

EMOTICON - Segni Passaggi Territori
serie diretta da Alberto Abruzzese

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

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

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

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

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

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

Luca Massidda

**ATLANTE
DELLE GRANDI
ESPOSIZIONI
UNIVERSALI**

Storia e geografia
del medium espositivo

FRANCOANGELI

Grafica della copertina: Elena Pellegrini

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

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

Ristampa	Anno
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9	2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sui diritti d'autore.

Sono vietate e sanzionate (se non espressamente autorizzate) la riproduzione in ogni modo e forma (comprese le fotocopie, la scansione, la memorizzazione elettronica) e la comunicazione (ivi inclusi a titolo esemplificativo ma non esaustivo: la distribuzione, l'adattamento, la traduzione e la rielaborazione, anche a mezzo di canali digitali interattivi e con qualsiasi modalità attualmente nota od in futuro sviluppata).

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO

(www.aidro.org, e-mail segreteria@aidro.org).

Stampa: Tipom Monza, via Merano 18, Milano.

Indice

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

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

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

Introduzione

Fantasmagorie di ritorno

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Buona visita.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

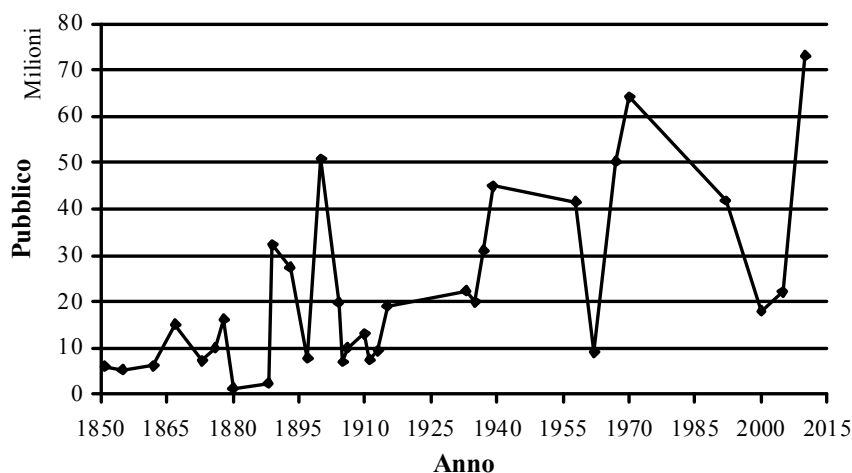


Fig. 1 - Il pubblico delle grandi esposizioni universali [fonte: Bie – Bureau International des Expositions]

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

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

Cominciamo dunque a cercare le nostre risposte...

1.1. 1851-1900: Il monopolio imperfetto

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

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

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

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

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

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

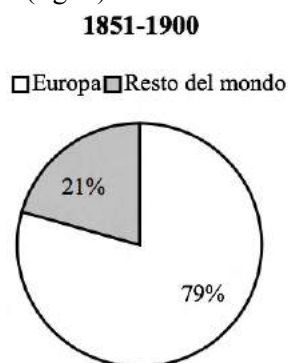


Fig. 2 – Il pubblico delle grandi esposizioni universali [fonte: Biel]

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

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

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

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

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

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

que alla capitale francese che spetta l'onere dell'organizzazione di ben cinque esposizioni universali. Geograficamente, tra il 1851 e il 1900, l'organizzazione delle esposizioni è una questione europea⁶ e ancor più è una questione di competizione franco-britannica, binomio perfettamente sancito, pochi giorni dopo la chiusura della prima esposizione londinese, dall'annuncio, fatto da una nuovamente entusiasta Regina Vittoria, del completamento della linea telegrafica tra le due capitali (Briggs-Burke, 2000, p. 169).

1.1.1. Araldi del progresso e spacciatori di svaghi: Londra vs Parigi

Economicamente la metropoli può essere descritta come il concentramento urbano dell'esposizione universale. Ma le esposizioni hanno due facce: affari e divertimenti; e quanto più gli affari assumono forma astratta, con l'accento posto sempre più sulle manipolazioni finanziarie, regolarità e automatismo, disciplina matematica, tanto più cresce la necessità di un sollievo di compenso. I piaceri tradizionali della fiera – giocolieri, acrobati, giocatori, mostre accessorie, licenze sessuali d'ogni genere – cessano d'essere sporadici: rientrano nelle abitudini metropolitane. La metropoli stessa può essere descritta come un'esposizione mondiale in esercizio continuo (Mumford, 1938, p. 263).

È necessario però riflettere con maggior attenzione sul ruolo svolto dalla capitale inglese nella storia delle grandi esposizioni universali. L'aver tenuto a battesimo il medium con l'organizzazione della *Great Exhibition* del 1851 ha infatti impresso nelle nostre menti alcune delle più significative icone intorno a cui si è strutturato il nostro immaginario sulle esposizioni universali: su tutte quella del *Crystal Palace*, da quel momento termine di paragone obbligato per ogni successivo contenitore espositivo e quella della Regina Vittoria, madrina e insuperato testimonial di ogni futura esposizione. La storia però nuovamente ci bacchetta per la nostra incapacità di guardare ai suoi *fatti* senza essere *distratti* dalle fantasmagorie dei nostri immaginari. Se infatti riusciamo a distogliere lo sguardo da queste due icone che in primo piano saturano la nostra visuale ci troviamo di fronte l'ampia prospettiva di uno spazio profondo occupato in misura assolutamente marginale da materiali dell'Inghilterra vittoriana: «È come se la lunghissima guerra terminata nel 1815 con la vittoria della Gran Bretagna si fosse poi ripetuta, e capovolta, sul

rivela in realtà quanto sia temuto un confronto diretto, più che sul piano della produzione industriale, soprattutto su quello dei prodotti di largo consumo, di cui le Esposizioni costituiranno le autentiche vetrine» (Aimone-Olmo, 1990, p. 40). Sarà proprio giocando su questo terreno che gli Stati Uniti riusciranno a trasferire sull'altra sponda dell'Oceano Atlantico la leadership nell'organizzazione e nella partecipazione agli eventi espositivi.

⁶ Fanno eccezione: Filadelfia 1876, Melbourne 1880 e Chicago 1893.

fronte culturale: in letteratura lo sconfitto ha trionfato, e Parigi è divenuta, come dire, la Hollywood del XIX secolo» (Moretti, 1997, p. 189).

Se nel 1849 sembrava assolutamente «naturale che l’Inghilterra, la potenza che per prima aveva inaugurato il cambiamento della politica commerciale mondiale, dovesse anche essere la prima a tributare una solenne commemorazione al progresso industriale del genere umano» (*Times*, 16 novembre 1948, cit. in Young, 2005, p. 20, *trad. nostra*), di lì a pochi anni non saranno più gli spazi dell’impero del libero scambio britannico a fare da cornice all’evento espositivo:

L’esposizione del 1862 conclude l’esperienza inglese delle grandi Esposizioni universali, quando non solo lo Stato e la municipalità stanno avviandosi verso la specializzazione delle Esposizioni e verso una museografia permanente della scienza, della tecnica, delle arti applicate o quando ormai si assiste nella società vittoriana ad una privatizzazione del loisir, ma anche quando il valore pubblico della scelta di un’architettura appare declinare. L’Inghilterra chiude così un’esperienza, di cui la Francia sta per scrivere il capitolo più famoso (Aimone-Olmo, 1990, p. 55).

Se le esposizioni funzionano tendenzialmente come «sperimentazioni che mettono in gioco soprattutto le forme e le tecniche della comunicazione» (ivi, p. 10), l’impostazione spettacolare e orientata al consumo della visione francese – e della sua retorica – funziona molto meglio della *trasparente* tradizione industrializzante inglese, dove «meno metaforica si era sempre presentata l’Esposizione» (ivi, p. 17):

Nel 1851 il discorso inaugurale del principe Albert riassume alcuni punti di riflessione sul peso delle moderne invenzioni, sul perfezionamento dei metodi e degli strumenti di lavoro, sulla diffusione del principio della divisione del lavoro, legando innovazione e miglioramento delle condizioni sociali, sviluppi raggiunti nella produzione industriale europea e possibili scenari che l’Esposizione può indicare. Ad Esposizione chiusa il bilancio tentato dalla Royal Society of Arts – che si esprime anche organizzando una serie di conferenze pubbliche – mette invece in rilievo soprattutto i legami da costruire (o da rivedere) tra sistema industriale e processi formativi. I due orizzonti dentro cui si muoverà l’esperienza inglese sono così delineati (ivi, p. 18).

Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations: il nome con cui il 1851 battezzò le esposizioni universali svela immediatamente le ragioni della brevissima stagione londinese delle esposizioni e anzi, di questo rapido tramonto, è la più chiara rivelazione⁷:

⁷ Torneremo su questo argomento all’inizio del secondo capitolo.

La storia delle Esposizioni universali inglesi è quasi un capitolo a parte, che non a caso si chiude in anticipo rispetto al resto dell'Europa, mettendo ben presto a fuoco trasformazioni e soluzioni alternative originali. Attraverso le Esposizioni non inglesi si sono invece percorse strade diverse (ivi, p. 17).

Esiste dunque, fin dall'inizio, una via inglese alle esposizioni e una via *altra* che è quella aperta dalle esperienze parigine:

Autentica "invenzione" del XIX secolo, e quasi sintesi mnemotecnica di un sapere costruito per stadi progressivi e partizioni algebriche, l'esposizione universale è un'icona storiografica che fin dalla sua origine si sviluppa a dittico: secondo una tipologia proposta dall'Inghilterra, da un lato, e secondo un modello volutamente antitetico al primo, di matrice francese, dall'altro (Maiocchi, 2000, p. 134).

Potremmo forse allora distinguere una via *strutturale* all'evento espositivo, quella inglese, e una deviazione *sovrastrutturale* nell'immaginazione espositiva, quella parigina:

L'esperienza inglese si avvia alla conclusione. L'Inghilterra, dopo un lungo e sofferto dibattito, decide di non seguire il modello francese che va lentamente imponendosi, di non partecipare soprattutto al confronto competitivo che nel giro di pochi anni si aprirà in Europa (*e fuori Europa*) sul piano delle dimensioni dell'iniziativa, e cerca negli anni settanta una soluzione originale, insistendo sulla specializzazione e sull'istituzionalizzazione della mostra scientifica e tecnologica (Aimone-Olmo, 1990, p. 18, *corsivo nostro*)

Eppure già il pubblico londinese aveva intuito che la *killer application* del medium espositivo era evidentemente da ricercare nella dimensione del consumo piuttosto che in quella della produzione. Ne troviamo un esempio particolarmente *divertente* citato da Sabine Clemm nel suo *Dickens, Journalism, and Nationhood: Mapping the World in Household Words* (2008). Finita l'esposizione universale del 1851, sulle colonne del periodico edito da Charles Dickens, che nella sua sensibilità socialdemocratica già tanta attenzione aveva concesso all'evento londinese, si apre un dibattito con i lettori su cosa fare una volta chiusi i cancelli dell'esposizione della maestosa serra costruita da Joseph Paxton. *A short note from a young lady*, suggerisce per il Palazzo di Cristallo la sua più naturale evoluzione, la trasformazione in uno *shopping mall*:

Caro Direttore, la mamma mi dice che le persone sono incerte su cosa fare del Crystal Palace, qualora non venisse smontato. Per favore, caro signore, spenda lei una parola in favore di quei magnifici scialli e per quegli abiti di morbida mussola. È così noioso doversi fermare in quelle sudicie strade, dove la gente si accalca fumando; così sporche che non si riesce a vedere per la polvere, o per qualche altra

simile sporcizia, e ci si ritrova così per terra con le ginocchia in una pozzanghera. Finora non avevo mai provato piacere nel guardare le vetrine, e ne avevo viste molte. Oh la cara Esposizione, dove si possono ammirare tutti i negozi, e non è necessario comprare! Ma se riesci a convincere il caro Papino a prenderti qualcosa c'è sempre l'indirizzo allegato, e sai dove dirgli di andare. Egregio Direttore, non possiamo più amare le vetrine nelle solite sporche strade. Per il bene delle signore, mi appello dunque a voi, Sir, come gentiluomo, di raccomandare ai Commissari di assegnare l'ala che scende lungo le scale a Mr Swan e Mr. Edgar, per i loro show room di tendaggi, e lasciare che il signor Hunt e il signor Roskell abbiano le gallerie per i loro preziosi gioielli (...). Egregio Direttore, la prego, per favore, mi aiuti, e io non userò mai nulla eccetto *Household Words* per arricciare le mie trecce, fino alla fine della mia esistenza (*What is not clear about the Crystal Palace*, «Household words», 19 luglio 1851, trad. nostra).

Nella risposta del *Direttore*, Henry Morley, la tensione tra dimensione spettacolare/consumistica e dimensione scientifico/produttiva delle grandi esposizioni universali, scatenatasi già nel primo appuntamento londinese, viene tradotta in una contrapposizione tra una vision *hard* dell'evento, propria della prospettiva maschile, e una immaginazione *soft* «indossata» invece dallo sguardo femminile:

Nonostante tutto, anche se preso come uno scherzo, questo passo è interessante. Abbiamo già visto che la Grande Esposizione ha instaurato un equilibrio instabile tra produzione e consumo delle merci che vi erano esposte. Morley risolve questo conflitto aggiungendovi un'altra dimensione: i produttori sono maschi, i consumatori sono femmine. Gli uomini fanno soldi producendo, facendo investimenti o commerciando materie prime, e le donne li spendono acquistando i prodotti finiti, purché esse siano in grado di “convincere il caro Papino” a partecipare con i suoi sudati risparmi (Clemm, 2008, p. 43, trad. nostra).

In realtà l'ingenuità femminile della *giovane donna* comprende molto meglio dell'ironia maschile di Morley la direzione – e diversione – spettacolare che la società vittoriana è sul punto di imboccare definitivamente. Nel 1852, mentre a Parigi si apriva il *Bon Marché* di Aristide Boucicault, il passaggio londinese alla dimensione puramente commerciale dell' esporre è mediato, nelle sorti avute dalla storia post-espositiva del Palazzo di Cristallo, dall'istituzione, più educata e più tradizionale, del museo. Ma quello allestito sulle colline di Sydenham, è un museo mondano e spettacolare, popolare e di successo, che non fa altro che confermare le difficoltà sempre maggiori che si trovano di fronte le culture istituzionali nel loro sisifico tentativo di contenere e di porre degli argini all'irruente pressione esercitata con sempre maggiore intensità dalle culture del mercato (Abruzzese-Borrelli, 2000, p. 60):

Il primo giugno 1852 inizia lo smontaggio. Trasportato – e rimontato con alcune varianti tipologiche – sulle colline di Sydenham a sette miglia da Londra il “nuovo” Crystal Palace viene inaugurato il 10 giugno 1854 e diventa un museo storico che approfondisce il taglio interdisciplinare e divulgativo, già in parte sperimentato all’Esposizione e assolutamente originale per l’epoca. (...) Rispetto all’Esposizione la novità è nell’allestimento scenografico e nella possibilità di vendere gli oggetti, rispetto alla struttura museale è nella ripartizione dei materiali per aree geografiche di provenienza. Facilmente raggiungibile da Londra grazie al collegamento ferroviario, vede il pubblico arrivare in massa per ammirare soprattutto i modelli e le copie accurate dei capolavori artistici dall’antichità all’epoca contemporanea, provenienti da tutto il mondo, raggruppati per epoche e disposti in corti: i templi egiziani di Abul Simbel e Karnak, le storie di Budda dall’India, le antiche case pompeiane, il Partenone, i marmi greci raccolti da lord Elgin e acquistati per 35.000 sterline dal British Museum, il Laocoonte e il Discobolo, il Fauno dormiente del Museo Barberini, la Venere di Milo, il Torso del Belvedere, la Psiche del Museo di Napoli, busti di imperatori romani, il palazzo dell’Alhambra, sculture Assire di Ninive e Babilonia, i tori alati del palazzo di re Sargon II conservati al Louvre e al British Museum, il chiostro della Basilica di San Giovanni in Laterano, l’atrio della Cattedrale di Magonza, i dipinti di Cimabue ad Assisi, il battistero normanno della Cattedrale di Winchester, particolari della Cattedrale di Colonia, monumenti sepolcrali dell’Abbazia di Westminster, bassorilievi del coro di Notre-Dame di Parigi, sculture di Chartres, l’altare della Certosa di Pavia, la porta del Ghiberti nel Battistero di Firenze, bassorilievi di Donatello, sculture di Michelangelo, gli affreschi di Raffaello nelle Stanze Vaticane e molti altri pezzi. *Un universo della copia e degli exempla* su cui forse non si è riflettuto a sufficienza (Aimone-Olmo, 1990, p. 44, *corsivo nostro*).

