

Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbanistica *fin-de-siècle*

di Alexander C. T. Geppert

«Lo spazio sociale è un prodotto sociale»
(Henri Lefebvre¹)

Gli spazi espositivi

Werner Sombart osservava nel 1908 come «l'esposizione fosse straordinariamente interessante in quanto fenomeno culturale che si manifesta assumendo molteplici significati, valutabili attraverso criteri assai difformi e classificabili in contesti piuttosto diversi»². Una tale versatilità, assieme alla necessità di una completa *mise-en-scène*, spiega ampiamente il fascino dell'esposizione universale come mezzo comunicativo, mentre ne accresce la complessità analitica. Questa complessità è dovuta a una serie di fattori quali il carattere provvisorio dell'esposizione, la mancanza di una prospettiva narrativa o predefinita, unica e centrale, la proposta di una cronologia precedentemente data, come anche di una gerarchia di significati facilmente decifrabile. Dato che le esposizioni industriali, nazionali ed internazionali, sono state considerate generalmente come «fotografie istantanee della Civiltà in movimento», la visualizzazione del progresso raggiunto, come anche la comunicazione ritualizzata delle identità nazionali nei confronti d'un pubblico medio, sono ritenute comunemente funzioni basilari di ogni esposizione cosmopolita³.

Le esposizioni tenutesi in Europa alla fine del XIX secolo assomigliavano, per molti aspetti, alle aree metropolitane che circondavano le città; ed infatti erano spesso considerate "città all'interno di città". Volendo utilizzare i classici

1. H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell, 1991 (versione originale *La Production de l'espace*, Éditions anthropos, Paris, 1974), p. 26. Sezioni e versioni differenti del presente elaborato sono stati presentati in diverse occasioni nelle città di Berkeley, Lisbona, Berlino, Londra, Firenze e Vienna. Vorrei allora ringraziare il pubblico di queste città per la critica puntuale e per i preziosi suggerimenti. Sono particolarmente grato per l'attenzione a me dedicata a John Brewer, Luisa Passerini e Bernd Weisbrod, i supervisor di questo mio elaborato. Non ultimo mi si conceda uno speciale ringraziamento a Massimo Baioni, Deborah Broderson, Alessandra Chirico e Serge Noiret per l'aiuto linguistico e per l'assistenza editoriale.

2. W. Sombart, *Die Ausstellung*, in «Morgen: Wochenschrift für deutsche Kultur», IX, 28.2.1908, pp. 249-256, cit. a p. 249.

3. G. F. Barwick, *International Exhibitions and Their Civilising Influence*, in J. Samuelson (ed.), *The Civilisation of Our Day: A Series of Original Essays on Some of Its More Important Phases at the*

attributi di urbanesimo conati da Louis Wirth, entrambe le città – sia quella “reale” che quella “fittizia” – erano agglomerati relativamente ampi, densamente popolati rispetto alle loro dimensioni e socialmente piuttosto eterogenei⁴. A differenza delle loro periferie, vi era tuttavia ben poco di casuale in queste esposizioni: e una delle loro caratteristiche essenziali, spesso analizzate, consisteva proprio nel loro carattere transitorio ed effimero, e non nella loro stabilità. Come *sujet de délire* del XIX secolo, per usare le parole di Gustave Flaubert, le esposizioni furono concepite come microcosmi provvisori rappresentativi della nazione stessa che, tuttavia, dovevano essere piazzate fisicamente e mentalmente concepite all’interno della metropoli⁵. Agendo dapprima come specchio dei significati di cui erano rivestite, per poi catalizzarli e concretizzarli, le esposizioni integravano sia con lo sviluppo urbano circostante sia con il loro contesto culturale, spesso assumendone, esse stesse, il carattere simbolico. Di conseguenza le esposizioni non furono solo parte integrante di uno sviluppo, materiale e cognitivo, della città, ma contribuirono anche alla sua formazione. Di fatto le esposizioni internazionali possono essere considerate “luoghi veramente speciali” per tre motivi: perché hanno rappresentato varie tipologie di spazi globali in un luogo fortemente delimitato posto all’interno di un agglomerato urbano; perché, nella loro rispettiva *mise-en-scène*, le esposizioni hanno attribuito alla città circostante un ruolo drammatico specifico; infine perché, come spazi stessi di rappresentazione, hanno fatto parte di quel paesaggio metropolitano che esse stesse hanno contribuito parzialmente a trasformare. Trattare quindi della storia delle esposizioni richiede un collegamento analitico tra le diverse tipologie di spazio. Questi spazi vanno dal contesto micro-spaziale della singola esposizione all’interno di un’area espositiva (che potrebbe essere anche intesa come lo spazio *tra* gli oggetti esibiti), ad un livello intermedio testimoniato dal territorio urbano adiacente, fino ad un macro-contesto globale fatto di oggetti selezionati, spediti, raccolti e quindi esposti, considerati rappresentativi di una metropoli.

Il presente articolo si concentrerà sul “livello intermedio” pur cercando al contempo di non perdere la visione degli altri due contesti spaziali. Sarà analizzata la relazione esistente tra due elementi: i luoghi di queste esposizioni temporanee e i modi in cui queste sono penetrate permanentemente nel tessuto urbano. Sebbene vi sia in questo un’ovvia connessione, l’impatto dei mercati sulla pianificazione dell’urbanistica, sul design e sull’architettura del paesaggio e più in generale della città non è mai stato, in misura alcuna, oggetto di studio. Nessun approfondimento è seguito, per esempio, al suggerimento proposto ormai

Close of the Nineteenth Century. By Expert Writers, London, 1896, Sampson Low, Marston and Company, pp. 301-313, cit. a p. 313.

4. L. Wirth, *Urbanism as a Way of Life*, in «The American Journal of Sociology», 44.1, luglio 1938, pp. 1-24: cit. a p. 8. C.S. Fischer, “Urbanism as a Way of Life:” A Review and Agenda, in «Sociological Methods and Analysis», 1.2, 1972, pp. 187-242.

5. G. Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues et le catalogue des idées chic*, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 78.

ben 35 anni fa da Willi Schmidt, il quale notava che una città come Parigi, teatro fino al 1900 di cinque grandi esposizioni universali, fosse stata «segnata da queste manifestazioni non solo esteriormente, ma anche nella sua stessa essenza»⁶. Secondo James E. Peter, ciò non avvenne fino al «Festival of Britain», tenutosi a Londra nel 1951, quando gli urbanisti europei compresero che le esposizioni potevano essere un modo semplice di mettere velocemente insieme progetti di ricostruzione urbanistica, al fine di riedificare aree urbane in decadimento. «È una guerra lampo» notava uno di questi alcuni anni più tardi, «non c'è nulla che imponga alla comunità maggior sforzo quanto un'esposizione internazionale»⁷.

Questo articolo apre con una breve descrizione dei cambiamenti infrastrutturali che alcune imponenti esposizioni *fin-de-siècle* hanno apportato nelle città di Londra, Parigi e, in misura più contenuta, di Berlino. Nella seconda parte si discuterà della relazione fra il carattere transitorio, e al tempo stesso ricorrente, dell'esposizione come evento mediatico da un lato e i suoi effetti permanenti, detti anche residuali, e i retaggi mentali dall'altro. In questo caso, il concetto di «cronotopo», coniato da Mikhail Bakhtin, fornisce un modello per analizzare le diverse versioni di spazi urbani che si sono sviluppate a ritmi diversi. Mentre questa seconda sezione tende a descrivere l'esposizione come città vera e propria e osserva più da vicino la relazione che intercorre tra le esposizioni e il viaggio spazio/temporale, la terza parte descrive e analizza il concetto di città circostante come esposizione «attuale» o anche «reale», concetto che può essere recuperato dai resoconti e nelle descrizioni di molti visitatori. L'articolo termina con una più ampia dissertazione sulla storicità dello spazio. Le fasi di avvio, produzione e creazione di spazi maestosi, nella metropoli del XIX secolo, mettono in evidenza la necessità di una nuova tipologia di storiografia relazionale. Il presente articolo analizzerà il rapporto esistente tra i luoghi espositivi transitori e il modo in cui gli stessi si sono inseriti permanentemente nel tessuto urbano su tre livelli: l'esposizione e la città, l'esposizione come città, la città come esposizione.

6. W. Schmidt, *Die frühen Weltausstellungen und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Technik*, in «Technikgeschichte», 34.2.1967, pp. 164-178, cit. a p. 164.

7. J. E. Peters, *After the Fair: What Expos have done for their Cities*, in «Planning», luglio/agosto 1982, pp. 13-19; D. Ley, K. Olds: *Landscape as Spectacle: World's Fairs and the Culture of Heroic Consumption*, in «Environment and Planning D: Society and Space» 6.1, gennaio 1988, pp. 191-212; U. Schröder, *Welt-Stadt: Zum veränderten Verhältnis von Weltausstellung und Stadtentwicklung*, in H. Häussermann, W. Siebel (eds.), *Festivalisierung der Stadtpolitik: Stadtentwicklung durch große Projekte*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1993, pp. 71-88. Effetti analoghi ebbero i giochi olimpici sugli ambienti urbani delle varie città che li ospitarono nella fase delle Olimpiadi moderne (1896-1996): si veda l'analisi eccellente in S. Essex and B. Chalkley, *Olympic Games: Catalyst of Urban Change*, in «Leisure Studies» 17.3, 1998, pp. 187-206, e B. Chalkley and S. Essex, *Urban Development through Hosting International Events: A History of the Olympic Games*, in «Planning Perspectives» 14.4, 1999, pp. 369-394. La seconda, la terza e la quarta Olimpiade (1900, 1904 e 1908) si svolsero ciascuna in connessione di esposizioni internazionali; soltanto in seguito i giochi olimpici e le esposizioni mondiali si differenziarono in due istituzioni interamente separate, con i primi capaci di sostituire le seconde nel loro significato locale e globale.

