie ai servizi, alle infrastrutture, agli impianti, che in occasione dell'evento furono progettati ex-novo e potenziati; sia in termini mentali, legati cioè alla percezione della città da parte della popolazione residente e degli stessi turisti e viaggiatori.

Marx, come abbiamo visto, era preoccupato dello stravolgimento portato da questi grandi eventi nella città in cui viveva, ma nello stesso tempo sperava di restarne indenne: indubbiamente uno dei nodi più complessi e affascinanti su cui la storiografia si è interrogata negli anni più recenti è stato il rapporto dialettico e il grado di integrazione che si è creata, lungo il XIX secolo, fra le esposizioni e le città circostanti. In effetti le esposizioni europee della seconda metà dell'Ottocento erano per molti versi simili agli spazi metropolitani delle città; tanto è vero che spesso sono state considerate «città all'interno di città». Si trattava di due città, l'una «reale» e l'altra «fittizia», molto ampie, assai popolate e da un punto di vista sociale e culturale abbastanza eterogenee da creare una dialettica interessante. Questi grandi eventi hanno agito nelle città in cui transitarono come elemento stimolatore di sviluppo, cambiandole sia fisicamente, sia culturalmente⁷. Come ha sostenuto A. Geppert, le esposizioni non furono solo parte integrante dello sviluppo materiale della città, ma contribuirono a influenzarne la sua stessa identità. Esse non solo hanno riprodotto «varie tipologie di spazi globali» all'interno dello spazio urbano, ma hanno anche costituito un palcosceni-

5. Lettera di Karl Marx a Fiedrick Engels in data 18 giugno 1862, ivi, pp. 102-103.

6. Si veda in tal senso D. Sassoon, *Alla maggior gloria del capitalismo*, in G.L. Fontana, A. Pellegrino (a cura di), *Esposizioni Universali in Europa. Attori, pubblici, memorie tra metropoli e colonie, 1851-1939*, atti del convegno tenutosi a Padova dal 13 al 15 novembre 2014, «Ricerche Storiche», XLV, 1-2, 2015, pp. 15-26.

7. A.C.T. Geppert, *Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbanistica fin de siècle*, «Memoria e ricerca», XI (2003), n. 12, p. 119; dello stesso autore si veda ora *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Palgrave Macmillan, 2010.

co, una *mise-en-scène* che ha attribuito all'area urbana circostante un ruolo drammatico e platealmente rilevante⁸.

In virtù di questo fatto ben presto, anche per le esposizioni universali, venne via via realizzandosi una letteratura di accompagnamento strettamente associata al viaggio verso queste cosiddette «fantasmagorie del progresso», allo stesso modo di quanto era accaduto per i viaggiatori coevi del nascente turismo di massa che si avvalevano di guide, cataloghi e tutta una svariatissima letteratura di accompagnamento. Un cenno particolare – dato che l'Esposizione era già di per sé un dispositivo eidetico – era riservato alla componente visuale. Tra questa letteratura i periodici illustrati permettevano di visitare virtualmente l'esposizione e riuscivano a trasporre in immaginari condivisi le impressioni dei visitatori reali delle expo.

Questo volume prende origine da una sessione dell'VIII Congresso AISU (Associazione Italiana di Storia Urbana), «La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione», all'interno della macro-sessione «Viaggio e Conoscenza: lo sguardo sulle città, sui territori, sul paesaggio». Il tema della sessione, curata originariamente dalla sottoscritta e da Sergio Ongger, è stato in seguito sviluppato ed allargato con nuovi contributi, che hanno portato ad una casistica se non completa, abbastanza esauriente dei prototipi di città sedi di esposizioni universali o internazionali.

Le città prese in considerazione sono Londra, Parigi, Filadelfia Chicago, Milano, Torino e New York, tutte città, che in virtù del transito delle esposizioni sul loro suolo, hanno in qualche modo modificato il loro volto, alcune la loro stessa identità come vedremo nel caso paradigmatico di Parigi⁹.