Un museo della copia e della riproducibilità che riassume perfettamente il momento di catastrofe dell’equilibrio fino a quel momento delicatamente conservato tra «l’investimento libidico dei consumi e la natura intellettuale e autoritaria» (Abruzzese-Borrelli, 2000, p. 60) delle istituzioni. Nel lungo elenco che abbiamo scelto di riprodurre integralmente ritroviamo infatti «il basso desiderio di possesso» (Benjamin, 1936, p. 115) del collezionista e il mondo a portata di mano della *Wunderkammer*, quella messa in scena *colossale* che doveva far «sentir male agli occhi» (Zola, 1883, p. 87) alle *Signore* che visitavano il *Paradiso* del loro *Buon Mercato* parigino e l’esperienza immersiva dei parchi a tema pre-disneyani, la *ricreazione* esotica della lettura di viaggio e la *formazione* in versione locale e piccolo borghese del *Grand Tour*. King Kong è ancora in mostra sul palcoscenico che l’istituzione ha allestito per contenerlo, ma è già pronto a spezzare le catene che gli impediscono di fare della metropoli e della società tutta il proprio teatro. E non a caso la messa in mostra di «una riproducibilità dalle mille ragioni» (Aimone-Olmo, 1990, p. 56) sarà anche una delle vie scelte dalle esposizioni parigine

per accrescere la spettacolarità dei propri allestimenti. Già a Parigi nel 1867

L'Esposizione (...) non è solo il palazzo di Krantz, è anche il parco (ed i suoi annexes). Percorrendo le *chemin circulaire des Deux Mondes*, il parco dello Champ-de-Mars (...) il visitatore può incontrare la Tour de la porcelaine cinese, il palazzo del Bardo tunisino, la moschea turca, il caravanserraglio e il tempio egiziano, le catacombe romane, il tempio azteco di Xochicalco. Un universo di copie, che sposta verso la ricostruzione ed il suo complesso mondo di finzioni e di studi, di immagini letterarie e coloniali, di riproposizione di un'immagine passata nel presente, l'attenzione dell'architetto e del visitatore (*ibidem*)⁸.

Molto più della contrapposizione, di genere, tra una produzione, proiettiva e maschile, e un consumo, ricettivo e femminile, tra l'attività della prima e la passività del secondo, è lo sguardo da *flâneuse*⁹ della giovane lettrice che, indipendentemente dal prevalere del *contenuto* tecno-scientifico della via londinese all'esposizione o di quello consumistico-spettacolare dell'immaginazione parigina, svela il *messaggio* inscritto nel *medium* espositivo. Le esposizioni universali si impongono come il più spettacolare tra quei dispositivi proto-cinematografici dello sguardo – le caricature di Daumier e le illustrazioni di Grandville, le riviste illustrate e la litografia, il panorama e la lanterna magica, le incisioni piranesiane e il diorama, il dagherrotipo e la fotografia, il museo e i *passages* – che progressivamente nel corso del diciannovesimo secolo hanno esteso enormemente il campo del visibile «e trasformato l'esperienza dello sguardo in una forma di consumo» (Friedberg, 1994, p. 15, *trad. nostra*).

⁸ Ma anche su questo aspetto dell'evento espositivo torneremo nel secondo capitolo.

⁹ Anne Friedberg propone una distinzione di genere tra lo sguardo maschile del *flâneur*, perfettamente incarnato e descritto da Baudelaire – «Il *flâneur* potrebbe essere definito come un poeta urbano, i cui movimenti in uno spazio metropolitano appena configurato hanno spesso trasformato la presenza femminile in un omaggio testuale» (1994, p. 33, *trad. nostra*) – e lo sguardo femminile della *flâneuse* reso possibile dai nuovi spazi del consumo allestiti nella metropoli per mettere in mostra le proprie merci: «La *flâneuse* femminile non è stata possibile fino a quando la donna non è stata libera di vagare da sola per la città. E questo è stato messo in relazione con il privilegio di poter fare shopping da sola. Lo sviluppo nel tardo diciannovesimo secolo dello shopping come attività di svago socialmente accettabile per le donne borghesi (...) ha incoraggiato le donne a passeggiare per la città senza un accompagnatore. (...) La *flâneuse* apparsa negli spazi pubblici – i grandi magazzini – è stata resa possibile dalla nuova configurazione della cultura del consumo» (*ivi*, p. 36, *trad. nostra*).

1.1.2. Una nazione senza esposizione: la dominante tragica della cultura tedesca

Oltre a Parigi e Londra, l'imperfetto monopolio europeo può contare anche sui contributi di Vienna (1873), Barcellona (1888) e Bruxelles (1897). In questo contesto, così marcatamente europeo, spicca però l'assoluta marginalità della Germania nell'organizzazione delle esposizioni universali:

Negli Stati tedeschi prima dell'unificazione, le Esposizioni industriali e commerciali trovano (...) un terreno fertile dall'inizio dell'Ottocento, ma con connotazioni di stretta specializzazione settoriale e risultati che variano tra Baviera, Prussia e le altre regioni. Lo sbocco in un'Esposizione internazionale tedesca, anche ad unificazione compiuta, tuttavia non si realizza. Le cause sono complesse e non certo riconducibili solamente alla persona dell'imperatore Guglielmo I, che respinge più volte, nel 1876 e ancora negli anni novanta, le pressioni del mondo produttivo tedesco per l'organizzazione di un'Esposizione universale a Berlino. Le ragioni addotte per negare l'Esposizione sono in sostanza legate a timori di forti contrasti tra interessi economici diversi, in uno Stato appena costituito, a possibili turbamenti dell'ordine pubblico, alla storia politica di un paese frammentato in molti Stati, con *la stessa centralità di una capitale da costruire almeno dal punto di vista simbolico* (Aimone-Olmo, 1990, p. 42, *corsivo nostro*).

Fino ad Hannover 2000, invece, *nessuna* esposizione universale viene organizzata in territorio tedesco. Esistono, come vedremo con Georg Simmel per l'esposizione industriale di Berlino del 1876, eventi espositivi ospitati da metropoli tedesche, ma nessuno di questi è ascrivibile alla categoria superiore dell'universalità espositiva. Gli spazi temporali dell'esposizione sembrano qui ricalcare, all'inizio della loro storia, «la configurazione sociale e geografica del tutto specifica» della moderna letteratura europea (Moretti, 1987, p. 249). Il cuore del sistema è infatti rappresentato, tanto nella letteratura quanto per le esposizioni universali, dall'Europa del romanzo: «un sistema stabile e ben diversificato di Stati-nazione in buona sostanza autosufficienti [che] ha un centro robustamente borghese in Francia e in Inghilterra, e la sua tematica elettiva è la dialettica, tipicamente nazionale, di città e campagna» (ibidem).

Un secondo spazio della moderna letteratura europea è, nella ricostruzione di Moretti, quello transnazionale del modernismo:

L'Europa del modernismo (...) è una costellazione di metropoli: Parigi, Berlino, Pietroburgo-Pietrogrado-Leningrado, Londra, Zurigo, Milano, Vienna, Praga (...) una figura priva di centro, discontinua e dunque potenzialmente aperta (New York, Los Angeles, Buenos Aires, Bombay...), che appunto perciò ha potuto dar vita, nel corso del Novecento, alla prima letteratura davvero *mondiale*: al cui interno, anzi, per la prima volta nella storia moderna, l'Europa è stata sospinta alla periferia (ibidem).