Fondamento di tale analisi è la distinzione, netta e ben equilibrata, suggerita da Henri Lefebvre nel suo classico *La Production de l'espace*, tra spazio fisico, spazio sociale e spazio mentale. Mentre la spazialità non può in alcun modo essere completamente separata dagli spazi fisici e mentali, sosteneva Lefebvre, essa deve essere innanzi tutto teorizzata come un prodotto della società. Tale distinzione fu ripresa prontamente dai geografi. Lefebvre ha identificato tre “momenti” distinti – una triade – che sono divenuti i suoi principali strumenti concettuali e che verranno applicati più avanti: pratica diretta dello spazio (*perçu*), le rappresentazioni dello spazio (*conçu*) e gli spazi di rappresentazione (*vécu*). Mentre Lefebvre considerava solo gli usi dello spazio come costanti nella vita sociale, si avvide che esisteva un importante spostamento dagli spazi vissuti a quelli concepiti, dagli spazi alle loro concettualizzazioni: «le cose, le azioni e le situazioni stanno per essere rimpiazzate per sempre dalle loro rappresentazioni»⁸.

Sebbene in generale teoricamente meno avanzata, la distinzione tra i differenti tipi di spazio e i modi in cui questi vengono prodotti dà prova di rivestire un enorme valore analitico nel contesto delle esposizioni mondiali. L'applicazione della triade concettuale di Lefebvre permette una chiara distinzione tra le differenti affermazioni, esplicite o implicite, che le esposizioni hanno fatto su sé stesse, sulla loro posizione nella capitale e sulla relazione tra la città ospitante e il resto del mondo. Comunque le pratiche dirette dello spazio – il *perçu* –, come anche i modi in cui i visitatori hanno generato, utilizzato e percepito gli spazi espositivi messi a disposizione e strutturati in precedenza, non possono essere oggetto di un breve saggio, anche se un'analisi approfondita, che includa gli itinerari espositivi individuali, è ancora argomento di ricerca certamente necessario. Inoltre, un simile approccio rappresenta anche un buon mezzo per superare la tipologia ermeneutica, necessaria ma per nulla soddisfacente sul piano teorico, secondo la quale le esposizioni in quanto strutture dense e concrete si allungano quasi inevitabilmente oltre il tempo stabilito. Richiedendo un certo numero di mezzi di contestualizzazione, tale approccio fa del ragionamento per semplici dicotomie qualcosa di pressoché inevitabile e permette la presa in considerazione di mutue influenze, interdipendenze percettive ed interrelazioni transnazionali in prospettiva storica e analitica⁹.

8. H. Lefebvre, *The Production of Space*, cit., pp. 33-41. Si rivela di aiuto anche un breve articolo apparso dopo la pubblicazione di una nuova traduzione nel 1991. A tal fine si veda L. Stewart, *Bodies, Visions, and Spatial Politics: A Review Essay on Henri Lefebvre's "The Production of Space"*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 13,5, ottobre 1995, pp. 609-618. Concordo con la versione di Stewart secondo il quale «gli spazi di rappresentazione» sarebbero da preferire agli «spazi rappresentativi», come nella versione inglese per la quale questa risulterebbe meno confusionaria e di certo più suggestiva e più vicina alla versione francese. Si veda inoltre E. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989, pp. 120-131, e H. Kuper, *The Language of Sites in the Politics of Space*, in «American Anthropologist», 74, 1972, pp. 411-425.

9. A.C.T. Geppert, *Welttheater: Die Geschichte des europäischen Ausstellungswesens im XIX. und XX. Jahrhundert. Ein Forschungsbericht*, in «Neue Politische Literatur», 47,1, 2002, pp. 10-61.

L'esposizione e la città

Le esposizioni europee *fin-de-siècle* hanno avuto molto più che solo un effetto catalitico nella città in cui venivano organizzate; hanno infatti cambiato e fortemente influenzato le città ospitanti, sia in termini fisici che mentali; più in generale questa relazione di causa-effetto è divenuta comune alle due parti.

Sostanzialmente due sono i modi in cui le esposizioni e le città ospitanti risultarono unite da un rapporto d'interdipendenza: primo, soprattutto per ragioni di organizzazione e di infrastruttura (per esempio per il trasporto, l'alloggio e il servizio di catering di e per un pubblico assai numeroso), le grandi esposizioni potevano essere organizzate solo in grandi agglomerati urbani, solitamente nelle capitali. A partire dalla «Great Exhibition» del 1851, questa regola generale venne applicata per un arco di tempo di quasi quarant'anni. Le prime due manifestazioni mondiali in Europa che *non* furono organizzate nelle rispettive capitali furono la «Exposición universal de Barcelona» del 1888 e la belga «Exposition universelle et internationale» del 1905, organizzata a Liegi e non a Bruxelles. Secondo, l'importanza di tenere spesso le esposizioni nello stesso luogo è stata chiaramente di enorme valore per l'assunzione di una propria identità di capitale e ha avuto ripercussioni più o meno ovvie sulla sua struttura urbanistica. La viennese «Weltausstellung» del 1873, per esempio, fornì una buona occasione di presentare a un pubblico internazionale le enormi distese e le splendide costruzioni del complesso di Ringstrasse, ultimato proprio per quella occasione. Al tempo stesso, solo la trasformazione infrastrutturale dell'intera città aveva reso possibile l'allestimento di un particolare evento di quella portata nel luogo originario. In quanto struttura organizzativa, l'esposizione servì inoltre a mostrare al pubblico il futuro sviluppo della città secondo un progetto di ampliamento della stessa – ampliamento non terminato prima del 1913 con l'erezione del «Kriegsministerium» e del «Neue Hofburg» – e per promuovere attivamente il suo continuo progresso anche attraverso varie cerimonie di “posa della prima pietra”. Le classi colte della Parigi della Terza Repubblica si resero presto conto che la posizione della loro metropoli, quale ormai città patrimonio universale, era strettamente unita al suo ruolo di principale città espositiva nel mondo: e ciò suggeriva l'annuncio di una successiva esposizione con più anticipo possibile, come avvenne per esempio nel 1892 per il 1900. Questa accanita competizione esistente tra le capitali d'Europa non giunse perciò inaspettata, né fu causa di una serie di tentativi (falliti) di organizzare, dopo il 1879, una grande esposizione a Berlino.

In nessun altro luogo si sarebbero potuti osservare più chiaramente questi trend generali quanto a Parigi. Quale sede di cinque delle più importanti «Expositions universelles» del XIX secolo (nel 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 e di nuovo nel 1937), Parigi fu spesso considerata come la “Città regina delle esposizioni”. Molte delle esposizioni che vi si tennero apportarono una monumentale novità al paesaggio della città, come per esempio il palazzo Trocadéro di Gabriel Davioud nel 1878, la Tour Eiffel nel 1889 o anche il già esistente Pont Alexandre III nel 1900. Ad eccezione dell'immensa «Exposition Coloniale Internationale», tenuta-

si nel 1931 a Vincennes, periferia sud-orientale di Parigi, tutte le altre furono organizzate a Champ de Mars, proprio al centro della città, aggiungendo così un ulteriore (e durevole) valore simbolico a un luogo serio che Michelet nel 1847 aveva già descritto come l'unico monumento lasciato dalla Rivoluzione, benché vuoto¹⁰. «Le choix du Champ de Mars s'imposait», sosteneva retrospettivamente lo scrittore francese Adolphe Démy, dimostrando come la scelta di Champ de Mars fosse ritenuta ovvia nel 1878. E aggiungeva: «C'est qu'en effet Paris en prenant avec les siècles une extension prodigieuse a conservé – fait unique peut-être dans l'histoire des capitales de l'Europe –, les caractères de sa constitution première et cet espace libre qui du centre allait s'élargissant toujours d'un même côté vers sa circonférence»¹¹. Ovviamente il carattere peculiare di questo luogo non rimase nascosto agli occhi dei suoi visitatori. Dopo aver visitato Parigi nel 1900, un giovane turista americano annotava: «Al di là c'era il vasto spazio, aperto e deserto, dello Champ de Mars, silenzioso e vuoto, così come tanti luoghi nel Sahara, e tuttavia teatro di molti spettacoli storici. Non c'è altro posto al mondo dove il contrasto tra passato e presente – tra molti differenti passati e un unico monotono presente – sia così stridente e forte. Nessun luogo al mondo presenta una tale *tabula rasa*»¹². Dapprima usato a tale scopo, sebbene su scala molto ridotta, nel periodo immediatamente seguente alla Rivoluzione del 1789, lo Champ de Mars si trasformò, nel corso del XIX secolo, nel prototipo di un luogo espositivo, a carattere transitorio, ma periodicamente celebrativo.

