

Città brevi: storia, storiografia e teoria delle pratiche espositive europee, 1851-2000

di Alexander C.T. Geppert

«International, certainly. [...] In Hyde Park».
*Risposta del principe Alberto quando nel giugno 1849 gli fu chiesto
quali fossero il raggio d'azione e gli spazi della futura Great Exhibition*¹.

Storia: media di autorappresentazione socio-culturale

Considerate come strumenti per analizzare i modi di auto-rappresentazione visuale-spaziale delle società, le esposizioni urbane, regionali, nazionali, imperiali e internazionali che si sono tenute nell'Europa del XIX e XX secolo hanno attratto grande attenzione sociologica e storiografica per più di un secolo. Con il succedersi delle sedi, il gran numero di nazioni partecipanti, lo sviluppo sia di un linguaggio standardizzato di esposizione sia di una comunità di professionisti dell'esposizione, così come di un pubblico internazionale in continua crescita, le esposizioni sono state spesso considerate una delle invenzioni più caratteristiche del secolo XIX e una delle poche istituzioni culturali autenticamente internazionali. Ma l'interesse accademico è aumentato ancor più negli ultimi anni. Le esposizioni e le fiere mondiali ora sembrano costituire un terreno formidabile per analizzare i precedenti storici dei processi contemporanei di globalizzazione così come dei mondi visuali-virtuali della contemporaneità. Di frequente si è supposto anche che le esposizioni internazionali offrissero possibilità di sviluppo per le cosiddette "identità nazionali", spesso per distinguerle da quelle imperiali. Qualunque sia l'opinione in proposito, questi "spazi di modernità" sono ora largamente e giustamente considerati come un aspetto primario della storia culturale dell'Occidente, e tra quelli il cui impatto popolare fu tutt'altro che effimero.

1. H. Cole, *Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole, K.C.B. Accounted for in his Deeds, Speeches and Writings*, 2 voll., London, George Bell, 1884, qui vol. 1, p. 124f. D'ora in avanti mi asterrò dal fornire riferimenti estensivi. Per una bibliografia complessiva e aggiornata regolarmente cfr. A.C.T. Geppert, J. Coffey e T. Lau, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-1951. A Bibliography*, in «*Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur*» (Special Issue 2000; 2004³; disponibile su internet con la possibilità di download in pdf-format, all'indirizzo <http://www.theo.tu-cottbus.de/Wolke/eng/Bibliography/ExpoBibliography.htm>), 1-72, e A.C.T. Geppert, *Welttheater. Die Geschichte des europäischen Ausstellungswesens im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Forschungsbericht*, in «*Neue Politische Literatur*», XLVII, n. 1, 2002, pp. 10-61 per una discussione dettagliata sullo stato attuale del dibattito storiografico.

Dopo l'enorme e in gran parte inatteso successo della epocale *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* tenutasi a Londra nel 1851 – secondo l'ambasciatore prussiano Christian Karl Josias Freiherr von Bunsen (1791-1860) «l'evento più poetico e di portata storica mondiale del tempo» – le esposizioni internazionali si insediarono rapidamente sia nella vita pubblica sia nell'immaginario collettivo dell'Europa Occidentale e degli Stati Uniti. Anche nelle sue ripercussioni il significato della *Great Exhibition* quale prima esposizioni decisamente internazionale può essere difficilmente sottovalutato. Essa sviluppò sia un mito fondativo epocale e insuperato sia uno «spettacolo del genere fiera mondiale» e plasmò profondamente il nuovo mezzo, conservando negli anni a venire il tipo di sintassi lì inaugurata². Soprattutto in Francia, dove la prima esposizione internazionale fu organizzata solo quattro anni più tardi, il successivo livello di istituzionalizzazione fu comparativamente elevato; diversamente dalla Gran Bretagna, dagli Stati Uniti o dalla Germania, le esposizioni francesi furono inevitabilmente affari di stato e perciò sempre rivestite di ufficialità. Le numerose esibizioni su larga scala tenute non solo a Londra (1851, 1862, 1908, 1924/25), Parigi (1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1925, 1931, 1937), Torino (1858, 1864, 1870, 1871, 1884, 1898, 1911), Vienna (1873), Antwerp (1885, 1894, 1930), Barcellona (1888, 1929/30), Berlino (1879, 1896), Bruxelles (1874, 1888, 1897, 1910, 1935, 1958), Milano (1879, 1881, 1894, 1906), ma anche altrove – specialmente negli Stati Uniti (New York 1853/54, 1918 e 1939/40; Filadelfia 1876 e 1926; Chicago 1893 e 1933/34; St. Louis 1904; San Francisco 1915 e 1939/40) e in Australia (Sydney 1879/80; Melbourne 1854, 1880/81 e 1888/89) – furono conglomerati complessi, ben organizzati, composti di numerose sezioni e sottosezioni dedicate a vari aspetti di temi diversi che includevano *topoi* industriali, artistici, geografici, etnografici e storici. In generale e nonostante tutte le specifiche differenze tra “casi” singoli e il rispettivo uso delle loro forme e rappresentazioni, tutte queste esposizioni miravano a introdurre una riproduzione, ridotta ma nondimeno accurata, della versione europea del mondo “dentro il centro della metropoli” e a presentarla a un largo pubblico di visitatori, spettatori, turisti locali, nazionali e internazionali. Così, gli oggetti messi in mostra furono simultaneamente ordinati in sistemi di classificazione sempre varianti, gradualmente complessi e complicati; a ciascuno perciò era assegnato uno specifico posto in un mondo idealmente ordinato.