Una costellazione di metropoli globali in cui brillano con sempre maggiore intensità le luci artificiali delle metropoli statunitensi. Il sistema europeo delle esposizioni universali sarà costretto a seguire le stesse rotte globali aperte dal modernismo consentendo l'ingresso di nuovi protagonisti destinati di lì a poco a spingere per la prima volta nella storia ai margini del sistema i vecchi divi della tradizione europea.

Il terzo spazio della tripartizione dell'Europa letteraria tracciata da Moretti, quello della *guerra* e della *tragedia*, di cui la Germania è il «centro», la «terra di nessuno dove i drammi che riguardano tutti possono pervenire alla loro espressione più radicale» (ibidem), è anche quello dell'assenza praticamente totale dell'esposizione universale. Se la nostra ipotesi è esatta le ragioni che rendono conto della *dominante tragica della cultura tedesca* possono anche spiegare la marginalità espositiva della Germania: «Era convinzione di Thomas Mann (...) che la dominante tragica della cultura tedesca fosse il portato di deboli legami nazionali; ora possiamo forse aggiungere che il potere simbolico della forma tragica è inversamente proporzionale al potere reale dello Stato» (ivi, p. 251).

Semplificando al massimo: uno Stato borghese-liberale forte e stabile, non mette in scena tragedie, ma racconta romanzi. E viceversa. Il ragionamento di Moretti è perfettamente logico e coerente con la storia:

In Inghilterra, in Francia, negli Stati Uniti, lo Stato borghese-liberale, e poi democratico, non fu mai messo seriamente in discussione: in Germania, per contro, non solo la formazione dello Stato nazionale avvenne con grande ritardo, ma soprattutto, nel breve giro di quindici anni – dal 1918 al 1933 – l'ordine politico venne scosso *due* volte, e in direzioni *opposte*. Nessuna grande potenza industriale si è mai trovata alle soglie di una rivoluzione socialista, o sottomessa al dominio fascista: la Germania fece entrambe le esperienze, quasi a palesare un bivio nascosto, e fatale della modernità – una scelta davvero tragica soggiacente a quella normale amministrazione borghese cui altri paesi occidentali si erano ormai assuefatti (ivi, p. 250).

Possiamo trasferire questo discorso all'esposizione universale? Moretti prosegue entrando nel merito della tensione tragica della Germania:

quando questi [lo Stato] è stabile e forte, la cultura nazionale può disinteressarsene, e svilupparsi in forme essenzialmente impolitiche: massimo esempio, le convenzioni antieroidiche della cultura romanzesca – di quella cultura, cioè, che fu a sua volta uno dei grandi fattori stabilizzanti della modernità. Se però lo Stato è instabile, e quindi debole, allora si crea una sorta di vuoto simbolico che la cultura sembra fatalmente sospinta a riempire (ivi, p. 251).

Qui le cose si complicano: le esposizioni universali non si propongono in-

fatti come rappresentazioni culturali perfettamente adatte, direi quasi geneticamente predisposte, a colmare il vuoto simbolico di uno Stato-nazione giovane e ancora instabile attraverso una sua spettacolare celebrazione, attraverso la legittimazione dei suoi valori e la narrazione della propria storia, attraverso *l'invenzione della propria tradizione*, attraverso *la costruzione, almeno dal punto di vista simbolico, della centralità della propria capitale?*

Però lo abbiamo già visto, il senso delle esposizioni muta in fretta, immediatamente dopo la sua nascita. Da grande narrazione del progresso, da messa in scena celebrativa della produzione nazionale (e dunque del suo lavoro e dei suoi poteri, del suo popolo e delle sue élite) ad eccezionale evento di messa in scena del quotidiano *amusement* della *normale amministrazione borghese*. Continuare a chiedere alle esposizioni di colmare quel vuoto simbolico sarebbe stato come chiedere al telefono di continuare a offrire intrattenimento musicale domestico o alla radio comunicazione interpersonale punto a punto. La storia aveva già imboccato un altro bivio, la tecnologia aveva già scelto una diversa *chiusura*.

Concludiamo questo barbaro saccheggio del lavoro di Moretti. Questi ha trovato nel gioco della *roulette* la ludica metafora dell'affinità elettiva che lega romanzo e metropoli moderne: «tra tutti i giochi d'azzardo, il posto d'onore, in Baudelaire non meno che in Balzac, lo ha senz'altro la *roulette*, probabilmente perché è quella che riflette meglio la potenziale repentinità del mutamento sociale urbano» (Moretti, 1981, p. 152). La marginalizzazione socialdemocratica del conflitto, «l'atmosfera di generale irresponsabilità, di innocenza quasi, che aleggia sul tavolo da gioco» (ivi, p. 153) della *roulette* è la stessa che si respira nei padiglioni delle esposizioni universali ottonevicescchi. E non a caso al tragico *zeitgeist* della Germania si addice molto di più il pokeristico *duello* dei giochi olimpici, celebrato epicamente dalla rappresentazione plastica dei corpi degli atleti immortalati dalla macchina da presa di Leni Riefenstahl alle Olimpiadi di Berlino del 1936 e, ironicamente, dalle quattro medaglie d'oro che brillarono al collo *abbronzato* del molto poco ariano Jesse Owens.

La «razionalità tecnologica» del capitalismo tedesco, a differenza di quella «monetaria» del capitalismo britannico (Arrighi, 1984) non sente dunque il bisogno di manifestarsi universalmente in un'esposizione, al protezionismo imperiale meglio si addicono gli stadi olimpici, piuttosto che quei templi del libero scambio che sono stati i padiglioni delle grandi esposizioni universali. La razionalità tecnologica tedesca sembrò in realtà essere sul punto di acquisire una stabilità tale da potersi permettere – aver bisogno – di mettersi in mostra nell'organizzazione di una grande esposizione universale, se non fosse stato per il fatto che nella corsia accanto un'altra economia «egocentrica» *correva* molto più veloce: «come pugili al tramonto, le potenze europee ini-

ziarono a lasciare il ring sul quale salì rapidamente un nuovo campione: gli Stati Uniti» (Hardt-Negri, 2000, p. 170).

1.2. Dal bipolarismo made in Usa (1900-1950) al triumvirato globale (1950-2000)

Con modalità analoghe, dunque, a quelle che interessavano gli altri dispositivi mediali del periodo, anche lo spazio delle esposizioni universali nella prima metà del ventesimo secolo non è più quello esclusivo della tradizione europea, ma quello transatlantico che si apre tra le sponde del vecchio e del nuovo continente. Tra il 1900 e il 1939 gli Stati Uniti ospitano quattro degli undici eventi espositivi complessivamente organizzati (contro i due del precedente cinquantennio), eventi che, in termini di pubblico, contribuiscono con 105.968.073 visitatori su 203.921.592 ingressi complessivi (dunque più del 50% del totale).

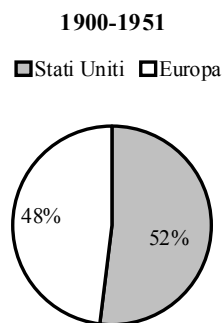


Fig. 3 – Il pubblico delle esposizioni universali [fonte: Bie]

L'Europa comincia a perdere la sua centralità nella dimensione urbana: delle nove metropoli che si aggiungono al club del milione aperto da Parigi e Londra ben cinque non appartengono al vecchio continente. Un ridimensionamento che non si limiterà alla dimensione metropolitana ma che presto interesserà anche la leadership nell'economia, nell'innovazione tecnologica e in quella culturale. Fino a tutto il diciannovesimo secolo la Gran Bretagna mantenne la supremazia nel controllo e

nella gestione della tecnologia telegrafica. Londra rappresentava l'hub principale nella rete della comunicazione telegrafica; di fatto, tutte le comunicazioni internazionali dovevano passare dalla capitale inglese (Mattelart, 1994, pp. 176-177). A inizio Novecento l'egemonia nel controllo della sempre più strategica comunicazione punto a punto è invece definitivamente passata alla confederazione statunitense:

alla vigilia della Prima guerra mondiale erano in funzione nel mondo 14,5 milioni di telefoni, di cui 9,5 negli Stati Uniti. Negli anni Venti, almeno in America, i membri della borghesia potevano già aspirare ad avere una propria linea privata. L'Europa restava indietro: nel 1922 in Svezia solo l'8 per cento della popolazione possedeva una linea telefonica, mentre in Danimarca era il 6 per cento, in Germa-

nia il 3, in Gran Bretagna il 2, in Francia l'un per cento e in Italia e in Spagna lo 0,5 per cento. *La disparità tecnologica tra l'Europa e l'America era ormai evidente*, e per ridimensionarla ci sarebbe voluto un secolo (Sassoon, 2006, pp. 586-587, *corsivo nostro*).