Comunque, il carattere non scritto di *tabula rasa* fu drasticamente modificato, all'inizio in modo preliminare per un periodo di 20 anni e poi in modo definitivo, con la costruzione della «tour de 300 mètres» nel 1889. Come momento *clou* della «Exposition universelle» di quell'anno, la Tour Eiffel di ferro venne subito destinata a simbolizzare e a significare alla lettera una «duplice rivoluzione», politica e industriale. La torre festeggiava il centenario della rivoluzione politica ed era considerata il prodotto diretto di quella industriale. C'era infatti una clausola speciale, apposta al contratto dall'ingegnere Gustave Eiffel, che stabiliva che la torre non sarebbe stata demolita al termine dell'esposizione, precisazione che aveva scatenato una violenta diatriba e suscitato un animato dibattito ancor prima che i lavori di costruzione fossero di fatto iniziati. Diversi pamphlet e arti-

10. J. Michelet, *Préface de 1847*, in Id., *Histoire de la Revolution Française*, Paris, Gallimard, 1952, p. 1.

11. A. Démy, *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*, Paris, Alphonse Picard, 1907, p. 227.

12. H. Steele Morrison, *How I worked my way around the World: The romantic story of a young American who travelled fifty thousand Miles by land and sea, interviewed Crowned Heads and other Notabilities, and returned home with both money and experience, having literally worked his way around the World*, New York, Bible House/The Christian Herald, 1903, p. 148. Si veda inoltre F. Jourdain, *L'Architecture au Champ-de-Mars*, in «La Construction Moderne», VIII, 1893, pp. 349-350 e pp. 373-374; per il periodo precedente si veda in particolare C. Fride, *L'Organisation spatiale de trois fêtes nationales révolutionnaires: l'espace et le temps gouvernés*, in «Revue d'histoire du théâtre», 162.2, 1989, pp. 107-147.

coli di taglio critico nei confronti del progetto erano stati già pubblicati nel corso del 1886, quando il 14 febbraio del 1887 compariva su «Le Temps» una petizione, fortemente voluta ma resa nota solo in seguito, dove si protestava in modo fermo «contre l'érection, en plein cœur de notre capitale, de l'inutile et monstrueuse Tour Eiffel». I numerosi artisti che sottoscrissero la petizione, tra cui Charles Gounod, Charles Garnier e Guy de Maupassant, temevano di deturpare la bellezza della loro amata capitale e presagivano che, in futuro, non solo quell'area ma l'intera città sarebbe stata dominata da «l'ombre odieuse de l'odieuse colonne de tôle boulonnée», che avrebbe vagato, giorno dopo giorno, stendendosi sulla superficie della città «comme una tache d'encre»¹³. Di contro Eiffel reagì alle accuse mosse dagli artisti in modo piuttosto contenuto. In una intervista, apparsa nello stesso numero di «Le Temps», l'ingegnere difendeva la particolare bellezza e l'originalità estetica della sua torre, sostenendo che il suo incarico, in qualità di ingegnere, era quello di creare sì una forma elegante, ma anche una struttura solida e durevole; il suo interesse primario nel progettare la torre, affermava Eiffel, era stato quello di badare alla resistenza nei confronti della forza del vento piuttosto che a qualsiasi grande teoria dell'arte. Inoltre, aggiungeva Eiffel, «il y a, du reste, dans le colossal une attraction, un charme propre, auxquels les théories d'art ordinaires ne sont guère applicables», e quindi Eiffel non poteva evitare la replica e il sostegno alla validità del proprio progetto. Una volta che i lavori di costruzione furono completati, la critica si smorzò rapidamente, soffocata dall'enorme successo di visitatori ottenuto dalla Torre. Quasi 2 milioni di spettatori vi salirono durante il mezzo anno di esposizione; e quando ancora la torre non era definitivamente aperta, le guide turistiche avevano già iniziato a considerarla come «il pezzo forte dell'esposizione, la nuova pietra miliare di Parigi». «È il futuro osservatorio della civilizzazione», dichiarava audacemente una di loro, collegando direttamente il luogo alla sua storia. «Nel 1789 Parigi demoliva la Bastiglia; nel 1889 la città costruisce la Tour Eiffel. Entrambe le imprese sono caratteristiche ed originali»¹⁴.

Innumerevoli erano stati i tentativi, contrastanti e spesso contraddittori, di darle un significato e di arrivare a qualche interpretazione di questa «gigantesca ciminiera nera di fabbrica, [...] questa odiosa colonna di metallo imbullonato». L'analisi semiotica elaborata nel 1964 da Roland Barthes, almeno in un contesto accademico riusciva alla fine a stabilire una nuova visione, diffusa e plausibile, della Tour Eiffel quale sinonimo simbolico di Parigi e in seguito perfino dell'intera Francia. Secondo Barthes la chiave per comprendere il monumento come oggetto simbolo doveva essere ricercata proprio nella sua innata inutilità (e non

13. Ernest Meissonier, Charles Gounod, Charles Garnier, William-Adolphe Bouguereau, Alexandre Dumas figlio, François Coppée, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Guy de Maupassant, Victorien Sardou et al., *Les Artistes contre la tour Eiffel*, in «Le Temps», 14.2.1887.

14. *Paris and its Exhibition: Pall Mall Gazette Extra*, 49, 26.7.1889, Londra, Pall Mall Gazette, 1889, p. 36. Per una breve storia della torre si veda in particolar modo H. Loyrette, *La Tour Eiffel*, in P. Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire*, v. III, 3: *Les France*, Parigi, Gallimard, 1992, pp. 474-503.

funzionalità), – anche se la definizione di “vuota” (come Michelet aveva fatto riferendosi allo Champ de Mars, quello stesso che, ironicamente, aveva poi perso per sempre quella qualità con la costruzione della torre), sembrava ancora espressione al contempo esagerata, inesatta ed effettivamente errata: «En fait la Tour n'est rien, elle accomplit une sorte de degré zéro du monument»¹⁵. L'onnipresenza urbana di una «tour de 300 mètres», insieme all'impossibilità di non vederla da ogni punto di Parigi, permise alla torre e alla città di fondersi in un rapporto di metonimia; l'una costituiva un incentivo alla visita dell'altra. Erano contemporaneamente viste e visitate. Da ciascuna di loro, turisti e visitatori potevano non solo vedere ma anche fare esperienza dell'altra. Avvenne così che quello che era stato il momento *clou* dell'esposizione si trasformò nel simbolo di Parigi e poi di tutta la Francia¹⁶.

Barthes tuttavia si rivelò il primo capace di afferrare e descrivere le complesse relazioni che intercorrevano tra esposizione, torre, città e nazione e il loro sovrapporsi per significato e rappresentazione. La guida turistica relativa all'esposizione del 1889, precedentemente menzionata, per esempio, aveva descritto il carattere complementare del luogo e della città in termini molto simili. «Si può vedere la Tour Eiffel da ogni angolo e in ogni momento del giorno. È il grande manifesto pubblicitario dell'Esposizione, l'indubbio punto di riferimento di Parigi. [...] A differenza di altri monumenti, la Torre è visibile da quasi ogni parte di Parigi, mentre dalla sua cima si ha una magnifica vista panoramica del cuore della Francia»¹⁷. E anche se questa descrizione era di gran lunga meno incisiva della lettura poetica data da Barthes, l'opinione che esprimeva era ugualmente chiara: la torre e la città erano inestricabilmente intrecciate; esse costituivano e fornivano vicendevolmente un panorama ineludibile e impossibile da sovrastare, ma essenziale per osservare tutto dall'alto. Questi facevano parte a vista l'uno dell'altra e provvedevano così l'uno all'altra, veduta inevitabile e impossibile da trascurare, ma essenziale per sorvegliare. La «Exposition universelle» del 1889 dotò la Parigi fino ad allora «città del decentramento, dove tutto può diventare centro»¹⁸, di un punto centrale apparentemente naturale, letteralmente sporgente, un nuovo e insuperabile centro di gravità. L'esposizione servì come diretto mediatore tra i due, lasciando un retaggio che avrebbe alterato per sempre il carattere della città. Così lo schiacciante successo di pubblico non permise di comprendere che l'ingegnere Eiffel, in realtà, aveva assunto una posizione sbagliata nella controversia del 1887; infatti, analizzando il tutto retrospettivamente,

15. R. Barthes, *La Tour Eiffel*, Parigi, Delpire, 1964, p. 33.

16. «Tout autre monument [...] renvoyait à un certain usage; seule la Tour n'était rien d'autre qu'un objet de visite; son vide même la désignait au symbole et le premier symbole qu'elle devait susciter, par une association logique, ne pouvait être que ce qui était "visité" en même temps qu'elle, à savoir Paris: la Tour est devenue Paris par métonymie» (ivi, p. 73).

17. *Paris and its Exhibition*, cit., pp. 32, 36.