All'inizio del XX secolo il medium delle esposizioni universali e imperiali aveva aggiunto ormai uno status pressoché “classico”. Poiché le strategie generali della rappresentazione erano state costantemente perfezionate attraverso un processo di competizione interurbana franco-britannica, soprattutto all'inizio, ogni

2. Lettera del 15 maggio 1851 a Friedrich Max Müller (1823-1900), orientalista e filologo nato in Germania ma residente a Oxford; cit. in A. Démy, *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*, Paris, Alphonse Picard, 1907, p. 53. C.A. Breckenridge, *The Aesthetics and Politics of Colonial Collecting. India at World Fairs*, in «Comparative Studies in Society and History», XXXI, n. 2, 1989, pp. 195-216, qui p. 201.

successiva impresa avrebbe potuto ricorrere a una specifica tradizione di forme architettoniche, a un sistema particolare di grammatica e semantica, ormai ben affermato nella vita pubblica; e avrebbe potuto anche contare su un corpo consolidato di linguaggio di immagini. Eppure le esposizioni universali, industriali e imperiali furono ancora tenute regolarmente nella maggior parte delle nazioni dell'Europa occidentale, come pure negli Stati Uniti, attirando un pubblico persino più numeroso di prima.

Alcune cifre a disposizione convalidano la ragione dell'assoluta centralità socio-culturale delle esposizioni nella seconda metà del XIX secolo e nei primi decenni di quello successivo. Secondo valutazioni prudenti – che nondimeno, a causa del carattere spesso poco affidabile delle testimonianze coeve su cui si basano, vanno trattate con una certa cautela – tra il 1850 e il 2000 si sarebbero tenute nel mondo circa 300 esposizioni su grande scala internazionale, più della metà delle quali (168) in Europa. Pressappoco un terzo (210) di queste esposizioni furono organizzate tra il 1880 e la seconda guerra mondiale, una metà delle quali di nuovo in Europa. Due terzi dei complessivi 415 milioni di visitatori che le esposizioni europee riuscirono ad attirare lungo l'intero periodo dal 1851 al 1958 si concentrano negli anni tra il 1885 e la seconda guerra mondiale (320 milioni). Secondo le stime ufficiali, sebbene anche in questo caso non interamente attendibili, più di 100 milioni di persone visitarono le cinque *Expositions universelles* svoltesi nella capitale francese nella seconda metà del XIX secolo, l'ultima delle quali, in questa serie di grandi eventi spettacolari, riuscì da sola a coinvolgere più di 50 milioni di visitatori. Di conseguenza *l'Exposition universelle internationale de 1900 à Paris*, come fu ufficialmente chiamata, stabilì un record destinato a durare a lungo, superato solo dalla Fiera Mondiale del 1970 di Osaka.

Storiografia: progresso/modernità versus globalizzazione/virtualizzazione

Viste in senso ampio come un “grande medium pubblicitario”, le esposizioni internazionali furono solitamente considerate per dimostrare e giustificare il progresso e la modernità e, in quanto “imprese d'importanza nazionale”, per incoraggiare la conoscenza comune e la pace nel mondo, mentre esercitavano contemporaneamente un'ampia “influenza civilizzante” sull'umanità³. Parallelamente alla sua invenzione, fu sviluppato un fondamento logico teoretico, quasi “scientifico”, che ascriveva un numero di funzioni ben definite al medium esposizione, includendo valutazioni dettagliate dei suoi presunti effetti sulla società contemporanea. Le esposizioni internazionali furono per certi versi manifestazioni in cui

3. G.F. Barwick, *International Exhibitions and Their Civilising Influence*, in *The Civilisation of Our Day. A Series of Original Essays on Some of Its More Important Phases at the Close of the Nineteenth Century*. By Expert Writers, a cura di J. Samuelson, London, Sampson Low, Marston, 1896, pp. 301-313, qui p. 313.

si materializzava il credo illuministico secondo il quale la ragione rendeva possibile la creazione di un archivio ampio e accurato della conoscenza del mondo e di tutto ciò che esso conteneva: nella convinzione che un simile archivio avrebbe potuto essere adeguatamente replicato e mostrato al pubblico generale in uno spazio urbano chiaramente definito. Completando un classico *circulus vitiosus*, le esposizioni erano considerate centrali per il progresso, il progresso era ritenuto fondamentale allo sviluppo della società occidentale, quindi le esposizioni erano di importanza primaria per la società occidentale e per l'intera società "come noi la conosciamo".