Anche da un punto di vista economico-commerciale il passaggio di testimone di fine secolo è chiaramente registrato:

se nel 1860 gli Stati Uniti erano più che altro esportatori di generi alimentari, nel 1900 erano anche divenuti una potenza industriale che esportava in Europa una vasta serie di prodotti di marca, tra cui alcune novità come le macchine da cucire Singer, i rasoi Gillette, le macchine fotografiche Kodak, il tonico per capelli Vaseline, le camice Arrow, il caffè solubile Maxwell House, le penne Waterman e le lampadine Edison (ivi, p. 594).

Rispetto a quello urbano, a quello tecnologico e a quello commerciale, il sorpasso statunitense sul predominio culturale del vecchio continente fu quello che avvenne più tardi:

Gli Stati Uniti stavano proiettando un'immagine di modernità che tuttavia nel 1900 non aveva ancora trovato le proprie forme culturali: ciò sarebbe accaduto solo più tardi, con il cinema, la musica e la televisione. Prima del 1920 gli americani avevano ancora un ruolo secondario nell'industria globale della cultura (ivi, p. 595).

La lunghissima fuga dell'allenatissimo passista europeo fu raggiunta dalla volata del più fresco sprinter americano soltanto a pochi metri dal traguardo dei fondamentali anni Trenta. Da questo momento in avanti, fino almeno alla fine del ventesimo secolo, anche quella dei media è oramai «una storia *americana*» (Miconi, 2005, p. 171). Al crocevia tra tecnologia, finanza e cultura, gli Stati Uniti a inizio secolo avevano però già conquistato una solida leadership nel settore della stampa popolare:

A inizio Novecento i quotidiani americani erano al primo posto in termini di numero di copie vendute per abitante (una copia ogni 3,8 abitanti), seguiti da Francia (una ogni 6,5), Gran Bretagna (una ogni 8), Italia e Giappone (una ogni 12) e Russia (una ogni 58). Nel 1900 in Usa venivano stampati oltre duemila quotidiani (Sassoon, 2006, pp. 706-707).

La storia mediale che però racconta nel modo più convincente questo trasferimento di centralità dal vecchio al nuovo continente è evidentemente quella della produzione cinematografica¹⁰:

¹⁰ È proprio il cinema a segnare da un punto di vista mediale «la fine di quella autosuffi-

i primi anni della storia del cinema (1895-1917) videro il predominio della Francia, che nell'Ottocento si era già assicurata una solida posizione di egemonia culturale. Il 60-70 per cento dei film importati da tutto il mondo erano francesi. La Pathé-Frères (fondata da Charles Pathé) divenne la più grande tra le case cinematografiche applicando una politica aggressiva di espansione mondiale (...). La Pathé produsse settanta film nel 1901, trecentocinquanta nel 1902 e oltre cinquecento nel 1903, l'equivalente di dieci alla settimana (ivi, p. 788).

Alle soglie della Prima Guerra Mondiale la situazione era completamente capovolta:

La produzione cinematografica francese calò di colpo, mentre quella americana cresceva sia per qualità che per quantità. Nel 1919 la Paramount fu in grado di fornire al mercato statunitense e mondiale 351 film, che erano stati girati nei due anni precedenti. (...) Sul finire del 1913 i film americani stavano già invadendo i mercati europei. Per prime arrivarono le commedie della Keystone, cui fecero seguito nell'estate e nell'autunno del 1915 i film di Charlie Chaplin (che in Francia era conosciuto come Charlot). Alla fine del conflitto l'invasione del cinema americano in Europa era ormai una realtà consolidata: per ogni cinquecento metri di pellicole francesi proiettate settimanalmente in Francia c'erano venticinquemila metri di pellicole d'importazione, in gran parte provenienti dagli Usa. In Gran Bretagna la situazione era ancora più critica: la quota di film americani nel mercato inglese era pari al 60 per cento nel 1914, con una punta del 75 per cento a Londra (ivi, p. 800).

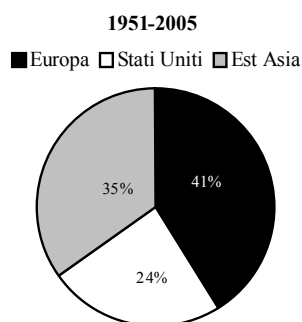


Fig. 4 – Il pubblico delle esposizioni universali [fonte: Bie]

Dopo il secondo conflitto mondiale l'orizzonte geografico dei paesi che ospitano una grande esposizione universale si allarga ulteriormente. Questa volta le rotte dell'espansione solcano le acque dell'Oceano Pacifico. Osaka 1970 e Aichi 2005: i due eventi giapponesi segnano l'ingresso dell'«arcipelago capitalistico» dell'Asia Orientale (Cumings, 1993, pp. 25-26) nel circuito sempre più globale delle grandi esposizioni universali.

Se il 35% di pubblico sul dato complessivo portato dai due eventi nipponici (sui sette complessivi) non è forse sufficiente per parlare di una nuova leadership nel mondo delle grandi

cienza (o quasi) dell'Europa in campo culturale che aveva contraddistinto tutto l'Ottocento» (Sassoon, 2006, p. 19). Per un'analisi dettagliata del nuovo significato che il cinema statunitense ha dato al concetto di egemonia culturale si veda Miconi, 2005, pp. 142-182.

esposizioni universali, la tendenza evidente è quella del passaggio, rispetto al periodo 1900-1951 di perfetto bipolarismo di marca statunitense, a uno scenario tripartito¹¹ (fig. 4): gli Stati Uniti hanno infatti perso il 28% percentuale della loro quota di pubblico e l'Europa, che già aveva ceduto agli Usa nel periodo precedente (1901-1951) il 31% dei propri spettatori, è «costretta» a un ulteriore leggero ridimensionamento (-7%), questa volta a beneficio della *new entry* nipponica (il che consente comunque al vecchio continente di riconquistare la maggioranza relativa nel nuovo parlamento a tre coalizioni «eletto» dal pubblico pagante delle grandi esposizioni universali)¹².

In questa seconda metà del ventesimo secolo un dato spicca tra gli altri: tra gli anni '70 e '80 l'esposizione universale sparisce completamente di scena. Perché?

Ricapitolando dunque, una prima lettura della storia delle grandi esposizioni universali, dei suoi luoghi e dei suoi pubblici, ci mette di fronte a tre spazi temporali sui cui palcoscenici metropolitani si sono di volta in volta giocate le sorti dei grandi eventi espositivi. Il primo spazio-tempo è quello dell'imperfetto monopolio europeo (ma sarebbe meglio dire anglo-francese, o, ancora più opportunamente, parigino-londinese): il vecchio continente inventa, inaugura e detta i tempi e i luoghi dello spettacolo espositivo. È un periodo caratterizzato dall'invenzione londinese del medium ma anche dal successo della sua immediata ridefinizione parigina. Un monopolio che abbiamo definito imperfetto perché presto turbato dal comparire sulla scena di un nuovo agente destinato in breve tempo a contendere – e poi a sottrarre – all'Europa il suo scettro. Con l'esposizione di Philadelphia del 1876 e soprattutto diciassette anni dopo con l'evento della *White City* di Chicago del 1893 gli Stati Uniti d'America cominciano la loro spettacolare colonizzazione dei padiglioni espositivi (e di tutti gli altri territori, reali e immagina-

¹¹ In questa direzione va anche il lavoro di John Borrego (1999) che ipotizza infatti proprio un sistema tripartito (Usa-Asia-Europa) come l'alternativa più credibile per il governo del sistema capitalistico uscito dal periodo dell'*anomala* egemonia statunitense: «Dopo un periodo di egemonia americana, in cui la centralizzazione è stata la tendenza prevalente del processo di accumulazione mondiale, vi è ora un'egemonia globale condivisa dalle tre principali potenze dell'economia mondiale» (p. 197, *trad. nostra*).