Fra gli aspetti più interessanti che hanno sollecitato l'attenzione degli storici delle esposizioni, in stretta relazione con le città ospitanti, uno dei più rilevanti è stato certamente il loro carattere di mega-eventi¹⁰, ossia la loro

8. Ivi, p. 116.

9. Le esposizioni hanno storicamente avuto un ruolo rilevante sia per quanto riguarda la sperimentazione e la realizzazione di soluzioni architettoniche avanzate (si pensi ad opere come il *Crystal Palace* o la *Tour Eiffel*), sia per la incidenza sul tessuto urbanistico in molte delle maggiori metropoli mondiali; cfr. P. van Wesemael, *Architecture of Instruction and Delight. A socio historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798-1851-1970)*, 010 Publishers, Rotterdam, 2001; Ph. Hamon, *Esposizioni: letteratura e architettura nel XIX Secolo*, edizione italiana a cura di M. Giuffredi, Clueb, Bologna, 1995; A. Baculo, S. Gallo, M. Mangone, *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900: dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White city*, Napoli, Liguori, 1988; C. Mathieu, *Les expositions universelles à Paris: architectures réelles ou utopiques*, Musée d'Orsay, Paris, 2007; sul caso parigino, cfr. anche M. Cantal-Dupart, *La Ville et l'expo, l'expo de la ville*, in «Urbanisme», octobre 1982, n. 192, pp. 62-68.

10. Cfr. sul tema il recente numero di «Città & Storia» dal titolo *Mega Event* dedicato all'impatto che le esposizioni avuto in diverse città italiane. Tra questi Mega Eventi, in cui vengono inclusi i giochi olimpici, il Palio di Siena o il festival del cinema di Venezia, le esposizioni rivestono indubbiamente un ruolo centrale: *The Mega Event. New Research Perspective in Economics, Exhibitions, Urban Transformation* numero monografico di «Città & Storia» a cura di R. Morelli e D. Strangio, Anno VIII, n. 1, 2013; su questo si tema si veda

capacità di mobilitare un pubblico estremamente ampio e di condurlo in queste metropoli. In virtù di questo fatto le esposizioni si possono considerare probabilmente il fenomeno di massa più cospicuo del XIX secolo¹¹.

Oltre alla grande dimensione, vi era anche una ampia articolazione e diversificazione: le esposizioni attraevano pubblici non solo di massa, ma da tutte le parti del mondo. Su questi eventi si innestavano perciò flussi di viaggio considerevoli, che portavano nelle metropoli sedi delle esposizioni un turismo di tipo nuovo, che come tale richiedeva anche una letteratura odepórica rinnovata.

Per questa ragione le esposizioni hanno prodotto e ci hanno lasciato una quantità e una varietà eccezionale di immagini non solo della cittadella espositiva, ma anche della metropoli che le ha ospitate. Questo rapporto però è mutevole e instabile e varia con il tempo e con le città.

I primi tre saggi sono dedicati emblematicamente a Parigi, indubbiamente la città europea se non mondiale che più ha risentito del transito, del passaggio delle esposizioni all'interno delle sue mura; essa ha infatti avuto un ruolo fondamentale in tutte le esposizioni della seconda metà del XIX secolo e ne è stata certamente il centro di attrazione più importante. Non a caso è stata definita la «capitale regina delle esposizioni», che vi si sono tenute a intervalli regolari nel 1855, 1867, 1878, 1889, per poi culminare in quella del 1900, la più imponente e significativa, quella che raggiunse i 50 milioni di ingressi paganti registrati.

Merita a tal proposito riportare un articolo della «Pall Mall Gazette» in occasione dell'Esposizione Universale del 1889: «Ci sono molte cose da vedere a Parigi [...] ma quella più importante è Parigi stessa. Parigi vale più di qualsiasi esposizione. Tutte le esposizioni sono più o meno strutturate sullo stesso modello. Parigi invece è unica. Se le esposizioni sono molte, di Parigi

anche M. Roche, *Mega-Events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture*, Routledge, London, 2000. A.C.T. Geppert, *Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbanistica fin de siècle*, «Memoria e ricerca», XI (2003), n. 12, p. 119; dello stesso autore si veda ora *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Palgrave Macmillan, 2010.