Tuttavia, iniziando con il 1851, le esposizioni non erano considerate solo come catalizzatori del progresso internazionale in quanto incoraggiavano la competizione in un contesto nazionale dopo l'altro. Esse stesse divennero anche soggette del medesimo meccanismo di costante auto-riproduzione ed espansione. Almeno con riferimento alle grandi *Expositions universelles*, l'obbligo che si impose di ingrandire continuamente tutti i siti successivi fu visto come assolutamente essenziale al funzionamento del medium. Come mostravano di essere ben consapevoli gli osservatori contemporanei, tale sviluppo generale era un richiamo alle tre classiche dimensioni olimpiche, *citius, altius, fortius* – più veloce, più alto, più ampio. In questo contesto si tradusse in sequenza più veloce, in edifici e strutture più alti, in siti e spazi più ampi. Non è un caso, quindi, che i moderni giochi olimpici come l'analoga istituzione del XX secolo – con il loro noto e quasi obbligatorio "the best games ever" – siano ancora soggetti esattamente allo stesso fondamento logico di crescita costante e progresso implacabile, laddove un mega-evento dopo l'altro si trovano strutturalmente obbligati a superare tutti quelli precedenti.

Comunque, l'enorme frequenza delle esposizioni, la costante ripetitività ed espansione delle rispettive sedi – i visitatori si lamentavano spesso del fatto che i siti fossero divenuti del tutto ingovernabili, rendendo le visite complete per lo più snervanti e stancanti – condussero a una grave crisi alla svolta del secolo. Dibattendo queste questioni sotto il titolo di "exhibition fatigue", "Ausstellungsmüdigkeit" o una generale *indifférence vis-à-vis* per l'intero medium, gli osservatori contemporanei lamentarono frequentemente che il cosiddetto "culto delle esposizioni" era giunto a una fine irrefutabile ed era scaduto, per così dire, in vero e proprio "esibizionismo"⁴.

Come indicato brevemente sopra, gli storici odierni hanno prontamente sollevato la questione, asserendo che il medium superò il suo apogeo intorno al 1900. In effetti, ciò è divenuto il *Leitmotiv* nascosto, ma ancora centrale di una larga parte della recente storiografia sulle esposizioni. Secondo tale posizione le espo-

4. L. Bucher, *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker*, Frankfurt am Main, Lizius, 1851, p. 19. H.G. Berger, *Les Expositions universelles internationales (leur passé, leur rôle actuel, leur avenir)*, Thèse pour le doctorat, Université de Paris, Paris, Arthur Rousseau, 1902, p. 145.

sizioni del XX secolo in particolare degenerarono in luoghi di mero consumo e divertimento, privati di un qualsiasi contenuto serio o – in senso stretto – di “messaggio politico”. Si sostiene che la loro natura apertamente commercializzata abbia portato ad una rappresentazione spettacolare finora sconosciuta di oggetti, display e insiemi. Vari autori contemporanei hanno dato risposte differenti alla domanda circa l'esatta identificazione del *punto di non ritorno*. Le ipotesi vanno dalla seconda *Exposition universelle* parigina nel 1867 alla prima guerra mondiale e così si estendono lungo un periodo di quasi cinquanta anni. Tuttavia, una maggioranza – compresa gran parte dei collaboratori di questo volume – conviene sul fatto che a segnare un punto di rottura irreversibile siano state le *Expositions universelles* del 1889 e del 1900, poiché solo a questo punto potrebbe essere facilmente riconoscibile un completo cambiamento di significati e di funzioni attribuiti a un medium lungamente consolidato⁵.

Infine, la cosiddetta “isteria espositiva” del tardo XIX secolo – talvolta chiamata anche “l'epoca delle grandi esposizioni”, secondo le espressioni dei contemporanei – si riflette nell'attenzione storiografica drasticamente ampliata che è stata dedicata loro cento anni più tardi⁶. Questa crescita di interesse si spiega col fatto che le esposizioni sono ormai ampiamente ritenute come i diretti precursori e primi terreni di prova di una società che si è rapidamente sviluppata in una direzione globalizzata e anche con riferimento alla costruzione di spettacolari realtà visuali-virtuali: due fattori che sono, di per sé, frequentemente considerati come caratterizzanti il nostro presente. Inoltre, da una prospettiva euristica-storiografica, lo studio storico delle esposizioni crea una situazione quasi ideale per collegare una storiografia delle strutture con quella degli eventi.