¹² Sulla tenuta del vecchio continente e sulla maggioranza relativa riconquistata determinante è sicuramente il processo di consolidamento in atto dell'Unione Europea come attore sovranazionale unitario sullo scacchiere delle relazioni internazionali. Dopo quello economico, il processo di costruzione simbolica di un'unità sovranazionale europea potrebbe verosimilmente restituire al vecchio continente il suo ruolo egemonico nell'organizzazione delle esposizioni universali. Queste potranno infatti contribuire a portare a compimento quel processo di ristrutturazione del sistema urbano che l'Europa Unita ha faticosamente messo in moto (Rubalcaba Bermejo-Cuadrado Roura, 1995, pp. 379).

ri, della cultura occidentale). Quella vetrina sulla cultura occidentale che sono state le grandi esposizioni universali non fa così altro che rivelare nell'evidenza della sua trasparenza come «già da fine Ottocento (...) gli Stati Uniti fossero il centro dell'innovazione dei consumatori» (Sassoon 2006: 921)¹³. Nonostante l'ascesa del continente americano fosse ormai chiaramente visibile all'orizzonte, difficilmente si può mettere in discussione la dominante europea del secolo diciannovesimo:

Sebbene il ritmo impetuoso della sua industrializzazione rendesse già certo il futuro dell'America quale superpotenza economica planetaria, la produzione industriale europea era ancora più che doppia di quella americana, e i maggiori progressi tecnologici avvenivano ancora al di qua dell'Atlantico. Il primo vero sviluppo dell'automobile e del cinematografo avvenne in Europa (Hobsbawm, 1975, p. 22).

La seconda geografia delle grandi esposizioni universali (1900-1951) è quella del duopolio perfetto: gli Stati Uniti organizzano 4 degli 11 eventi della prima metà del ventesimo secolo, sottraggono all'asse Londra-Parigi più del 30% del totale dei visitatori e occupano così il 52% del «mercato» espositivo. Esattamente come avvenuto a Parigi nel 1900, l'esposizione bifronte di New York del 1939 rappresenta il «momento meraviglioso» di un periodo che si sta concludendo (questa volta con qualche anno di anticipo, a causa dell'imminente coinvolgimento degli Stati Uniti nella Seconda Guerra Mondiale): proprio come accaduto trentanove anni prima, la stagione delle grandi esposizioni universali si chiude con la sua replica più spettacolare. I quasi quarantacinque milioni di visitatori di *This is Tomorrow* avvicinano il record di visitatori di Paris 1900 e confermano a New York il suo ruolo di «Stele di Rosetta del XX secolo» (Koolhaas, 1978, p. 7).

Nella seconda metà del ventesimo secolo gli orizzonti geografici delle

¹³ Hobsbawm si interroga sulla profondità delle conseguenze di questo cambio di egemonia tra le due sponde dell'Oceano Atlantico: «Il declino dell'Europa è da considerare come una trasformazione di grande rilievo anche al di là dei giudizi degli storici della politica? Forse no, dal momento che i mutamenti nella configurazione economica, intellettuale e culturale del mondo sono stati meno rilevanti. Già nel 1914 gli Usa erano la più grande economia industriale, il modello d'avanguardia e la forza propulsiva nella produzione dei beni di consumo e della cultura di massa che conquistarono il pianeta durante il secolo breve; e gli USA, a dispetto delle molte peculiarità, erano un'estensione oltremare dell'Europa e si consideravano appartenenti insieme al vecchio continente» (Hobsbawm, 1994, pp. 27-28). Effettivamente, la storia degli eventi espositivi, almeno per tutto il periodo di transizione tra i due agenti dominanti, mostra più continuità che fratture, nei tempi del ricorrere dell'evento espositivo, e nel costantemente irregolare andamento dei suoi successi pubblici. È d'altronde vero che a segnare la frattura decisiva nell'irregolare costanza della storia espositiva sarà poi il definitivo trionfo del modello statunitense sancito dal boom economico del dopo guerra (quel periodo che lo stesso Hobsbawm ha definito *l'età d'oro del capitalismo novecentesco*).

esposizioni si allargano nuovamente. Stati Uniti e Europa fanno posto al terzo incomodo: guidato (inizialmente) dalla più solida – e culturalmente più pronta all’incontro e all’ibridazione con l’immaginario collettivo e con il panorama culturale occidentale – egemonia regionale nipponica, l’arcipelago capitalistico dell’Asia Orientale si mette spettacolarmente in mostra in due occasioni che aprono e chiudono l’ultimo quarto del secolo ventesimo. L’aumento complessivo del pubblico in quest’ultima fase (+21,04%) ha diverse evidenti ragioni, dalla crescita generale della popolazione urbana¹⁴ al rapido incremento delle opportunità (e alla contemporanea riduzione dei costi) della mobilità internazionale (soprattutto grazie al boom dei collegamenti aerei)¹⁵, ma la variabile determinante è sicuramente rappresentata dal nuovo popolosissimo bacino che la regione del sud-est asiatico offre come pubblico potenziale dell’evento espositivo.

Il mostro a tre teste del capitalismo globale nato dalla crisi spia del regime di accumulazione statunitense segna inoltre un nuovo capitolo all’interno del lungo conflitto per il potere tra stato e città. Proprio in questa fase infatti il sistema di potere organizzato intorno alla gerarchia delle città globali, che era stato messo da parte nel periodo compreso tra la legittimazione culturale degli interessi della nazione certificata dalla Rivoluzione Francese e l’onnipotenza militare dispiegata dagli stati che si fronteggiavano sui campi di battaglia nazionali delle due guerre mondiali, torna ad assumere un ruolo determinante per la *governance* del sistema-mondo:

La gerarchia delle città globali è il risultato di processi transnazionali messi in moto dall’egemonia statunitense. Dopo il 1970 circa il governo trilaterale della politica è stato certificato da una triade di metropoli che erano al vertice della gerarchia mondiale delle città. Il parallelo è molto stretto. In ambito politico gli Stati Uniti sono ancora la maggiore potenza, anche se non più egemone: i suoi politici non sono più in grado di guidare l’Europa occidentale e il Giappone come nel recente passato. Allo stesso modo, New York è certamente la più importante delle città globali, anche se, di nuovo, non è più egemone: il suo mercato non è in grado

¹⁴ Tra il 1950 e il 2000 la popolazione urbana all’interno dei paesi più sviluppati raddoppia con un incremento pari al 104%. Dato significativo ma che impallidisce rispetto alla crescita registrata nei territori urbani dell’Asia orientale e del Sud-Est asiatico dove l’incremento è pari addirittura al 482% (fonte: *World Population Prospects: The 2006 Revision and World Urbanization Prospects: The 2007 Revision*, <http://esa.un.org/unup>).

¹⁵ In questo caso un dato univoco è difficilmente reperibile; sono però diversi gli indicatori che suggeriscono un esponenziale incremento della mobilità globale: il numero di turisti internazionali, per esempio «dal 1950 è cresciuto di quasi 28 volte, raggiungendo i 698 milioni di arrivi nel 2000» (Mastny, 2001, pp. 10-11, *trad. nostra*); il rapporto tra questi e il totale della popolazione mondiale è passato dall’1% del 1950 all’11,55% del 2000 (Hall, 2005, p. 35); il traffico aereo di passeggeri a partire dal 1960 è cresciuto annualmente di 6 punti percentuali raggiungendo nel 1995 1,3 miliardi di passeggeri (Button-Stough, 2000, p. 2).

di dominare Tokyo e Londra, come nel recente passato. Questi tre luoghi sono al vertice di una rete globale che trascende gli Stati nazionali. Tutti gli Stati sono diventati vulnerabili al mercato mondiale a un livello senza precedenti, al punto che la stessa nozione di economia nazionale sta per essere consegnata alla storia. L'economia politica nazionale – basata su mercantilismo e industrializzazione – che ha consentito allo Stato di raggiungere il suo moderno predominio sociale sta per essere scalzata (Taylor, 1995, p. 57, *trad. nostra*).