18. K. Stierle, *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, Vienna/Monaco, Carl Hanser, 1993, p. 122.

attraverso una visione più attenta rispetto ad ogni altra, si comprende come ad avverarsi non fu il suo pronostico ma quello sostenuto dai suoi contestatori, secondo i quali «le Paris des gothiques sublimes, le Paris de Puget, de German Pilon, de Jean Gouin, de Barye, etc..., sera devenu le Paris de Monsieur Eiffel»¹⁹. Da una prospettiva simile si evince che la lettura autorevole di Barthes fu di sostegno alle ragioni dei contestatori. Nel 1964, anno di pubblicazione del suo saggio, la Tour Eiffel veniva dichiarata ufficialmente monumento storico.

Per contrasto, la relazione tra sede dell'esposizione e città a Londra avvenne in modo del tutto differente. Qui gli spazi creati ex novo per le esposizioni furono velocemente incorporati nella città in espansione ed effettivamente da essa "digeriti". Dall'area di Kensington (dove si erano tenute entrambe le grandi esposizioni del 1851 e del 1862) occupata, appena dopo la «Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations», da istituzioni prestigiose come il South Kensington Museum (una importante conseguenza del 1851), il Natural History Museum e la Royal Albert Hall, le esposizioni si spostarono verso nord-ovest. Le esposizioni successive divennero sempre più specialistiche. Al tempo stesso, furono sempre più direzionate verso la periferia, prima verso sud-est (Sydenham, oggi nel distretto di Bromley), poi verso ovest e nord-ovest (Earl's Court, Olympia, White City, Wembley), facendo, nell'insieme, un'azione di "suburbanizzazione". Fu solo in occasione del «Festival of Britain», tenutosi nel 1951 presso la South Bank di Londra, che gli urbanisti e i progettisti della città compresero le enormi possibilità di un rinnovamento della capitale connesso a questo evento e decisero di riportare lo spettacolo nel centro della città sotto forma di lungofiume. «Abbiamo fatto in modo» – dichiarava in merito l'architetto Sir Hugh Casson – «che questa esposizione divenisse parte di Londra», con il Tamigi stesso «parte della manifestazione»²⁰. Nel 2000, con il Millennium Dome di Richard Rogers e l'estensione della Jubilee Line, voluta appositamente per l'occasione, si cercò di fare proprio la stessa cosa, includendo la sua auto-integrazione retorica alla tradizione vecchia di 150 anni inventata nel 1851.

Per gran parte della seconda metà del XIX secolo, nella "metropoli dell'Impero", l'assenza sia di un'esposizione universale organizzata centralmente dopo quella del 1862, sia di uno spazio urbano ad essa adeguata, fu ritenuta un deficit chiave e rese l'autoaffermazione della città, già abbastanza complicata, ancor più difficile. Questa dette ulteriore peso alla mancanza di monumentalità architettonica e rappresentativa percepita da Londra stessa. Solo nella prima metà del XIX secolo l'antico orgoglio dovuto alla posizione di Londra al top dell'ordine gerarchico urbano della Gran Bretagna venne messo in discussione dalla cosiddetta "sfida della provincia": opposizione concretizzata dalla crescita sempre più veloce delle aree commerciali, come quelli di Manchester o di Liverpool a nord. Dagli anni '90 dell'800 ci fu una nuova ragione sufficiente a credere nell'incon-

19. E. Meissonier, *Les Artistes*, cit.

20. Si veda il film *Brief City*, Dir. M. Harvey e J.B. Brunius, England, 1951.

testabile unicità della capitale. Lo sviluppo di una rete ferroviaria che andava ad interessare tutto il territorio nazionale fece della città il centro di una rivoluzione nei trasporti; tuttavia fu soprattutto l'espansione dei possedimenti imperiali oltreoceano a influire profondamente sull'autoaffermazione della metropoli. Questa antica ma nuovamente ripristinata egemonia urbana dei territori interni del paese, come centro di un vastissimo impero mondiale, trovò una sua espressione geografica simbolicamente adeguata su scala mondiale, con la creazione del Meridiano di Greenwich nel 1884. In concreto fu inserita una semplice barra di ottone che segnava il grado zero di longitudine e che serviva come riferimento per tutti gli altri meridiani di longitudine numerati ad est o ad ovest dello stesso, eleggendo in tal modo Londra a primo meridiano dal quale dipendevano tutti i continenti. Non solo: dal momento in cui il meridiano di Greenwich iniziò a servire (e ancora serve) anche come base per il sistema di riferimento di fuso orario del mondo, Londra divenne niente meno che il centro dello spazio e del tempo, avendo così collocato letteralmente «il mondo al suo posto», come ebbe a dire uno storico. «L'osservatorio di Greenwich sul quale praticamente si basa l'orario della terra, si trova all'interno della contea di Londra», sentenziava laconicamente, ma orgogliosamente, Sir Laurence Gomme, amministratore comunale e autore patriottico di una relazione storica intitolata *The Making of London*²¹.

Sebbene venisse spesso acclamata come la città più insigne del mondo, la capitale di tutte le città o semplicemente la grande città del mondo, da cui veniva governato niente meno che il più vasto impero del mondo, numerosi osservatori contemporanei lamentavano ancora l'assenza di qualcosa²². La "grande città" non era poi così grande in ogni suo aspetto; era infatti priva di una sua bellezza architettonica, mentre una dignità di rappresentazione era quasi obbligatoria per una città della sua dimensione e posizione. Rilevando una discrepanza tra funzione e aspetto, Frederic Harrison esprimeva nel 1892 un sentimento di perplessità dovuto alla considerazione che «la più ricca e grande città del mondo [...], con il fiume più imponente rispetto ad ogni altra capitale d'Europa, con una storia ricca e gloriosa e una energia illimitata, città di ricchezze e cultura, soffre per essere stata messa in ombra da Parigi, Berlino, Vienna, Roma, Chicago e New York ed è soddisfatta delle sue strette viuzze e di una architettura tradizionalmente confusionaria relativa alle strade»²³. Venti anni più tardi Gomme si stupiva ancora della stessa cosa: «la città impero» rimaneva lì, «completamente arroccata alla sua posizione». «La cosa più strana», scriveva Gomme nel 1912 nel

21. R. Porter, *London: A Social History*, London, Harvard University Press, 1995, p. 185. L. Gomme, *The Making of London*, Oxford, Clarendon Press, 1912, p. 240. P.L. Garside, *West End, East End: London 1890-1940*, in A. Sutcliffe (ed.), *Metropolis 1890-1940*, London, University of Chicago Press, 1984, pp. 226-229.

22. Ivi, pp. 3 e 195. Per ulteriori teorie si veda A.D. King, *Global Cities: Post-Imperialism and the Internationalization of London*, London/New York, Routledge, 1990.

23. F. Harrison, *London improvements*, in «The New Review», 7, luglio-dicembre 1892, pp. 414-421, cit. a p. 414.

suo *The Making of London*, «è che nei confronti di una città come Londra, capitale di un impero come la Bretagna, ci sia così poca comprensione di questa sua posizione. I londinesi non se ne accorgono. Il Parlamento non se ne accorge, gli statisti non se ne accorgono. [...] Per la maggior parte dei londinesi, Londra non è altro che un luogo»²⁴. In altre parole, i concittadini londinesi non erano tenuti a provarne l'autenticità ma piuttosto la sua rappresentazione. «Il londinese deve iniziare a pensare, ed anche in fretta, in maniera imperiale», osservava nella stessa direzione lo scrittore Ford Madox Ford. Ciò che sembrava mancare era una effettiva “consapevolezza della città”, lo spirito e l'attitudine giusta da parte degli abitanti che Ford, con i suoi viaggi, tentava di destare: «perché, dopo tutto, il futuro di Londra è praticamente nelle nostre mani»²⁵.

Per la maggior parte del XIX secolo e i primi anni del XX, nonostante il ruolo acclamato e largamente riconosciuto di metropoli imperiale e di città del mondo, Londra soffriva di un forte complesso di inferiorità nei confronti delle altre capitali europee: un problema che potrebbe essere appropriatamente definito di “questione capitale”. In parte perché la città di Londra difettava di uno spazio centrale, come quello già disponibile e facilmente sfruttabile di Parigi, in parte perché si tendeva di meno ad organizzare eventi in compartecipazione con lo Stato rispetto al caso francese, le esposizioni non erano considerate uno strumento adeguato per dare alla città quella centralità imperiale da tempo agognata. Tuttavia agli inizi del XX secolo avvenne un leggero cambiamento nella politica ufficiale. Nel 1907 il ministro del Commercio nominò una «Commissione per le Esposizioni internazionali» sotto la supervisione di Alfred Bateman «per fare indagini e ottenere resoconti sulla natura e grado di benefit che le Arti umanistiche, l'Industria e il Mercato britannico stavano ottenendo dalla partecipazione del paese alle grandi esposizioni internazionali»²⁶. Anche se questa Commissione non riuscì a proporre l'organizzazione e la partecipazione, a Londra, della prima esposizione ufficiale universale ed internazionale dopo il 1862, ebbe però come risultato diretto la fondazione di uno speciale “Comitato per le Esposizioni Internazionali”, sezione del Ministero del Commercio. Come conseguenza, la politica e le esposizioni si avvicinarono di nuovo l'una all'altra e, in particolare, la presenza del «British Empire Exhibition» del 1924 e del 1925 a Wembley poteva essere interpretato come un altro tentativo, anche se transitorio, di modificare in modo permanente il carattere della metropoli, sebbene dalla periferia suburbana verso il centro della città.