Sebbene non sia ma stato così ovvio come oggi che le esposizioni rappresentano simultaneamente un fenomeno storico complesso e mostrano un autentico cambiamento storiografico, il loro potenziale teorico e il loro significato analitico erano già riconosciuti alla fine del XIX secolo. Nel 1877, per esempio, Patrick Geddes (1854-1932), il biologo scozzese e sociologo attivo a livello internazionale, e anche uno dei primi urbanisti, dedicò all'età di 23 anni il suo primo ampio libro al problema delle “Esposizioni industriali e il progresso moderno”. «The spectacle – così Geddes descriveva il loro fascino intellettuale – of not only grown men but intelligent chiefs of industry, naïvely working up their contributions to a museum of production into the exact likeness of the ornaments made in every kindergarden, is as instructive from an educational and anthropological point of view as it is

5. Tale argomento, a quanto mi risulta, fu avanzato per la prima volta dallo storico dell'arte svizzero Sigfried Giedion nel 1937; cfr. il suo *Sind Ausstellungen noch lebensfähig?*, in «Schweizerische Bauzeitung», CIX, n. 7, 1937, pp. 73-77, qui 76 [traduzione inglese *Can Expositions Survive?*, in «Architectural Forum», LXIX, December 1938, pp. 7-11]. Giedion sviluppò poi queste idee nel suo pionieristico *Space, Time, and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1941/1997¹³, qui pp. 243-290.

6. *Über Bedeutung und Werth der Ausstellungen*, in «Glaser's Annalen für Gewerbe und Bauwesen», V, n. 39, 1.2.1879, pp. 106-108, cit. a p. 106.

grotesque from the artistic and utilitarian»⁷. Così, alla svolta del secolo, furono pubblicati i primi studi storici e monografie dedicati a singoli aspetti della storia delle grandi esposizioni. Tra questi, l'opera di 1100 pagine di Adolphe Démy del 1907 *Essai historique su les Expositions universelles de Paris*, può considerarsi ancora oggi uno dei migliori lavori storici disponibili, nonostante un numero perdonabile di imprecisioni ed errori di dettaglio⁸.

Sin dalla svolta del secolo, le esposizioni internazionali e le fiere mondiali sono state dunque oggetto di un crescente interesse accademico – specialmente nell'ambito degli studi storici, sociologici, storico-artistici, fino a quelli di architettura e di storia urbana – proprio perché lì le società rappresentano e tematizzano sé stesse in forma altamente condensata. Sino ad oggi, tuttavia, la grande maggioranza degli studi non ha focalizzato l'attenzione sui modi in cui queste autorappresentazioni funzionarono e su quale serie di abitudini connesse ai media possono esserne derivate; piuttosto le esposizioni furono considerate come ottimi dispositivi storici per uno sguardo diretto e insuperato al fondo delle stesse società che si esibivano. Sembra che quelle società che si autorappresentano e le manifestazioni di progresso e di modernità materializzate nelle esposizioni possano essere analizzate solo con le rispettive nozioni che esse stesse hanno dimostrato incerte. Così, un piccolo ma crescente numero di studi chiede di prendere maggiore distanza dalle esposizioni e dalle retoriche realizzate al loro interno. Ne deriva invece il suggerimento di ruotare l'attenzione degli studi anzitutto alle condizioni e ai contesti mediatici, alle norme e ai principi dell'allestimento, della messa in scena e della rappresentazione, così come alle forme della ricezione, del consumo e dell'appropriazione, prima di passare all'analisi di ulteriori modi di auto-tematizzazione della società⁹.

Teoria: isomorfi cronotopi di carattere transitorio

Le esposizioni internazionali del XIX e XX secolo furono caratterizzate, *prima di tutto*, dalla loro natura transitoria e isomorfa. La maggior parte di tutte le strutture, inclusi gli edifici e i padiglioni, fu progettata allo scopo di essere distrutta

7. P. Geddes, *Industrial Exhibitions and Modern Progress*, Edinburgh, David Douglas, 1877, qui p. 26. Su Geddes cfr. H. Meller, *Patrick Geddes. Social Evolutionist and City Planner*, London/New York, Routledge, 1990, e più recentemente V.M. Welter, *Biopolis. Patrick Geddes and the City of Life*, Cambridge, MA, MIT Press, 2002.

8. A. Démy, *Essai historique*, cit. Cfr., per esempio, F.C. Huber, *Die Ausstellungen und unsere Exportindustrie*, Stuttgart, Paul Neff, 1886. H.G. Berger, *Les Expositions universelles*, cit. L.O. Brandt, *Zur Geschichte und Würdigung der Weltausstellungen*, in «Zeitschrift für Socialwissenschaft», VII, n. 2, 1904, pp. 81-96. J. Lessing, *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen. Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin*, Berlin, Leonhard Simion, 1900 (anche in «Volkswirtschaftliche Zeitfragen», XXII, n. 6/174, 1900, pp. 3-30). A. Paquet, *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*, Jena, Gustav Fischer, 1908.

9. Cfr. T. Mitchell, *The World as Exhibition*, in «Comparative Studies in Society and History», XXXI, n. 2, 1989, pp. 217-236.

immediatamente dopo la chiusura dell'evento e fu quindi «destinata solo a scopi temporanei», come fece notare il sociologo Georg Simmel nel 1896¹⁰. Tuttavia ciò non impedì loro – sia individualmente sia collettivamente – di acquisire significati, dare inizio a tradizioni o creare eredità in termini di architettura, di sviluppo urbano o di storia mediatica, destinati a durare molto più a lungo rispetto alla mera durata delle rispettive esposizioni. Come conseguenza di similitudini strutturali e significanti e di un ritmo relativamente lento di cambiamento, le esposizioni devono essere concettualizzate come meta-media provvisori e tuttavia ricorrenti che, nonostante il loro carattere per definizione transitorio, fondarono così tradizioni sia all'interno sia all'esterno; cioè non solo con riferimento al medium medesimo e alla sua specifica composizione, ma ancor di più per quanto concerne i numerosi lasciti urbani e residui metropolitani che lasciarono alla posterità.