11. Fra le opere di carattere generale sulle esposizioni universali, P. Greenhalgh, *Ephemeral vistas: the expositions universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester University Press, Manchester, 1988; J.A. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851: a nation on display*, Yale University Press, New Haven, 1999; *Le livre des expositions universelles 1851-1989*, Edition des arts décoratifs, Hersher, Paris, 1983; L. Aimone, C. Olmo, *Le Esposizioni Universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Allemandi, Torino, 1990; B. Schroeder-Gudehus, A. Rasmussen, *Les fastes du progrès. Le guide des Expositions universelles 1851-1922*, Flammarion, Paris, 1992; P.L. Bassignana, *Le feste popolari del capitalismo. Esposizioni d'industria e coscienza nazionale in Europa, 1798-1911*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1997; R.W. Rydell, N.E. Gwinn (a cura di), *Fair Representation: World's Fairs and the Modern World*, VU University Press, Amsterdam, 1994; W. Plum, *Les Expositions universelles au 19ème siècle, spectacles du changement socio-culturel*, Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn-Bad Godesberg, 1977.

ce n'è una sola. Parigi è dunque la prima cosa da vedere, prima di andare all'esposizione»¹².

Agli occhi del quotidiano inglese Parigi si presentava come una città museo, una città monumento, una città il cui patrimonio universale era reso ancor più evidente dal fatto di aver costruito, lungo il corso dell'Ottocento, la sua fama di città espositiva nel mondo, sottolineando così un forte rapporto di interdipendenza tra la città e l'esposizione. È quello che emerge dal saggio di Luca Massidda nel quale si evidenzia come nel caso parigino, in occasione delle esposizioni, si realizza una «profonda sintonia» fra lo spazio urbano e la cittadella espositiva a tal punto che l'evento espositivo finisce per coinvolgere e trasformare la stessa metropoli (per dirla con Zola) in una «colossale fiera». Spingendosi ad un confronto con Londra e con la *Great Exhibition* del 1851, l'autore rileva altresì, attraverso note fonti letterarie coeve, un singolare e autentico atteggiamento delle due metropoli nel percepire e condividere il medesimo evento. Massidda evidenzia anche un altro carattere importante delle esposizioni, che io stessa riprendo nel mio saggio analizzando l'itinerario dell'«allegro Colibrì» confrontandolo con quello di alcune guide coeve, ossia il carattere di fantasmagoria dell'esposizione. La fantasmagoria è lo spettacolo illusorio della lanterna magica, antenata della fotografia e del cinema, ma qui è usata in un senso benjaminiano: anche l'esposizione è un evento effimero, illusorio, ma dove si muovono grandi interessi, e dove le rappresentazioni sono sostanziali e costitutive del fenomeno stesso, dato che quello che conta è attrarre e «distrarre» il grande pubblico. Nel caso delle guide da me analizzate si ripete peraltro quella polarità fra uno sguardo e una rappresentazione più oggettiva, minuziosa, ampia e precisa, fino quasi ad emulare il modello del catalogo ufficiale dell'esposizione; e una rappresentazione più leggera, divertente, che per seguire ancora lo schema benjaminiano, corrisponde al livello della «distrazione» di massa, operata dalle esposizioni proprio in virtù del loro aspetto fantasmagorico, della loro capacità di suscitare rappresentazioni e immaginari del progresso e del futuro.

Dalle rappresentazioni letterarie di Massidda e dalle immagini e itinerari dell'allegro Colibrì si passa alle rappresentazioni visuali, analizzate con sguardo specialistico e tecnico da Raffaella Biscioni. La fotografia, la grande invenzione ottocentesca, accompagna naturalmente le esposizioni, fin dalle origini. Si tratta di un punto interessante e problematico, poiché le esposizioni hanno per natura lo scopo di far vedere le merci; ma nello stesso tempo sono esse stesse oggetto di visione, in realtà sono il vero oggetto della visione, un meccanismo che Massidda mostra bene con le parole di De

12. *Paris and its Exhibitions: Pall Mall Gazette Extra*, «Pall Mall Gazette», 26 luglio 1889, n. 49, p. 10, cit., in A.C.T. Geppert, *Luoghi, città, prospettive*, cit., p. 132; su questo argomento mi permetto di rimandare al mio *Paris vaut bien plus que toute exposition*. *L'image de Paris dans les récits des ouvriers italiens envoyés aux Expositions Universelles parisiennes: 1878-1900* in L.H. Pérez, Chr. Demeulenaere, *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014, pp. 131-148.

Amicis, il quale pare anticipare in qualche modo la «teoria delle esposizioni» di Umberto Eco¹³.