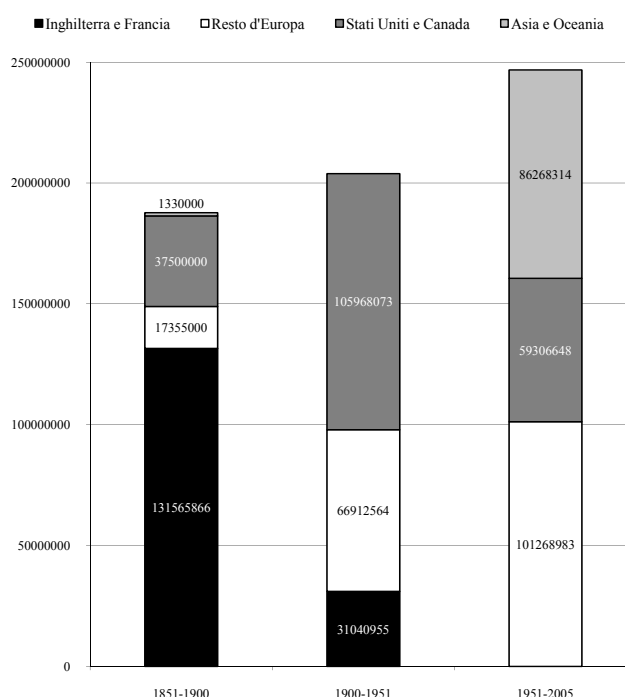


Fig. 1 - I tre «spazi temporali» delle grandi esposizioni universali

1.3. C'era una volta la grande esposizione universale: una storia capitalista

La figura 5 riassume la tripartizione storico-geografica che i dati sul luogo e sul pubblico delle esposizioni universali in questo secolo e mezzo di vita ci hanno suggerito. Prima di entrare più nel dettaglio di che cosa significhi, o meglio, di come possa essere interpretato il dato complessivo sul

pubblico delle grandi esposizioni universali, non possiamo non notare la significativa sovrapponibilità tra la geografia storica delle grandi esposizioni e lo spazio dell'economia-mondo capitalista di quello che Giovanni Arrighi ha definito il *lungo XX secolo* (1994):

Ho ridefinito il lungo XX secolo come composto di tre fasi: 1) l'espansione finanziaria della fine del XIX secolo e degli inizi del XX secolo, nel corso della quale furono distrutte le strutture del «vecchio» regime britannico e furono create quelle del «nuovo» regime statunitense; 2) l'espansione materiale degli anni cinquanta e sessanta, durante la quale il dominio del «nuovo» regime statunitense si tradusse in un'espansione del commercio e della produzione mondiali; 3) l'attuale espansione finanziaria, nel corso della quale vengono distrutte le strutture del «vecchio» regime statunitense e vengono presumibilmente create quelle di un nuovo regime (Arrighi, 1994, p. 10).

È possibile provare a leggere la storia delle grandi esposizioni universali a partire dai tre momenti che secondo Arrighi segnano le sorti del lungo XX secolo «definito dall'ascesa, dalla piena espansione e dal declino del sistema statunitense di accumulazione del capitale su scala mondiale»? (ivi, p. 9)¹⁶. La grande depressione del 1873-96, la crisi trentennale del 1914-45 e la crisi economica mondiale degli anni settanta del novecento sono tre eventi che possono in qualche modo aiutarci a comprendere il senso e l'evoluzione del dispositivo dell'esposizione universale nel suo primo secolo e mezzo di storia? In parte sì, se andiamo a confrontare il ripetersi degli eventi espositivi rispetto ai tre segmenti temporali in cui Arrighi ha così suddiviso il secolo lungo dell'egemonia capitalistica statunitense:

Il lungo XX secolo è composto da tre segmenti distinti. Il primo ha inizio negli anni settanta del XIX secolo e arriva fino agli anni trenta del XX secolo, va cioè dalla crisi spia del regime di accumulazione britannico fino alla sua crisi terminale. Il secondo segmento va dalla crisi terminale del regime britannico alla crisi spia del regime statunitense, una crisi che possiamo collocare intorno al 1970 circa. Il terzo e ultimo segmento va dal 1970 alla crisi terminale del regime statunitense (Arrighi, 1994, pp. 283-284).

¹⁶ È il carattere *sovrnazionale* del grande evento espositivo a rendere conto della perfetta sovrapponibilità tra la traiettoria dell'egemonia politico-economica e quella tracciata dalla cronologia degli stati che hanno ospitato nelle proprie metropoli le grandi esposizioni universali: «la nazione ospitante ha un ruolo molto più importante delle nazioni ospitate. La nazione ospitante può tentare di usare il mega-evento per sostenere la propria richiesta di vedersi riconosciuto lo status di leader, il suo ruolo e il suo destino nell'ordine internazionale del mondo e nella sua storia. Lo status eccezionale della nazione ospitante può essere rivendicato per quanto riguarda il suo ruolo imperiale, quasi-imperiale o di super-potenza» (Roche, 2000, pp. 10-11, *trad. nostra*).

Ora, per abbracciare tutto il ciclo delle esposizioni universali a partire dal loro battesimo londinese del 1851 abbiamo bisogno soltanto di includere nello schema appena tracciato da Arrighi gli ultimi anni di espansione materiale del terzo ciclo di accumulazione, quello britannico, vale a dire quel trentennio scarso (1848-1875) che Eric Hobsbawm ha definito come l'epoca del «trionfo della borghesia» (1979).

La tabella 1 ci mostra dunque la relazione che sussiste tra le esposizioni universali e i due cicli sistemici di accumulazione che coprono per intero i lunghi secoli XIX e XX. Possiamo individuare delle costanti in questa relazione?

Immediatamente è possibile notare – e d'altronde è proprio da lì che eravamo partiti – come i tre agenti capitalistici sulla scena del secolo lungo di Arrighi corrispondano perfettamente ai tre spazi-temporali che hanno fatto da scenario alle tre stagioni in cui abbiamo suddiviso la storia delle grandi esposizioni universali: Europa, Stati Uniti, Asia orientale. In questo caso l'esposizione universale di Shanghai dovrebbe rappresentare simbolicamente quel passaggio di leadership – per il momento ancora solo regionale – dal Giappone e dalle altre Tigri Asiatiche che negli ultimi venticinque anni hanno di volta in volta guidato la crescita economica dell'area, al gigante cinese, passaggio che Arrighi non aveva ancora potuto ben prevedere nel 1994, ma che negli anni immediatamente successivi rappresenterà l'oggetto privilegiato della sua ricerca:

Il misero fallimento vissuto dal “progetto” [per un nuovo secolo americano] sul terreno di prova iracheno (...) ha fortemente ridotto la probabilità di concreta realizzazione di un impero globale a guida occidentale. Per contro è verosimilmente aumentata la probabilità di un periodo di caos mondiale senza fine. Contemporaneamente sono anche aumentate le probabilità che si possa assistere allo strutturarsi di una società del mercato globale con l'Oriente asiatico al proprio centro. Questa ipotesi appare oggi più realistica (...) soprattutto a causa della fase spettacolare di sviluppo economico vissuta dalla Cina (Arrighi, 2007, p. 20).