Inoltre, poiché le esposizioni furono montate con elementi simili o comunque strettamente collegati, organizzate secondo modalità analoghe, è legittimo definirle come “isomorfi”. Tale diagnosi è molto meno metafisica nelle sue origini di quanto possa sembrare a prima vista: è piuttosto il diretto risultato di una multiforme competizione interurbana, dei grovigli assai diffusi e transnazionali e delle interconnessioni tra i principali protagonisti in questo campo largamente internazionalizzato. In considerazione delle analogie generali riscontrabili nei processi organizzativi, per ciascuna esposizione si possono distinguere i seguenti cinque gruppi di attori e protagonisti:

1. gli artefici dell'esposizione, che si muovono a volte come singoli individui, ma più spesso come rappresentanti di gruppi, associazioni o anche di ordini governativi;
2. gli organizzatori ufficiali, commissari e rappresentanti delle nazioni, delle colonie, delle regioni, delle città partecipanti, incaricati della realizzazione effettiva dell'impresa “sul posto”;
3. i partecipanti attivi nazionali e stranieri, inclusi gli impiegati che lavorano sul posto e i cosiddetti “nativi”;
4. giornalisti, critici, mediatori e osservatori professionali, ciascuno dei quali riferisce dei rispettivi mega-eventi in forme e formati diversi per un vario tipo di pubblico; e infine
5. lo stesso pubblico locale, regionale, nazionale e internazionale, composto sia da coloro che fruiscono direttamente e in prima persona dell'evento espositivo sia da quanti partecipano all'evento tramite i mezzi di comunicazione, che ne mediano la diffusione anche a distanza.

10. G. Simmel, *Berliner Gewerbe-Ausstellung*, in «Die Zeit. Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst», VIII, n. 95, 25.7.1896, 59f [ristampato in *Vom Wesen der Moderne. Essays zu Philosophie und Ästhetik*, a cura di W. Jung, Hamburg, Sammlung Junius, 1990, pp. 167-174; una traduzione integrale in inglese è disponibile in «Theory, Culture & Society», VIII, n. 3, 1991, pp. 119-123, e in *Simmel on Culture. Selected Writings*, a cura di D. Frisby and M. Featherstone, London, Sage, 1997, pp. 255-259].

Così, mentre tutti questi “professionisti” erano visitatori per definizione, gran parte di essi lavorò anche come critici ed alcuni possedevano persino incarichi ufficiali, ad esempio come commissari. Non c’è bisogno di ricordare che le categorie suggerite non si escludono affatto reciprocamente. Ciò che fa sembrare questi gruppi di uomini particolarmente eterogenei – e non è affatto sorprendente che praticamente non vi siano donne nel gruppo 1 (artefici), 2 (organizzatori) e 4 (critici) – è che tutti assunsero varie funzioni, in parte coincidenti, a stadi differenti del rispettivo processo organizzativo.