In breve, si tratta del fatto che il pubblico evidentemente si reca all'esposizione per vedere ciò che mostra l'esposizione, cioè gli oggetti esposti, ma in realtà quello che attrae e muove le grandi masse è l'esposizione in sé: l'evento, gli edifici, gli stessi visitatori. Si tratta peraltro di un fenomeno che mobilita e dà respiro a un'ampia produzione iconografica e illustrativa, non solo fotografica, che contribuisce ad aumentare effettivamente la visibilità del fenomeno espositivo a livello globale.

I tre saggi centrali sono dedicati alle esposizioni oltreoceano, Filadelfia, Chicago e New York e alle loro rispettive esposizioni, le prime due ottocentesche e la terza tenutasi nel 1939-40 a New York nel pieno del clima di tensione internazionale che sarebbe sfociato di lì a poco nel secondo conflitto mondiale.

Il saggio di Manuel Viera de Miguel esamina una serie di guide pubblicate in occasione di *The American Centennial Exhibition of Philadelphia* del 1876, la prima esposizione universale che si tenne fuori dal continente europeo, e che inaugurò una serie di questi eventi legati alla celebrazione di ricorrenze storiche¹⁴. L'Esposizione conferì non solo un grande risalto allo sviluppo dei trasporti, soprattutto a quelli transoceanici e ferroviari, ma fu anche l'occasione per una forte opera di ristrutturazione e abbellimento della città stessa. Quello che si voleva mostrare non erano più ormai solo i padiglioni delle industrie o dei prodotti, ma era la stessa metropoli sede dell'esposizione, che si metteva in gioco, cercando di disegnare un modello metropolitano, e nel caso di Filadelfia, anche «nazionale» (con i padiglioni dei vari stati della Federazione), da valorizzare agli occhi degli spettatori di tutto il mondo. Non a caso le guide analizzate da Viera de Miguel mostrano una città non solo in pieno progresso economico e tecnologico, ma anche ricca di monumenti e opere d'arte in un contesto generale dove anche la natura prospera e rigogliosa riveste un ruolo drammatico specifico, utilizzata quasi come metafora delle origini degli Stati Uniti con la dichiarazione di indipendenza e i suoi ideali di libertà. Da Filadelfia a Chicago il saggio di Simone Fagioli si muove verso la *World's Fair Colombian Exposition*, quella che viene comunemente chiamata la «Fiera Colombiana di Chicago» e che fu considerata la grande esposizione universale della nazione, organizzata appunto nella città miracolo del sistema americano, l'evento con cui gli Stati Uniti diventarono protagonisti della modernità con le sue architetture verticali e l'affermazione di una nuova estetica che avrebbe caratterizzato il

13. U. Eco, *Una teoria delle esposizioni*, in A. Abruzzese, L. Massidda, *Expo 1851-2015. Storia e Immagini delle grandi Esposizioni*, Utet Grandi Opere, Torino, 2015, pp. 41-55.

14. La Dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti, appunto nel 1876, la celebrazione della Rivoluzione francese a Parigi nel 1889, la scoperta dell'America a Chicago nel 1893, e infine, sia pure con una connotazione un po' diversa, il passaggio del secolo a Parigi nel 1900.

volto della giovane e ambiziosa potenza. Il protagonista del saggio, l'ingegnere Celso Capacci, personaggio di un certo rilievo nell'ambiente tecnico industriale toscano e italiano dell'epoca, si getta «a capofitto» nell'avventura della visita all'Esposizione adottando «uno sguardo tra il meravigliato e il sognante», il che appare come «un paradosso rispetto all'ingegnere di ferroo carattere» che risultava dai dati biografici del tecnico toscano.

Nell'ultimo dei saggi dedicati alle esposizioni americane quello di Ilaria Barzagli, la *New York World's Fair* del 1939-40 viene esplorata attraverso una guida per bambini, concepita espressamente per l'evento, e un *corporate movie*, un film a colori di 55 minuti che ritrae una famiglia «media» americana a spasso per l'esposizione nell'intento di coglierne i valori e il messaggio più intimo. Tutto questo si lega ad una analisi davvero affascinante e singolare delle dinamiche legate alla società del consumo.