24. L. Gomme, *The Making of London*, cit., p. 240.

25. F. Madox Hueffer [Ford Madox Ford], *The Future in London*, in W.W. Hutchings (ed.), *London: Town Past and Present*, v. 2, London/New York/Toronto/Melbourne, Cassell, 1909, pp. 1103 e 1110.

26. S. Smith, *Should Britain take part in International Exhibitions?*, in «Nineteenth Century», 67, giugno 1910, pp. 983-994, cit. a p. 984. International Exhibitions Committee, *Report of the Committee appointed by the Board of Trade to make enquiries with reference to the participation of Great Britain in Great International Exhibitions, together with the Appendices Thereto. Presented to both Houses of Parliament by Command of His Majesty*, London, H.M.S.O./Wyman and Sons, 1907.

Ma in questo contesto l'esposizione di Wembley del 1924/25 acquista maggiore e ulteriore importanza; può infatti servire a dimostrare la complicata interrelazione, rappresentativa e simbolica, tra le singole esposizioni da un lato e le sedi concorrenti dall'altro. La vasta area territoriale di Wembley di 216 acri era stata pensata in modo che fosse dominata dal cosiddetto "Empire", in seguito rinominato Wembley Stadium (1923-2000); questa struttura, a sua volta, faceva molto affidamento sulla presenza, al suo interno, del cosiddetto "Watkin's Folly", la nota imitazione londinese della Tour Eiffel, chiara importazione, sebbene incompiuta, della «Exposition universelle» del 1889 di Parigi. Iniziata subito sulla scia dell'esposizione francese, il maggior fautore di questo progetto, Sir Edward Watkin, non aveva nascosto la chiara intenzione di voler replicare, in una cornice nazionale diversa, la Tour Eiffel e il suo enorme successo commerciale. Propose al contempo che la versione londinese fosse «molto più spaziosa e più alta della Tour Eiffel, nell'ottica che divenisse ancor più utile e che potesse accogliere una più ampia porzione di pubblico»²⁷. Watkin non fu solo tra i primi a perorare l'idea di un tunnel sotto la Manica, ma anche l'amministratore delegato della Compagnia ferroviaria metropolitana. Il progetto di costruire a Wembley uno spettacolare parco di divertimenti, dove ci fossero campi sportivi, pagode, palchi per orchestre e anche un lago, il tutto insieme a una torre come momento centrale, era considerato un mezzo ulteriore per accrescere il turismo della città e un'azione che, al contempo, avrebbe fornito alla sua compagnia di trasporti un numero maggiore di passeggeri. In questo modo Watkin avrebbe tratto doppiamente profitto dalla torre, sia in senso orizzontale che in quello verticale, dal viaggio per raggiungere il posto fino alla sua visita. Tuttavia, quando la replica londinese alla Tour Eiffel ebbe raggiunto, nel 1894, una altezza di soli 155 piedi (all'incirca un ottavo dei pianificati 1200 piedi), il progetto fu interrotto, in parte per mancanza di fondi in parte per l'emergere di difetti strutturali. La "Follia di Watkin", come fu soprannominata dal pubblico, divenne una ambita meta del fine settimana. Dopo essere stata dichiarata inagibile nel 1902, malgrado il successo popolare, la Wembley Tower veniva chiusa al pubblico ed in seguito demolita. Agli inizi degli anni '20 il parco divenne poi il luogo di destinazione del «British Empire Exhibition» e nel luogo dove prima sorgeva la torre fu costruito il Wembley Stadium. In questo modo, non solo per le sue immagini figurative e per le forme utilizzate, ma anche attraverso il passato del luogo dove veniva destinata, prima ancora della sua inaugurazione, l'esposizione di Wembley veniva del tutto incorporata e integrata nel circuito del "complesso espositivo" (in seguito meglio definito network espositivo) del XIX e XX secolo. Attraverso una strana connessione transnazionale e quasi per un principio di *nolens volens*, la «British Empire Exhibition» divenne un ulteriore momento simbolico nella storica competizione tra la città di Londra e quella di Parigi²⁸.

27. F.C. Lynde (ed.), *Descriptive illustrated catalogue of the sixty eight competitive designs for the Great Tower of London*, London, Industries, 1890, p. 5.

28. A.C.T. Geppert, *True Copies: Time and Space Travels at British Imperial Exhibitions, 1880-*

In questo scenario, la città di Berlino non arrivò mai a giocare un ruolo principale per il semplice motivo che in Germania non si ebbe mai un mercato mondiale importante; gli eventi più grandi da poter comparare ai precedenti, come per esempio la «Berliner Gewerbeausstellung» del 1896 che includeva un'ampia sezione coloniale, non si imposero mai regolarmente. In effetti solo dopo le assicurazioni che il restauro di Treptow Park lo avrebbe riportato al suo aspetto originario, fu possibile organizzare al meglio l'esposizione commerciale. Se si fa eccezione per la presenza di un enorme telescopio e un osservatorio, rimossi solo più tardi, la manifestazione non lasciò traccia alcuna nel tessuto urbano, né comunque inaugurò una nuova tradizione. Così come per l'esposizione di Wembley, anche la «Berliner Gewerbeausstellung» si rifaceva apertamente a un celebre modello parigino di successo: la famosissima Rue du Caire, una sezione importante e straordinariamente popolare dell'«Exposition universelle» di Parigi del 1889, la quale aveva la presunzione di ricostruire fedelmente un'intera strada del Cairo medievale nel centro di Parigi.

Nella Berlino del 1896, tutto questo assunse la forma della «mostra egiziana del Cairo»: una sorta di «il meglio di» commerciale delle parti più vecchie della città, abitate temporaneamente da circa «500 egiziani delle diverse razze» e con una piramide alta 35 metri (eretta solo parzialmente) che offriva la solita vista spettacolare sulla città e sul sito espositivo. «La Piramide - spiegava la guida ufficiale - si può del resto risalire con un ascensore elettrico, e dalla sua cima si ha una vista interessante su Berlino, come ad esempio il Treptower Park con i suoi padiglioni dell'esposizione»²⁹. Quella sezione egiziana, estrapolata dal suo ambito originale e ovviamente pervasa di elementi colonialistici, sembrava piuttosto

1930, in H. Berghoff, B. Korte, R. Schneider, Ch. Harvie (eds.), *The Making of Modern Tourism: The Cultural History of the British Experience, 1600-2000*, London, Palgrave, 2002, pp. 223-248. Si veda *The Great Tower in London*, in «Engineering», 49, 2.5.1890, pp. 542-544; A. D. Stewart, J. W. Maclaren, W. Dunn, *Revised Elevation: Wembley Park Tower*, London, 1891, in «The Engineer», settembre 1891; Ch. Marsillon, *La Tour Eiffel de Londres*, in «La Nature», 22.2, 1894, pp. 387-390; J. M. Richards, *A Tower for London*, «The Architectural Review», 88, novembre 1940, pp. 141-144; B. Wilson, J.R. Day, *A London Rival to the Eiffel Tower*, in «Country Life», 19.5.1955; F. I. Jenkins, *Harbingers of Eiffel's Tower*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 16.4, dicembre 1957, pp. 22-28; R. Jay, *Taller than Eiffel's Tower: The London and Chicago Tower Projects, 1889-1894*, ivi, 46, giugno 1987, pp. 145-156. Un primo tentativo di valutare l'importanza dello stadio sportivo come tratto architettonico distintivo dell'aspetto e della vita di una città è stato fornito dal contributo di J. Bale e O. Moen (eds.), *The Stadium and the City*, Staffordshire/Edinburgh, Keele University Press/Edinburgh University Press, 1995; si veda inoltre B. Heaver, *Wembley - The New National Stadium: Developments to Date and Plans for the Future*, in P. D. Thompson, J. J. A. Tolloczko e J. N. Clarke (eds.), *Stadia, Arenas and Grandstands: Design, Construction and Operation*, London/New York, E & FN Spon, 1998, pp. 229-233.

29. *Illustrierter Amtlicher Führer durch die Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896. Mit einer Übersichts-Karte der Ausstellung*. Berlin, Verlag der Expedition des Amtlichen Führers, 1896, p. 212. K. Krug, *Offizieller Führer durch die Spezial-Abtheilung Kairo der Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896*, Berlin, Verlag des Kleinen Journals, 1896. Sulla Rue du Caire parigina si veda D. de Gléon, *La Rue du Caire: L'Architecture arabe des khalifes d'Égypte à l'Exposition universelle de Paris en 1889*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie., 1889.

incongrua, se non completamente fuori luogo nel contesto della nazione tedesca; non rappresentò in ogni caso un intralcio al successo commerciale della sezione, anzi tutt'altro³⁰. Nonostante il sostanziale fallimento nell'organizzazione di altri grandi progetti espositivi, in Germania rimasero validi gli stessi meccanismi argomentativi richiamati per Parigi e Londra. Con l'intento di mostrare l'importanza su scala mondiale da poco acquisita dalla città, gli uomini d'affari berlinesi, a partire dagli ultimi anni '70 dell'800, avevano esercitato una forte pressione affinché fosse allestita un'esposizione competitiva e di entità internazionale; e quando infine il tanto atteso evento fu in fase di realizzazione con la «Gewerbeausstellung», gli osservatori del tempo, come Georg Simmel, la apprezzarono proprio per il suo costituire una prova del carattere *Großstadt* di Berlino e come un segno inequivocabile dell'irreversibile modernità della città³¹. Tuttavia ciò che questi critici non capivano era che i rivali francesi e quelli britannici avevano già dimostrato la *loro* modernità con mezzo secolo di anticipo su di loro e che la «Berliner Gewerbeausstellung» poteva essere letta come l'esatto opposto di ciò che intendeva essere.