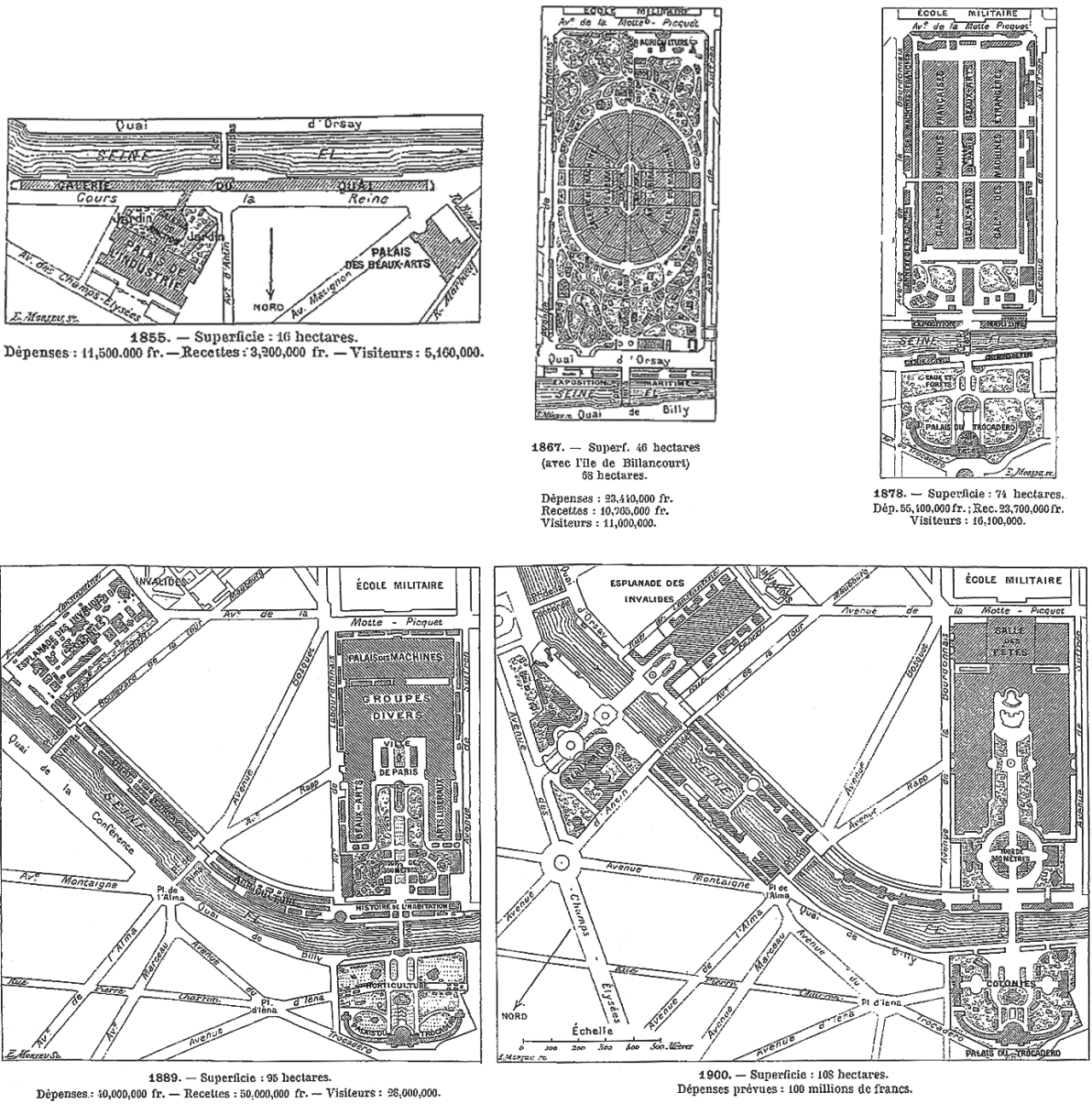
In *secondo luogo*, le esposizioni offrivano la possibilità di un viaggio immaginario non solo nello spazio, ma anche nel tempo. Per evidenziare questo aspetto cruciale delle esposizioni europee si propone qui di applicare il suggestivo concetto di “cronotopo” elaborato da Mikhail Bakhtin. Mentre tali possibilità di viaggi nel tempo furono generalmente presenti già nel 1851, esse divennero molto più esplicite ed elaborate con il cosiddetto “principio retrospettivo” che si affermò a partire dagli anni Ottanta. Così, l’Esposizione generale italiana di Torino del 1884 proponeva la riproduzione di un intero castello medievale, rimasto poi *in situ* per almeno un decennio, mentre l’*Exposition universelle* di Parigi del 1889 includeva una riproduzione simbolica dell’intera Bastiglia. Subito dopo analoghi insiemi pseudo-storici, spesso autocoscienti – con i nomi appropriati di *Old London*, *Oud Antwerp*, *Vieux Paris*, *Alt-Wien* o *Alt-Berlin* – divennero parte integrante e spesso molto popolare del repertorio standard di ciascuna esposizione. Tuttavia, per circa mezzo secolo, i “viaggi” in offerta furono limitati a percorsi a ritroso nel tempo.

In *terzo luogo*, prese come strutture dense che si sono protratte nel tempo, le esposizioni richiedono sia una attenta lettura ermeneutica sia un’ampia analisi spaziale. Solo in questo modo è possibile esaminare il loro funzionamento interno mentre le interazioni con la città circostante possono essere analizzate simultaneamente. Mentre la relazione tra la città che espone e il sito espositivo era stata caratterizzata, sin dall’inizio, da una certa tensione e permeabilità, la sua forza aumentò oltre il tempo con la crescita costante delle esposizioni successive. Sempre più spesso le esposizioni furono descritte come «città dentro la città». Riguardo a Parigi, gli osservatori contemporanei fecero risalire gli inizi di questo processo al 1867: fu allora che Napoleone III spostò, per la prima volta, l’esposizione di quell’anno a *Champ de Mars*, trasformando finalmente, nel corso del XIX secolo, questa antica palude nello spazio espositivo prototipico di una manifestazione mondiale dalla natura transitoria ma ricorrente (infatti dal 1867 al 1900 le esposizioni parigine si tennero a intervalli regolari di 11 anni) (fig. 1).