I due saggi che seguono sono entrambi collocati nella città di Milano, il primo, quello di Luciano Maffi e Martino Lorenzo Fagnani mette in relazione alcune guide turistiche con una serie di taccuini di un sacerdote pavese, Luigi Marchelli. Il modo con cui il sacerdote percepisce e guarda le esposizioni, anche per le parti più votate alla tecnologia e al progresso pare indirizzato ad una attenzione molto minuta e tecnica, con un atteggiamento distaccato e controllato, al di là di questo sicuramente il merito e l'originalità del saggio è quello di rivelare l'attenzione e l'atteggiamento della Chiesa cattolica nei confronti delle esposizioni, tema che nonostante alcuni studi pregevoli, resta assai poco praticato.

Anche il saggio di Davide Baviello ambientato nella Milano del 1906 mette in luce due aspetti molto interessanti. In primo luogo l'ambivalenza del messaggio visuale, particolarmente evidente nel manifesto «ufficiale» dell'esposizione. In secondo luogo il fatto che la rappresentazione è soprattutto mirata al futuro, si lega in questo modo anche ad una lettura di genere che si riallaccia in qualche modo al saggio della Barzagli.

Il saggio di Michela Mancini, infine, ritorna alla fonte da cui siamo partiti ossia alla letteratura. L'idea è quella che l'esposizione di Torino del 1898, e il clima di progresso che si respirava nella città, anche per il ruolo che essa aveva nell'avanzamento industriale della nazione, possa avere ispirato il racconto di Emilio Salgari *Le meraviglie del Duemila*, dove viene prefigurata una società del futuro molto avanzata da un punto di vista tecnologico e del progresso scientifico.

Una ulteriore testimonianza di come il fenomeno delle esposizioni universali avesse marcato in profondità culture e immaginari di quell'epoca.

*Il racconto di una fantasmagoria. L'esposizione universale nella letteratura dell'Ottocento*¹

Luca Massidda

Nella seconda metà dell'Ottocento, il racconto della fantasmagoria delle esposizioni universali ha offerto alla nascente industria letteraria una straordinaria occasione di sviluppo. Un sistema che si stava profondamente rinnovando in ogni suo aspetto – nelle routine produttive e nelle professionalità, nei formati e nello stile, nei contenuti e nei pubblici – trova nell'esposizione universale il perfetto oggetto, per grado di notiziabilità e per *appeal* narrativo, per sperimentare le sue nuove logiche.

In particolare, tre settori dell'industria letteraria si predispongono al racconto dell'Esposizione: la stampa di massa, con i quotidiani e con le riviste illustrate; la letteratura di viaggio, che rinnova le sue forme proprio per accompagnare quel turismo di massa che aveva trovato nell'occasione londinese della prima esibizione il volano determinante alla sua definitiva maturazione²; la narrativa, in particolare attraverso la forma dominante nella modernità letteraria del romanzo³. In questo momento storico i confini tra questi tre diversi settori dell'industria letteraria sono assolutamente perme-

1. Il testo riprende e approfondisce alcune riflessioni presenti nel saggio «Che cos'è un'esposizione universale? È il mondo che si incontra. Un racconto sulle origini del pubblico di massa», in *EXPO 1851-2015. Storie e immagini delle grandi esposizioni*, a cura di L. Massidda, UTET Grandi Opere, Torino, 2015, pp. 164-177.

2. «È vero che l'industria del turismo – come è indicato e illustrato dal successo del business della vendita di “viaggi in treno” messo su da Thomas Cook nella sua agenzia di Leicester, nelle Midlands, a partire dagli anni quaranta del 1800 – ha prosperato poggiandosi sulla crescita dei sistemi di trasporto a vapore nella metà del XIX secolo, in particolare sulla massiccia e importante crescita delle ferrovie. Ciononostante, *le persone avevano bisogno di motivi tanto quanto di locomotive per viaggiare, e le grandi esposizioni hanno contribuito a fornire questi motivi e rendere popolari queste richieste*» (M. Roche, *Mega Events and Modernity*, Routledge, London, 2000, p. 67, trad. nostra).