L'Esposizione come città

Le esposizioni internazionali di Parigi, Londra, Berlino, o di qualsiasi altra città, si presentavano come agglomerati complessi e ben organizzati, costituiti da molte sezioni e sotto-sezioni dedicate a temi diversi: geografici (nazioni differenti, regioni, stati, città e colonie), storici, industriali (per esempio la «Galerie des Machines» che fu considerata uno dei maggiori successi dell'esposizione del 1889), artistici ed etnografici (i cosiddetti villaggi “nativi”, completi di abitanti, costituivano un'ampia porzione di tutte le esposizioni). In via generale, e nonostante tutte le differenze specifiche tra singoli “casi” e l'uso che veniva fatto delle forme e della rappresentazione, tutte queste esposizioni miravano a portare al centro delle metropoli e di fronte a un vasto pubblico una edizione ridotta ma accuratamente replicata della versione europea del “mondo”.

Non sfuggiva tuttavia all'attenzione del pubblico come un siffatto atto di appropriazione conducesse solitamente a un'enorme eterogeneità di elementi, che assumevano spesso l'aspetto di una città dentro la città. Prendiamo tre esempi, che riguardano Parigi, Berlino e Londra. Torniamo allora al giovane turista americano in visita all'esposizione parigina, che continua la sua storia romantica citata precedentemente: «Fu una vera delizia stare sulla terrazza, accanto alla balaustra, e pensare a tutti quei grandi eventi che avevano ravvivato quella striscia desolata di Champ de Mars. Il suo stato abituale è il vuoto e l'aridità, ma di tanto in tanto diviene lo scenario di una meravigliosa concentrazione di umanità. Le

30. «Berliner Illustrierte Zeitung», 18, 3.5.1896.

31. G. Simmel, *Berliner Gewerbe-Ausstellung*, in «Die Zeit: Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst», 8.95, 25.7.1896, p. 59.

grandi Esposizioni Universali vi sono fiorite e poi scomparse; gli eserciti che vi si sono addestrati, ora marciscono sotto terra. Mentre posavo il mio sguardo su tutto questo, mi sembrava di scorgere l'imperatore Napoleone seduto sul suo trono e migliaia di francesi acclamanti tutt'intorno. È stata un'esperienza degna di essere vissuta; anche solo per star lì a lasciar correre la propria immaginazione: era tardi quando me ne andai a dormire quella sera»³². Allo stesso modo, un visitatore dell'evento «Franco-British Exhibition» si sentì talmente sopraffatto dal «fascino popolare» e dall'«abbagliante bellezza» della cosiddetta “White City” (!) allestita nel West London nel 1908, che soffrì di una sorta di shock da percezione rovesciata quando rientrò nella città “reale”. «E alla fine sei di nuovo a Londra», scriveva dopo aver lasciato quel luogo, «e pensi che sia un posto ancora più orribile di quanto avessi mai immaginato»³³. Il giornalista tedesco Alfred Kerr celebrava entusiasticamente l'imponente esposizione commerciale nel suo famoso *Berliner Briefen*, in cui riservava grande attenzione all'«esposizione industriale» in generale: «L'esposizione è qualcosa di grandioso. Non è un villaggio che è stato creato qui, ma una città. E il nucleo centrale della mostra non ha un carattere cittadino. Esso richiama una stazione climatica internazionale [...]. Già oggi si ha una chiara percezione: è qualcosa di grandioso, qualcosa di magnifico, di grandioso!»³⁴.

Nell'insieme, le esposizioni mostravano “un tempo congelato” e luoghi lontani in un paesaggio urbano, dando l'illusione ai visitatori dello schiudersi di inimmaginabili opportunità di viaggio nel tempo e nello spazio. Annunciava una pubblicità: «gira il mondo all'esposizione coloniale internazionale di Parigi, aperta fino a novembre 1931». Dalla metà degli anni '80 agglomerati pseudo-medievali chiamati “Old London”, “Vieux Paris” o “Alt-Berlin”, tipicamente abitati da personaggi in costume che sbrigavano le proprie faccende, costituivano ampie porzioni del repertorio standard delle esposizioni, spesso le più popolari. Lo scrittore Démy le ha appropriatamente descritte nei loro aspetti principali come «una mescolanza di epoche, una giustapposizione di tempi»³⁵. Solo molto più tardi furono realizzati e introdotti, in contesti internazionali, allestimenti esplicitamente futuristici od orientati al futuro, con la «New York World's Fair» del 1939-40 che s'intitolava *Building the World of Tomorrow* o, in ambito europeo, con il «Festival of Britain» del 1951³⁶.

Sebbene differissero nella loro precisa configurazione, queste offerte di viaggio nel tempo e nello spazio erano onnipresenti e frequentemente evocate. So-

32. H. Steele Morrison, *How I worked my way around the World*, cit., p. 149.

33. H.F., *In lightest London*, in «Westminster Gazette», 30.5.1908.

34. A. Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*. Herausgegeben von Günther Rühle, Berlin, Aufbau-Verlag, 1997, pp.150-153.

35. A. Démy, *Essay Historique*, cit., p. 594.

36. A. Adams, *The Healthy Victorian City: The Old London Street at the International Health Exhibition of 1884*, in Z. Çelik, D. Favro, R. Ingersoll (eds.), *Streets: Critical Perspectives on Public Space*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 203-212.

vente un tema più generale sembrava essere il solo mezzo possibile per creare una qualche connessione, sia pur blanda, tra sezioni e mostre altrimenti estremamente eterogenee, se non contrastanti. Nel caso delle grandi esposizioni del XIX secolo, questo si realizzava per mezzo di una costantemente reiterata rivendicazione di universalità, enciclopedismo e realismo. D'altro canto nelle esposizioni più marcatamente tematiche e specialistiche dell'inizio del XX secolo, il concetto di *mission civilisatrice*, che includeva l'esotismo del "diverso" più comune, serviva da elemento unificante, accompagnandosi spesso a dichiarazioni di autenticità e rappresentatività.

Tutte le esposizioni internazionali – ed in particolare quelle imperiali – includevano e mostravano dei cosiddetti "cronotopi", per usare un suggestivo termine bakhtiniano: dei luoghi immaginari in cui tempo e spazio erano giustapposti, affastellati e compressi, in cui le attività, le storie e gli eventi appartenenti a quegli ambiti spazio/temporali, venivano messi in scena e recitati simultaneamente e infine venduti ai visitatori, agli spettatori e ai consumatori contemporanei. Oltretutto quel tempo e quello spazio variavano le loro attività in accordo al messaggio politico che si riteneva dovessero veicolare. Alla «British Empire Exhibition» di Wembley, per esempio, si poteva trovare la riproduzione di una pagoda birmana, accanto a un modello che «simulava ma non imitava» l'«Old London Bridge»³⁷. Queste tipo di mostre implicavano posizioni politiche molto divergenti sulle conquiste storiche, sul livello di civiltà e sulle tappe e le prospettive del progresso futuro, sia della madre patria che delle colonie.

Mentre lo scopo e l'utilità di un simile dibattito è ancora argomento di discussione, l'idea che ne sta alla base permette di studiare le esposizioni per il carattere e il rapporto che intercorrono tra categorie spaziali e temporali, spesso rappresentate in bizzarra mescolanza, senza privilegiare nessuno dei due ambiti. «Il cronotopo», scrive Michael Holquist, «è un punto di vista da cui leggere ai raggi x il significato delle forze che operano nel sistema culturale da cui scaturiscono», così che può essere usato come uno strumento euristico per isolare e rappresentare l'insieme specifico e contingente dei presupposti, sia per il tempo che per lo spazio prodotti da ognuna di queste "istanze di rappresentazione"³⁸. Allo stesso

37. H. J. Birnstingl, *Architecture at the British Empire Exhibition*, in «The Architectural Forum», 41.1, luglio 1924, pp. 29-32, cit. a p. 30.