Inoltre, le singole esposizioni possono essere comprese in modo adeguato soltanto se sono concettualizzate come nodi di ciò che costituiva un “world wide web” *avant la lettre*. Così, un “Crystal Palace” poteva essere trovato non solo a Londra ma anche a New York e a Monaco, la cosiddetta “White City” non solo a Chicago ma anche a Londra, la celebre “Rue du Caire” non solo molte volte a Parigi, ma anche a Chicago, Londra, St. Louis e Berlino. Quindi, l’“enigma” del “complesso espositivo” dei secoli XIX e XX non consiste tanto nel chiedersi per-

FIG. I

A. Montheuil, *Les Expositions universelles 1855-1900*, in «L'Illustration», a. LIV, n. 2763, 8.2.1896, p. 118.



ché esposizioni internazionali sempre più grandi furono continuamente tenute in quasi tutte le metropoli europee; ma piuttosto nel capire cosa le rese così simili, nonostante la loro superficiale diversità incastonata in differenti contesti socio-culturali. Perché questi spazi urbani effimeri fornivano solitamente *accessoires* analoghi, quasi intertestuali? Come conseguenza, da un lato un cambiamento molto lento, dall'altro enormi somiglianze e analogie di diversi siti espositivi sembrano le caratteristiche principali dell'intero medium che, fin dall'inizio, fu dominato da connessioni formative transnazionali e interurbane, costanti e di gran-

de portata – che è anche esattamente la ragione per cui la nozione di “exhibitionary complex” – complesso espositivo – dovrebbe essere sostituita da quella di “exhibitionary networks” – reti espositive – allo scopo di considerarne la giusta storicizzazione¹¹.

Infine, queste tre dimensioni delle esposizioni – transitorietà, spazialità, carattere cronotopico – sono fondamentali per superare un modello ermeneutico utile, ma non completamente soddisfacente, che inevitabilmente richiedono le esposizioni come strutture dense, materializzate e completamente programmate. È esattamente questo complesso rapporto tempo-spazio che crea la “somiglianza familiare”, cioè l’isomorfismo, di tutte le esposizioni, e che richiede di essere smantellato da un’attenta contestualizzazione crono-corologica. Inoltre, è la stessa dimensione “world wide web” del mezzo espositivo che rende poco soddisfacenti tutte le questioni standard circa le caratteristiche nazionali o persino le “identità” – poiché richiede una nuova forma di analisi sia della rete transnazionale sia di quella relazionale. Rispondendo e reagendo a vicenda attraverso vari tipi di rete – personali, professionali, istituzionali – questi spazi rappresentativi svilupparono un uso specifico di forme, dando così un ulteriore aspetto al medium e codificando un determinato repertorio standard, mentre continuarono a differenziare lo specifico linguaggio espositivo¹².

Obiettivi e struttura di questo numero

Il fascicolo monografico di «Memoria e Ricerca» cerca di spingere più avanti l’analisi storica sulle esposizioni, evitando con attenzione e muovendosi oltre locuzioni di grande effetto come “progresso”, “modernità”, “identità” ecc., che possono costituire termini politici validi in se stessi, ma che mancano di utilità pratica e critica e si mostrano di limitata applicazione per obiettivi storiografici. Lo scopo di questo volume monografico è invece di tradurre i recenti risultati teorici, quali i cosiddetti “imperial”, “visual” e “spatial” turns, in pratica storiografica. Concettualizzando le esposizioni come “meta-media”, come mezzi specifici di comunicazione che racchiudono e incorporano altre tecnologie comunicative, particolare attenzione è rivolta, in *primo luogo*, alle questioni di medializzazione, visualizzazione e virtualizzazione. In *secondo luogo*, il volume dà il dovuto peso al carattere transnazionale e transculturale del medium; sia implicitamente, ad esempio studiando la reale presentazione storica, l’interpretazione e la rappresentazione delle differenze culturali; oppure esplicitamente analizzando le interrelazioni, le relazioni e i trasferimenti tra i diversi contesti. Sebbene possano essere stati meno ovvie da percepire da parte dei partecipanti e

11. T. Bennett, *The Exhibitionary Complex*, in «New Formations», IV, Spring 1988, pp. 73-102; Id., *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London, Routledge, 1995, *passim*.

12. In questo contesto cfr. A.C.T. Geppert, *Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l’urbanistica fin-de-siècle*, in «Memoria e Ricerca», n. s., n. 12, 2003, pp. 115-136.

degli osservatori contemporanei, queste interrelazioni e le reali “citazioni” non-dimeno corrono attraverso l'intero medium. In *terzo luogo*, prendendo in considerazione i diversi tipi di esposizione su larga scala e analizzandoli con pari quantità di attenzione, il fascicolo mira a superare tutte le differenze ampiamente artificiali e per definizione troppo nette tra esposizioni internazionali e nazionali, universali e più specializzate. Al contrario, qui si avanza l'idea che “the arts of display” funzionarono in tutti questi casi secondo insiemi di norme discorsive in gran parte comparabili, se non addirittura analoghi, e sulla base di principi equivalenti di composizione visuale-spaziale, nonostante tutte le loro differenze nazionali, sociali e culturali¹³.