3. È nell'Ottocento infatti che giunge a compimento il processo di «romanizzazione» della cultura occidentale avviato nel secolo precedente (F. Moretti, *Il Romanzo*, in *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, p. xviii).

abili e proprio i grandi eventi espositivi agiscono come straordinari moltiplicatori di questa tendenza fatta di “prestiti”, attraversamenti e ibridazioni: basti qui ricordare alcuni dei grandi romanzieri dell’epoca che si sono dedicati alla letteratura di viaggio, non mancando l’appuntamento con un grande evento espositivo, come Marc Twain che nel suo reportage *The Innocents Abroad, or The New Pilgrims’ Progress* (1869) ha bisogno di appena due ore di visita alla *Paris International Exposition* del ’67 per cogliere una delle caratteristiche fondamentali dello spettacolo espositivo («It was a wonderful show, but the moving masses of people of all nations we saw there were a still more wonderful show»⁴) o Edmondo De Amicis che nel suo *Racconto di Parigi* (1879) si abbandona invece alla «splendida bizzarria» dell’esposizione del ’78, «uno spettacolo unico al mondo, veramente; immenso, splendido e bruttino, che innamora»⁵.

1. Londra 1851, *lettere dalla Great Exhibition*

Ma di questo cortocircuito letterario che anima la cultura vittoriana non c’è figura più rappresentativa di Charles Dickens. Giornalista ed editore, romanziere e reporter, nella sua straordinaria carriera Dickens con la sua penna mette la firma su tutte le pagine che hanno segnato nell’Ottocento il trionfo, in primis letterario, della cultura borghese⁶: dal giornalismo di massa al *feuilleton*, dal romanzo sociale alla satira, dall’illustrazione al teatro, dalla letteratura di viaggio al racconto breve. Eppure, nonostante questa sensibilità unica per lo spirito del tempo, praticamente non c’è traccia nella produzione narrativa di Dickens della *Great Exhibition*. Semmai – e ci torneremo nelle conclusioni del saggio – è una sorta di irritazione a caratterizzare la relazione tra il grande scrittore e il grande evento, un sentimento di insofferenza dichiarato nelle sue scritture private e “nascosto” nel suo romanzo sociale contemporaneo – non nell’ambientazione ma nella stesura – al semestre di apertura dei cancelli della fiera mondiale, *Bleak House* (1852-53)⁷. Non poteva però l’Esposizione non incrociarsi con l’attività giornalistica di Dickens. Il 1851 infatti lo vede come editore del periodico settimanale *Household Words*. Se il giornale di Dickens non può, a discapito del “disinteresse” del suo *editor*, non occuparsi di quanto stava accadendo sotto le volte trasparenti del *Palaz-*

4. M. Twain, *The Innocents Abroad, or The New Pilgrims’ Progress*, American Publishing Company, 1869.

5. E. De Amicis, *Racconto di Parigi*, Treves, Milano, 1879, p. 35.

6. D. Sassoon, *La cultura degli Europei dal 1800 ad oggi*, Rizzoli, Torino, 2008 (ed. or. 2006, *The Culture of Europeans*, Harper-Collins Publishers, London).

7. P. Landon, *Great Exhibitions: Representations of the Crystal Palace in Mayhew, Dickens, and Dostoevsky*, «Nineteenth-Century Contexts. An Interdisciplinary Journal», 20.1, 1997, pp. 27-59.

zo di *Cristallo*⁸, sono però altre le testate che in quei mesi hanno svolto un ruolo determinante nel racconto della *Grande Esibizione*. Anzi che hanno contribuito, in maniera decisiva, alla sua costruzione. E non solo a livello di immaginario. Senza la stampa di massa il *Crystal Palace* probabilmente non sarebbe nemmeno stato costruito. Certamente non porterebbe questo nome, così importante per la sua *mitica* consacrazione nell'immaginario collettivo.

La prima e forse più vistosa traccia dell'elettiva affinità che esiste tra industria letteraria ed esposizioni è infatti riconducibile già al processo "pubblico" di scelta dell'avveniristica struttura di Paxton come sede espositiva e al ruolo determinante che la stampa ha giocato in questa partita. Cambiando squadra e ribaltando il risultato. A pochi mesi di distanza dall'inaugurazione, i giornali e l'opinione pubblica mostravano ancora un profondo scetticismo, se non una esplicita ostilità, nei confronti dell'impresa *universale* voluta dal Principe Alberto. È il 27 giugno del 1850, quando il *Times*, nel suo editoriale *Great Exhibition: Note on a Building*, descrive il progetto inizialmente scelto per ospitare la prima grande esposizione della storia come *un oltraggio ai sentimenti e ai desideri degli abitanti della città*. Poi ci fu la grande svolta mediatica. Il concorso era già chiuso e la decisione era già presa quando l'*outsider* Joseph Paxton fece pubblicare sull'*Illustrated London News* del 6 luglio il disegno del suo avveniristico progetto. La visione dell'architetto giardiniere cambia il clima d'opinione nei confronti del megaevento. È allora la massa, che proprio in quegli anni sta imparando a farsi pubblico grazie alla mediazione educata della stampa, a forzare la mano della *Royal Commission* e a farle scegliere come sede della Grande Esposizione il progetto che l'ex giardiniere di Chatsworth aveva schizzato per la prima volta, solo qualche settimana prima, l'11 giugno del 1850, su un foglietto di carta assorbente, a margine di una riunione del *Midland Railway Board*⁹. Il progetto di Paxton fu così imposto per acclamazione popolar-mediatica. La storia cambiò. Sotto le volte in ferro e vetro della fantasmagorica serra, Esposizioni e Media saldarono un patto di mutua solidarietà destinato a durare attraverso i secoli. Un patto firmato sulla *carta* della rivoluzione culturale borghese.