38. M. Bakhtin, *Forms of Time and the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics* [1937], in M. Holquist (ed.), *The dialogic imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 84-258. Come dice Bakhtin: «Definiremo cronotopo (letteralmente "tempo-spazio") l'intrinseca connessione di relazioni spaziali e temporali che sono espresse artisticamente in letteratura. [...] Nel cronotopo artistico-letterario, gli indicatori spaziali e temporali sono fusi in un insieme ben studiato e concreto. Il tempo, di per sé, ispessisce, agisce sulla carne, diviene artisticamente visibile; allo stesso modo lo spazio è responsabile dei movimenti del tempo, della trama e della storia»; vedi la breve introduzione al proprio lavoro in S. Kinser, *Chronotopes and Catastrophes: The Cultural History of Mikhail Bakhtin*, in «Journal of Modern History», 56.2, giugno 1984, pp. 301-310. Anche J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, p. 236, usa questo concetto. Infine, si veda G.

tempo, il concetto di cronotopo aiuta a collocare e contestualizzare le esposizioni sia in senso diacronico che sincronico, tanto che alla fine appare un modo pressoché ideale per connettere una storiografia delle strutture a una degli eventi. Si aprono così due ulteriori campi di studio, entrambi legati a forme diverse di movimento e pratiche spaziali vissute: da un lato tale azione stabilisce un legame con forme di turismo alternativo, per esempio il turismo esterno, con la visita all'esposizione, e il turismo interno, con un viaggio immaginario attraverso il tempo e lo spazio, disponibile nello stesso luogo della mostra; dall'altro diventa improvvisamente comprensibile perché la realizzazione di strutture di movimento verticali (per esempio la Tour Eiffel nel 1889, il "Flip Flap" nel 1908, la "Angkor Wat" nel 1931, l'"Atomium" nel 1958 ecc.) ed orizzontali (il *trottoir roulant* a Parigi, la ferrovia *Never-stop* a Wembley) divenne tanto cruciale per il funzionamento interno dei siti³⁹.

Ma allora come vengono organizzati gli elementi come il movimento e la percezione negli spazi chiusi? Qui si può mostrare come la "*Techniken des Überblicks*" (Monika Wagner) dia prova di essere componente fondamentale proprio perché sostituisce una prospettiva centrale, altrimenti mancante. In definitiva, la mobilitazione della percezione ha trovato riscontro nella sua temporalizzazione. Senza dubbio alcuno, i tre concetti qui esposti – la natura transitoria delle esposizioni, la loro configurazione spaziale e il contesto urbano, così come il loro carattere cronotopico – segnano un punto di partenza fondamentale per una teoria delle pratiche espositive europee ancora da scrivere.

La città come esposizione

Il cambio di velocità nello sviluppo è una delle differenze chiave tra la città e il luogo espositivo. La relazione tra l'esposizione transitoria e la città circostante, pur sempre in cambiamento ma certamente più stabile, ha spesso costituito una delle caratteristiche fondamentali delle esposizioni, anche se il grado è potuto variare in una certa gamma. Solo pochi degli osservatori contemporanei hanno capito come questa relazione non fosse tanto semplice quanto poteva sembrare a prima vista. In uno dei suoi «Pariser Ausstellungsbriefe» sulla «Exposition universelle» del 1900, il dottor Otto N. Witt, professore alla Technische Universität di Berlino, sottolineava come «Parigi, questa città meravigliosa, è da parte sua il più bell'oggetto dell'esposizione, e su questa considerazione non si finirebbe mai». Già undici anni prima la «Pall Mall Gazette», in occasione dell'esposizione universale, esprimeva ben più drasticamente la stessa opinione: «Ci sono molte cose da vedere a Parigi», – consigliava con forza ai suoi lettori – «ma quella più importante è Parigi stessa. Parigi vale più di qualsiasi esposizione. Tutte le esposizioni

Saul Morson e C. Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, Stanford University Press, 1990, pp. 366-432.

39. Per questa distinzione si veda A.C.T. Geppert, *True Copies*, cit., p. 224.

sono più o meno strutturate sullo stesso modello. Parigi invece è unica. Se le esposizioni sono molte, di Parigi ce n'è una sola. Parigi è dunque la prima cosa da vedere, prima di andare all'Esposizione»⁴⁰. Ben presto tutte le esposizioni internazionali furono considerate ottime e gradite attrazioni per turisti; furono abitualmente classificate nelle guide come la «Baedeker» o la «Michelin», e iniziarono a rappresentare, esse stesse, veri e propri monumenti. Secondo stime del tempo, il numero totale di persone che visitarono Parigi nei mesi di apertura della «Exposition universelle» del 1878 ammontava a 571.792, e comunque 308.974 presenze di più di quanti avevano visitato la metropoli durante l'intero 1877⁴¹. «Nel 1900, la maggior parte dei visitatori di Parigi non andrà là solo per vedere l'Esposizione, ma anche per conoscere Parigi. Per molti il viaggio attraverso la Manica sarà l'evento della loro vita», così si legge nella prefazione di una di quelle guide⁴². Mentre il relativo livello poteva ovviamente variare, il rapporto tra la città della espositiva e la città espositrice costituiva sempre un argomento interessante.

In occasione della «Exposition coloniale internationale» di Parigi nel 1931 furono organizzate le cosiddette *Caravanes scolaires*, per incoraggiare i giovani studenti delle province a visitare la capitale e così «développer le sens colonial chez le jeunes générations d'écoliers»⁴³. Per lo meno nelle loro intenzioni la visita all'esposizione rivestiva grande rilevanza, sebbene ancora integrata in un più ampio tour di Parigi. Il programma garantiva agli studenti la visita a tutti i siti e ai monumenti più importanti della città, in un solo giorno, ma concedeva tre giorni all'esposizione per garantire una visita approfondita. «Vision unique et inoubliable», scriveva una studentessa della Ecole Normale di Nîmes in una lettera di ringraziamento, «l'exposition coloniale nous a révélé la beauté de pays lointains et inconnus: blancheur des villes d'Algérie, parfums d'Orient, chatoiement de soieries. [...] Et, plus tard, quand dans notre petit village, l'heure passera lente, le souvenir de toutes ces largesses si amplement prodiguées nous remplira l'âme d'une grande douceur, tandis que nous essaierons de faire revivre devant les yeux de nos petits élèves des visions colorées que nous emportons avec nous pour leur communiquer un peu de l'enthousiasme et de la reconnaissance qui nous anime. [...] Une telle visite a ravi nos yeux en même temps qu'elle enrichissait

40. *Paris and its Exhibition*, cit., p. 10.

41. G. Collins Levey, *Art. Exhibition*, in *Encyclopedia Britannica*, v. 9, II, London/New York, 1910; qui è citata la XIII edizione del 1926, pp. 67-71.

42. W. Heinemann, F. A. Stokes (eds.), *Exhibition Paris, 1900: A practical guide containing information as to means of Locomotion, Hotels, Restaurants, Cafés, Theatres, Shops, Museums, Buildings & Monuments, Daily Life & Habits, the Curiosities of Paris & the Exhibition. A rapid & easy method of seeing everything in a limited time and at a moderate cost. With many Illustrations, Maps and Plans*, London/New York/Paris, Hachette & Cie, 1900.

43. *Letter to M. le Sénateur Messimy, Président de la Commission Permanente de l'ECI*, Parigi, 2.12.1931, in Centre des Archives d'Outre-Mer/Exposition Coloniale Internationale, Aix-en-Provence (d'ora in poi CAOM/ECI), 92, p. 1.

notre esprit de connaissances précises»⁴⁴. In questa lettera di ringraziamento un altro allievo della Ecole Normale d'Institutrice de Chambéry, André Muller, scrive quanto segue a proposito delle sue due visite alla «Exposition» e alla grande città: «Nous avons pu en très peu de jours connaître la grande ville et ses beaux monuments et surtout, grâce à des explications éclairées, nous intéresser vivement aux merveilles d'une exposition grandiose qui retrace le prodigieux effort colonial accompli par la France et toutes les nations. Une telle visite a ravi nos yeux en même temps qu'elle enrichissait notre esprit de connaissances précises»⁴⁵. La visita alla «Exposition coloniale» costituiva, per questi studenti, un rapido sistema per fare incetta di esperienze di un gran numero di diversità esposte al Bois de Vincennes: «provincia e città», «la Francia e le altre nazioni», «la Francia rispetto alle sue colonie»; allo stesso tempo questi scoprivano quegli aspetti ad esse correlati, come le differenti nozioni di tempo («l'heure passera lente»), un esotismo tipico coloniale («visions colorées») e le conoscenze generali («notre esprit de connaissances précises»).

Talvolta, tuttavia, il rapporto tra il sito espositivo e il suo contesto urbano ha corso il pericolo di essere invertito. Ad appena pochi anni dalla più grande esposizione tenutasi nella metropoli britannica, lo scrittore Ford Madox Ford scriveva nel suo *Survey of a Modern City* del 1905: «L'intera Londra non ha bisogno di nessuna struttura architettonica aggiuntiva, poiché essenzialmente essa è [...] una fiera mondiale permanente»⁴⁶. In special modo per i numerosi visitatori stranieri o per i visitatori coloniali, i cosiddetti «coloni», la metropoli stessa costituiva una vera esposizione piuttosto che la versione «importata» delle loro case sul sito della fiera; per loro, la relazione tra «mondo reale», al di là dei cancelli, e sito espositivo poteva confondersi, se non addirittura rovesciarsi. Da una tale prospettiva, la loro esperienza poteva essere perfino considerata come complementare a una tendenza generale all'importazione e alla concentrazione dell'intero mondo nel centro imperiale, riflettendo *in nuce* la situazione coloniale ma dall'interno della metropoli stessa.