Perciò il volume non comprende solo articoli che trascendono le singole esposizioni, ma include anche la trattazione sul medium nella sua interezza. Gli articoli ovviamente differiscono in base all'argomento specifico; coprono esposizioni di diversa dimensione e scala in diversi ambienti urbani, regionali, nazionali e internazionali, e con diversi temi (universale, commerciale, coloniale, ecc.). Tutti i contributi si concentrano comunque sulle esposizioni che si svolsero nel XIX secolo e nei primi decenni del XX secolo in varie parti dell'Europa, e si sforzano di contestualizzare e/o di “sezionare” il medium in modi diversi.

In termini generali, gli articoli contenuti in questo volume possono essere raggruppati in quattro distinte sezioni tematiche. La prima e più ampia parte comprende quattro articoli di impianto più generale, che privilegiano tutti una prospettiva di lungo periodo, all'incirca dal 1851 al 1900, ma con alcune puntate ben oltre i primi decenni del XX secolo. Questa prospettiva serve a correlare le esposizioni ai rispettivi sviluppi storici in quattro distinti settori: cioè la storia della mobilità e dei trasporti (*Andrea Giuntini*), la storia della scienza e della tecnologia (*Paolo Brenni*), i transfer transnazionali e i rapporti transatlantici tra i sistemi espositivi europei e americani, distinti ma strettamente intrecciati (*Angela Schwarz*), le immagini delle esposizioni pubblicate in quattro grandi riviste illustrate europee (*Luigi Tomassini*). Le altre tre sezioni sono formate ciascuna da due articoli. Le prime due ‘strumentalizzano’ due diverse esposizioni, la *Great Exhibition* del 1851 e l'*Esposizione Internazionale del Sempione*, tenutasi a Milano nel 1906 in occasione del completamento della galleria del Sempione: le due esposizioni sono viste rispettivamente come indicatore socio-culturale per valutare la “special relationship” anglo-americana in via di formazione (*Ursula Lehmkuhl*) o per misurare i modelli di auto-percezione degli artigiani e degli artisti fiorentini, quali emergono dai dettagliati resoconti scritti al ritorno dal viaggio all'esposizione finanziato dal municipio (*Anna Pellegrino*); ne risultano così evidenziate nuove relazioni con i più consolidati e classici campi di storia politica e sociale. Una seconda sezione, anch'essa comprensiva di due articoli, colloca specifiche esposi-

13. Per questo concetto cfr. Sir L. Weaver, *Exhibitions and the Arts of Display*, London/New York, Country Life/Charles Scribner's Sons, 1925.

zioni francesi – le *Expositions universelles* parigine del 1889 e 1900 (*Vanessa Ogle*), e l'*Exposition coloniale internationale* del 1931 (*Maddalena Carli*) – nel più ampio contesto dell'imperialismo e del colonialismo europeo, analizzando così il loro significato, il loro ruolo e la loro percezione “in casa”. Infine, il fascicolo è completato da un saggio sulle esposizioni regionali e nazionali che si tennero in alcune aree dell'Europa centro-orientale tra 1891 e 1929 – un campo di ricerca finora poco esplorato – (*Andreas R. Hofmann*); e da un articolo che offre una serie di preziose informazioni sui sussidi alla ricerca che sulla storia delle esposizioni internazionali sono oggi reperibili sul world wide web (*Tammy Lau*)¹⁴.

Traduzione dall'inglese di Barbara Bonifazi

La realizzazione di questo fascicolo di «Memoria e Ricerca» non sarebbe stata possibile senza il generale entusiasmo, l'impegno costante e la collaborazione di studiosi che provengono da diverse discipline accademiche e da diversi background nazionali. Perciò è con grandissimo piacere che vorrei esprimere la mia sincera gratitudine a tutti coloro che sono stati coinvolti in questa impresa: agli autori per gli stimolanti contributi e per la piena disponibilità a discutere a fondo le loro ricerche in maniera così intensa e critica; a tutti i traduttori per il loro attento e meticoloso lavoro; alla dott.ssa Paola Lopane per l'impagabile attività di coordinamento e di supervisione delle traduzioni degli studenti dell'I.S.I.T. di Trento (Scuola Superiore per Mediatori Linguistici); a Serge Noiret dell'European University Institute di Firenze per avermi suggerito di proporre un articolo per un numero precedente di «Memoria e Ricerca», permettendomi così di avviare il primo contatto con la rivista; all'intero comitato direttivo per il generoso invito a progettare e curare il fascicolo monografico con totale indipendenza e senso di autoresponsabilità.

Infine, tra i membri della direzione il ringraziamento più grande va a Massimo Baioni, che è stato un magnifico collaboratore, un intermediario instancabile e un eccellente curatore. Lavorare insieme in modo così intenso e appassionato per questo progetto transeuropeo è stato un vero piacere professionale e umano.

14. È in fase di preparazione una versione in lingua tedesca di questo fascicolo, a cura di A.C.T. Geppert (*Welt am Draht. Europäische Ausstellungen in historischer Perspektive*). Oltre alla maggioranza dei contributi qui presentati, saranno inclusi anche saggi di Martin Roth, Jeff R. Schutts e altri.