Fu poi un altro protagonista della scena letteraria londinese del XIX secolo – la rivista satirica *The Punch* – a descrivere per la prima volta il progetto della serra di Paxton come un *Palazzo di Cristallo*¹⁰, battezzando l'edificio con un nome destinato a segnare non solo la storia delle grandi esposizioni universali, ma anche quella dell'architettura moderna.

8. S. Clemm, "Amidst the heterogeneous masses": Charles Dickens's Household Words and the Great Exhibition of 1851, «Nineteenth-Century Contexts», 27(3), 2005, pp. 207-230.

9. N. Squicciarino, *La Great Exhibition del 1851. Una svolta epocale nella comunicazione*, FrancoAngeli, Roma-Milano, 2014.

10. R. Pearson, *Thackeray and the Punch at the Great Exhibition: authority and ambivalence in verbal and visual caricatures*, in L. Purbrick, edited by, *The Great Exhibition of 1851: New Interdisciplinary Essays*, Manchester University Press, Manchester, 2001, pp. 179-202.

A dimostrazione del vantaggioso patto di “mutuo soccorso” che le grandi esposizioni hanno stretto con la nascente industria della stampa di massa rimangono le immagini dei grandi organi di stampa (quotidiani e riviste illustrate) che nel corso dell’Ottocento hanno scelto di incorporare provvisoriamente nel parco espositivo la propria redazione e la propria tipografia¹¹: l’*Illustrated London News* che apre per tutta la durata dell’esposizione del 1851 una sua sede all’interno del *Crystal Palace* dove stampa – facendo del proprio processo produttivo uno spettacolo – il suo supplemento speciale dedicato alla *Great Exhibition* e *Le Figaro* che nel 1889 allestisce il suo ferreo *pavillon* sulla seconda piattaforma della *Tour*¹².

Se la relazione tra il grande evento e le sue narrazioni è, nei casi della stampa di massa e della letteratura di viaggio, immediatamente funzionale (funzionalità che si manifesta con chiarezza nell’alimentarsi reciproco dei due pubblici: visitatori e lettori), non bisogna trascurare il ruolo che la narrativa dell’epoca ha avuto nella composizione di un immaginario letterario condiviso sull’esposizione universale. E, in particolare, è proprio nella fiction letteraria del periodo, nei romanzi e nei racconti, nelle fiabe e nei *vaudeville*, che si innesca il più spettacolare cortocircuito tra l’immaginario (letterario) dell’esposizione e l’immaginario (letterario) della metropoli, tra il luogo dell’evento e lo spazio della città moderna.

Proviamo dunque a *rileggere* il racconto delle esposizioni ottocentesche nella letteratura del periodo, andando in particolare alla ricerca di alcune, esemplificative, contaminazioni letterarie tra gli spazi della metropoli moderna e i palcoscenici dell’evento espositivo, tra le loro reciproche fantasmagorie, tra le loro simmetriche spettacolarità. Una *recherche* che non può che partire da quel luogo che tanto delle esposizioni quanto della letteratura moderna è stata indiscussa capitale: Parigi.