Eredità fuggevole, brevità duratura

Circa quindici anni fa, la critica postmoderna e i geografi storici iniziarono ad analizzare intensamente il significato di spazio e spazialità come categorie dell'analisi storica⁴⁷; quale integrazione di molti altri concetti, anche lo spazio veni-

44. J. Bourgues pour les élèves-maîtresses de l'Ecole Normale de Nîmes à Monsieur Oudaille, in CAOM/ECI, 92, p. 422.

45. Lettera di André Muller, Chambéry, 1.8.1931, in CAOM/ECI, 92, p. 414.

46. F. Madox Ford, *The Soul of London: A Survey of a Modern City*, London, Alston Rivers, 1905, p. 13.

47. Si veda, ad esempio, D. Harvey, *The Urban Experience*, Oxford, Blackwell, 1989; Id., *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford/New York, Blackwell, 1989; E. W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social*

va infine classificato come socialmente e culturalmente contingente, aprendo così immense possibilità per un'opportuna storicizzazione. Idee fantasiose sulle relazioni spaziali si rivelarono essere importanti caratteristiche strutturali di ogni «Weltanschauung» e quindi considerate una parte cruciale dello strutturarsi delle identità percepite, sia in senso soggettivo che in quello collettivo. In questo contesto Edward Said coniò la convincente definizione di «geografie immaginative»⁴⁸.

Il presente saggio ha cercato di analizzare il prodursi e il distribuirsi di queste geografie su due livelli. In primo luogo si sostiene che le esposizioni devono essere interpretate come «spazi di rappresentazione», introducendo, in tal modo, quella terminologia coniata in origine da Henri Lefebvre. L'interrogativo più interessante riguarda l'organizzazione, l'uso e la rappresentazione dello spazio urbano: quale era il mezzo attraverso il quale l'intero mondo veniva ridotto ad un'area strettamente limitata all'interno di una città, sia fisicamente che a livello intellettuale? E come venivano inseriti – temporaneamente ma pur sempre realmente – gli spazi espositivi all'interno del tessuto urbano?

Si possono identificare, a questo proposito, diversi modelli di movimento. I numerosi siti espositivi del XIX secolo presenti a Parigi, Londra e Berlino:

- a) O si integrarono del tutto alla città, a volte attraverso successive installazioni di un insieme di funzioni aggiuntive, oppure, altre volte, accompagnandosi ad istituzioni quali i musei; South Kensington fornisce un eccellente esempio di come il luogo di un'esposizione internazionale abbia contribuito attivamente a conferire, ad alcune aree urbane, un significato specifico; ed infatti, non più tardi del 1862, questo divenne un luogo chiave nel panorama simbolico di Londra;
- b) oppure furono usati semplicemente per successive esposizioni, senza alcuna durevole e drammatica alterazione urbana del paesaggio circostante. La cosiddetta "White City" a Shepherd's Bush, per esempio, si trasformò gradualmente in un'esposizione semi-permanente, fino a quando fu venduta all'asta, agli inizi degli anni '20, e quindi riadattata. Ma il caso più interessante, in questa cate-

Theory, London/New York, Verso, 1989; D. Gregory, *Geographical Imaginations*, Oxford, Basil Blackwell, 1994. Da un certo momento in poi anche gli storici hanno cominciato ad inserire, nella pratica empirica, la cosiddetta "svolta spaziale", seppur con ritardo e ponendo alcune riserve di metodo. Si veda, per esempio, D. Blackbourn, *A Sense of Place: New directions in German History. The 1998 Annual Lecture of the German Historical Institute*, London, 1999; J. Osterhammel, *Die Wiederkehr des Raumes: Geopolitik, Geohistorie und historische Geographie*, in «Neue Politische Literatur», 43.3, 1998, pp. 374-397 e K. Schlögel, *Kartenlesen, Raumdenken: Von einer Erneuerung der Geschichtsschreibung*, in «Merkur», 56.4, aprile 2002, pp. 308-318.

48. E. W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978, pp. 54-58, pp. 71-77; Id., *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus, 1993, pp. 1-15. Si veda inoltre D. Gregory, *Orientalism Re-viewed*, in «History Workshop Journal», 44, 1997, pp. 269-278; Gregory considera «geografie immaginative» «una espressione straordinariamente evocativa che confonde ad arte il maligno assolutismo di realtà e finzione» poiché «non solo descrive la rappresentazione di altri luoghi – persone, paesaggi e culture – ma anche i modi in cui queste rappresentazioni proiettano i desideri, le fantasie e i preconcetti dei loro autori e l'intreccio di poteri tra loro e i loro soggetti» (ivi, p. 271).

ria, è probabilmente Champ de Mars: sotto un certo aspetto era e rimase *lo* spazio espositivo francese per eccellenza, assumendo quindi un carattere celebrativo transitorio ma ricorrente; d'altro canto questo luogo – come anche la stessa Tour Eiffel – divenne un elemento dominante dell'aspetto e dell'immagine di tutta la città di Parigi;

c) o infine furono progettati volutamente per essere usati solo una volta ma acquisirono tuttavia un qualche significato simbolico all'indomani del reale evento espositivo; è questo il caso di Wembley con il Wembley Stadium o di Vincennes, con lo zoo e il Musée des Arts Africains.

Il problema di come la costante espansione della città si correla all'uguale ampliamento delle esposizioni, e il conseguente spostarsi di queste ultime nei sobborghi cittadini, non dovrebbe essere sottovalutato, specialmente se i geografi che amano scrivere che «la storia è costituita da una serie di spazi, non da un'unica, ininterrotta serie di fatti», vengono poi presi sul serio⁴⁹. Tutti gli argomenti standard circa le specificità e le identità nazionali sono resi insoddisfacenti se si comprende, attraverso l'analisi delle singole esposizioni, che esse nel loro insieme costituiscono il medium espositivo del “world wide web”, poiché ci si riferisce ad una nuova forma di analisi transnazionale e relazionale del network. Attraverso le reciproche risposte e le diverse reazioni, questi spazi di rappresentazione hanno sviluppato un uso delle forme del tutto specifico, fornendo così un ulteriore modello del medium e codificando un certo repertorio standard, sia pur differenziando il suo specifico «linguaggio delle esposizioni».

Un secondo aspetto, anch'esso con un fondamento concettuale derivante da Henri Lefebvre, riguarda la «rappresentazione dello spazio» così come si concretizza nelle esposizioni. Per la loro natura di realizzazioni complesse, la maggior parte delle esposizioni sembra aver giocato con una varietà di forme spaziali. Per esempio, le stesse città di Parigi o Londra furono rappresentate nella cosiddetta Sezione Metropolitana o Section Métropolitaine, a rappresentazione di una “città” più grande – il resto del sito espositivo nel suo insieme – all'interno della città “reale” (Londra, Parigi, Berlino e Vienna, per esempio). Lo stesso principio si applica alle rappresentazioni di regioni, paesi, nazioni e colonie. Strategie di rappresentazione e stratificazioni di significati si sovrappongono e formano uno spazio condensato all'estremo che David Harvey considera essere il carattere e l'aspetto distintivo della modernità⁵⁰. Lo spazio veniva compresso e reso fruibile ai visitatori individuali, grazie ad itinerari prefabbricati che al contempo pre-

49. Questa sembra essere solo una delle tante conseguenze dovute alla generale tendenza all'auto-riproduzione e alla diffusione del mezzo, come per esempio per produrre costantemente sempre più esposizioni, cercando di farle ogni volta più grandi, migliori, più in espansione e più costose delle versioni precedenti. Si veda J. Allwood, *The Great Exhibitions*, London, Studio Vista, 1977, p. 8. F. Driver, *Geography's Empire: Histories of Geographical Knowledge*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 10/11, 1992, pp. 23-40, cit. a p. 35.

50. D. Harvey, *The Urban Experience*, cit.

strutturavano il territorio dell'esposizione e assumevano il compito di fornire surrogati di viaggi.

Sebbene, ad una prima analisi, le esposizioni potrebbero facilmente essere accostate alle molte altre strutture simili in cui, secondo Michel Foucault, «la storia si rivela», e precisamente la chiesa, il cimitero, il teatro, il giardino, il museo, la biblioteca, il luna park, il bordello, le caserme e naturalmente, la prigione⁵¹, esse in realtà differiscono da tutte queste istituzioni per un unico fattore di grande rilevanza: il loro carattere transitorio. Tutti gli organizzatori hanno tentato di superare l'insita natura fuggevole del mezzo, con l'emissione di consistenti cataloghi generali che constavano di innumerevoli volumi unici, innalzando architetture provvisorie attentamente progettate o inglobando le esposizioni in un museo, ancor prima che la vera esposizione fosse stata inaugurata; tutto questo è senza dubbio contraddittorio. Non è certo una novità quindi che fin dal 1851 il problema del *day after* abbia rappresentato un tema ampiamente discusso. Ciò che si pone in evidenza per tutti gli aspetti spaziali sembra essere vero anche per le strutture temporali del medium: c'era una tendenza generale a superare i suoi confini canonici e a trascenderli. Riguardo alla città, tuttavia, ciò ha assunto un significato piuttosto diverso dalla periodizzazione operata da James E. Peter nel 1951. In principio, fu essenzialmente la città a utilizzare l'esposizione: solo in una seconda fase questo rapporto avrebbe subito una reale inversione.

traduzione di Cinzia Pellegrini

51. M. Foucault, *Of Other Spaces*, in «Diacritics», 16, 1986, pp. 22-27, qui particolarmente p. 25.