2. Parigi e l’Esposizione, Parigi è l’Esposizione...

la metropoli può essere descritta come il concentrazione urbano dell’esposizione universale. Ma le esposizioni hanno due facce: affari e divertimenti; e quanto più gli affari assumono forma astratta, con l’accento posto sempre più sulle manipolazioni finanziarie, regolarità e automatismo, disciplina matematica, tanto più cresce la necessità di un sollie-

11. Sul rapporto simbiotico tra esposizioni e stampa di massa si rimanda a: L. Tomassini, *Immagini delle esposizioni universali nelle grandi riviste illustrate europee del XIX secolo*, «Memoria e ricerca». Rivista di storia contemporanea, n. 17, settembre-dicembre 2004, pp. 95-140; A. Abruzzese, *Esposizioni universali*, in Id., *Lessico della comunicazione*, a cura di V. Giordano, Meltemi, Roma, 2003, pp. 170-182.

12. Ai visitatori era rilasciata una copia personalizzata dell’edizione del giornale, un souvenir che dava notizia della propria personale ascensione sul nuovo simbolo di Parigi e che diventerà nel romanzo giallo di Claude Izner un indizio indispensabile che Victor Legris dovrà seguire per risolvere il suo *Mystère rue des Saints-Pères*.

vo di compenso. I piaceri tradizionali della fiera – giocolieri, acrobati, giocatori, mostre accessorie, licenze sessuali d’ogni genere – cessano d’essere sporadici: rientrano nelle abitudini metropolitane. La metropoli stessa può essere descritta come un’esposizione mondiale in esercizio continuo¹³.

Lewis Mumford riassume in poche righe due aspetti determinanti per comprendere il significato delle grandi esposizioni universali, del loro moderno (e contemporaneo) successo.

Primo, la città e l’evento vivono in un perfetto rapporto simbiotico, si corrispondono, si riflettono l’una nell’altra, si illuminano (e si nutrono) delle reciproche spettacolarità. Se l’esposizione è straordinaria epifania dell’urbano, la città tutta è, nelle parole dello storico newyorchese, *esposizione mondiale in esercizio continuo*.

Secondo, le esposizioni, come le città, hanno una doppia natura, fatta di economia e di gioco, di affari e divertimenti, di speculazioni ed evasioni, di investimenti e intrattenimento, di *borsa e teatro*. E queste due dimensioni, nella loro storica materialità, non sono necessariamente in rapporto di subordinazione tra la dimensione strutturale del capitale e quella sovrastrutturale del “capitombolo”. Piuttosto – e Mumford lo lascia intendere con chiarezza – sono *due facce* della stessa medaglia. Per esercitare un dominio di lungo periodo l’una non può esistere senza l’altra.

Di queste due *essenze* delle grandi esposizioni universali non c’è luogo più rappresentativo che la Parigi del XIX secolo, con i suoi cinque eventi che hanno segnato, con ritmi regolari e successo crescente, la seconda metà dell’Ottocento: 1855; 1867; 1878; 1889; 1900¹⁴. Se è vero infatti che è Londra ad “inventare” le esposizioni universali, è però Parigi che le fa diventare “grandi”. E non c’è probabilmente narratore che di quella Parigi, del suo clima e delle sue euforie, delle sue vertigini e delle sue routine, abbia tracciato un affresco letterario più rappresentativo di quello offerto dalla penna di Émile Zola¹⁵. Nonostante all’esposizione universale non accada, come al grande magazzino del *Paradiso delle signore*¹⁶, di assumere un ruolo da

13. L. Mumford, *La cultura delle città*, Torino, Einaudi, 2007, p. 263 (ed. or. *The Culture of Cities*, Brace & Company, Harcourt New York, 1938).

14. Per un approfondimento sulle ragioni del successo del modello parigino nella definizione – e consacrazione – del format expo si rimanda a L. Massidda, *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, FrancoAngeli, Roma, 2011, pp. 22-27.

15. Edmondo De Amicis riassume perfettamente, in poche parole, lo straordinario potere di raffigurazione, quasi fotografico, della prosa di Zola: «Si legge e par di stare alla finestra, e di assistere ai mille piccoli accidenti della vita della strada» (*Racconto di Parigi*, 1879, p. 145).

16. Ma l’evoluzione commerciale della piccola bottega di Aristide Boucicaut che rapidamente si trasforma nella meraviglia del consumo del grande magazzino non sarebbe stata possibile senza la mediazione spettacolare della grande esposizione: un momento decisivo in questo percorso era stata infatti la visita dello stesso Boucicaut all’Esposizione Universale del 1855. Nell’euforico smarrimento di quella esperienza e nell’ammirazione per quella fan-