Tab. 1 - Il lungo XX secolo delle grandi esposizioni universali [fonte: Hobsbawm 1979; Arrighi 1994]

1848-1875	1873-1939	1950-1973	1973-20??
Fase di massima espansione materiale del ciclo sistemico di accumulazione britannico. È quella che Eric Hobsbawm ha definito «Età dell'oro della borghesia».	Fase di espansione finanziaria del ciclo di accumulazione britannico. Dalla grande depressione (1873-1896) che ne individua la crisi spia (anni '70 del XIX secolo) – e che segna l'inizio del lungo XX secolo – alla sua crisi terminale (anni '30 del 1900). Comparsa degli Stati Uniti come agente capitalistico emergente che si avvia a sostituire l'agente dominante britannico. Si conclude il lungo XIX secolo.	Fase di espansione materiale del ciclo sistemico di accumulazione statunitense. È quella che Stephen Marglin e Juliet Schor (1991) hanno definito «età dell'oro del capitalismo».	Fase di espansione finanziaria del ciclo di accumulazione statunitense. La crisi spia è rappresentata dalla crisi petrolifera del 1973. La <i>belle époque</i> dell'era reaganiana è soltanto il «momento meraviglioso» vissuto da un regime di accumulazione che si sta avviando verso la sua crisi terminale. L'arcipelago capitalistico del sud-est asiatico guidato prima dal Giappone ('70-'80) e poi dalla Cina ('90-'00) si impone come agente capitalistico emergente capace di assorbire la stragrande maggioranza del capitale liquido liberato dall'espansione finanziaria.
ESPOSIZIONI UNIVERSALI			
Londra 1851	Vienna 1873	Bruxelles 1958	Siviglia 1992
Parigi 1855	Philadelphia 1876	Seattle 1962	Hannover 2000
Londra 1862	Parigi 1878	Montreal 1967	Aichi 2005
Parigi 1867	Melbourne 1880	Osaka 1970	Shanghai 2010
	Barcellona 1888		Milano 2015
	Parigi 1889		
	Chicago 1893		
	Bruxelles 1897		
	Parigi 1900		
	St Louis 1904		
	Liegi 1905		
	Milano 1906		
	Bruxelles 1910		
	Torino 1911		
	Gent 1913		
	San Francisco 1915		
	Chicago 1933		
	Bruxelles 1935		
	Parigi 1937		
	New York 1939		

Anche il repentino cambio nell'ideologia dell'esposizione che abbiamo visto *consumarsi* in fretta tra Londra e Parigi sembra poter trovare una sua spiegazione all'interno del modello proposto da Arrighi. Nata in Gran Bretagna, nel momento d'oro dell'espansione commerciale inglese – un'espansione capitalista per la prima volta guidata dalla possibilità garantita dal sistema nato dalla rivoluzione industriale di internalizzare i costi di produzione (Arrighi, 1994, p. 235) – l'esposizione del 1851 non poteva non far ricorso alla *produzione* per scrivere il plot della propria celebrativa messa in scena¹⁷. Ma la grande depressione del 1873 è alle porte: il cambiamento nella natura dell'espansione capitalista da commerciale a finanziaria agisce anche sulle logiche e sul dna dell'evento espositivo. Tre fattori concorrono all'affermazione della natura puramente spettacolare dell'esposizione in questa delicata fase di transizione dell'economia-mondo capitalista:

1. il bisogno di legittimazione sentito dai governi degli Stati nazionali in un momento di confusione che sta ridefinendo i panorami dell'economia mondiale, prima come meccanismo di difesa messo in opera da parte di quelle nazioni che stanno perdendo la propria centralità nel sistema-mondo che avevano fin qui guidato (l'Europa) e poi come simbolico rito autocelebrativo messo in scena dall'agente capitalistico emergente (gli Stati Uniti);

2. lo stato di confusione e di indeterminatezza crescente rompe l'equilibrio cooperativo tra i diversi interessi del capitale dando vita a una competizione spietata che va a gravare soprattutto sulle condizioni dei lavoratori, generando una conflittualità sociale più o meno latente che ha dunque bisogno di spazi e momenti capaci di sospendere gli antagonismi di classe;

3. il passaggio da una dominanza commerciale a una finanziaria libera una quantità ingente di capitale mobile che trova nel consumo vistoso, nel lusso e nella speculazione edilizia una propria valvola di sfogo al non più redditizio reinvestimento dei profitti nella produzione.

Le esposizioni nascono dunque nel pieno dell'espansione commerciale dell'impero britannico ma trovano il clima ideale per la loro diffusione nelle condizioni instabili che hanno caratterizzato il turbolento periodo della transizione dall'egemonia inglese del vecchio continente a quella nuova del capitalismo statunitense. L'esposizione di Vienna del 1873, anno esatto della crisi spia del terzo regime di accumulazione individuata da Arrighi, rappresenta l'evento

¹⁷ Vale la pena ricordare però che l'espansione industriale non è di per sé mai stata in grado di determinare le sorti dell'economia-mondo capitalista: «Dall'Inghilterra di Edoardo III alla Germania di Bismarck, o anche alla Russia di Stalin, l'espansione industriale in quanto tale, non importa quanto rapida, non è mai stata di grande aiuto per ascendere la gerarchia del valore aggiunto dell'economia-mondo capitalistica» (Arrighi, 1994, p. 436). Lo sviluppo industriale «come coronamento finale che dona al capitalismo la sua "vera" identità» è soltanto l'ipotesi distorta di una prospettiva storica di breve periodo (Braudel, 1982).

spartiacque che dà l'avvio all'epoca d'oro delle grandi esposizioni universali. Una stagione che si apre allora ufficialmente a Philadelphia, con l'esposizione che non a caso celebra il centenario dell'indipendenza americana dalla corona inglese (1876), e si chiude a ridosso del caos sistemico e totale della Seconda Guerra Mondiale nella «doppia» esposizione di New York (1939). All'interno di questi confini, tutti interni, come detto, alla delicata fase di transizione da un vecchio regime di accumulazione ad uno nuovo, vedono la luce ben venti delle trentatre esposizioni universali complessivamente organizzate tra il 1851 e il 2015. L'epoca d'oro delle grandi esposizioni si sovrappone dunque quasi completamente a quella che Hobsbawm ha definito «l'Età degli imperi» (1875-1914). Quali sono dunque le caratteristiche di questa fase centrale del lungo diciannovesimo secolo che hanno prodotto condizioni ambientali così favorevoli alla vita delle grandi esposizioni universali?

Fu l'era in cui sorsero quasi ad un tratto i massicci movimenti organizzati della classe di salariati creata dal capitalismo industriale e caratteristica di quest'ultimo, movimenti propugnanti il rovesciamento del capitalismo medesimo. Ma questi movimenti sorsero in economie fiorentissime e in via d'espansione, e, nei paesi in cui furono più forti, in un'epoca in cui il capitalismo probabilmente offriva loro condizioni un po' meno miserabili di prima. Fu un'era in cui le istituzioni politiche e culturali del liberalismo borghese si estesero, o erano in procinto di estendersi, alle masse lavoratrici che vivevano nelle società borghesi, comprese (per la prima volta nella storia) le donne; ma al prezzo di sospingere la sua classe fondamentale, la borghesia liberale, ai margini del potere politico. Infatti le democrazie elettorali, inevitabile prodotto del progresso liberale, liquidarono quasi dappertutto il liberalismo borghese come forza politica. Fu un'era di profonda crisi d'identità e di trasformazione profonda per una borghesia i cui tradizionali fondamenti morali si sgretolavano sotto il peso stesso della ricchezza e del benessere da essa accumulati. La sua esistenza medesima quale classe di padroni fu minata dalla trasformazione del sistema economico che le era proprio. Persone giuridiche (cioè grandi organizzazioni aziendali o grandi società), che appartenevano agli azionisti e si servivano di amministratori e dirigenti stipendiati, cominciarono a sostituire le persone fisiche e le loro famiglie, proprietarie e amministratrici delle proprie imprese.

L'elenco di questi paradossi è interminabile. La storia dell'età imperiale ne è piena. E il suo disegno fondamentale (...) è quello del mondo e della società del liberalismo borghese avanzante verso la «strana morte» (...) che la coglie proprio quando essa raggiunge il suo apogeo, e a causa proprio delle contraddizioni insite in questa sua avanzata.

Per di più, la cultura e la vita intellettuale del periodo mostrano una singolare consapevolezza di questo disegno di capovolgimento; dell'imminente morte di un mondo e della necessità di un mondo diverso (Hobsbawm, 1987, p. 13).

In un'epoca di paradossi le esposizioni universali funzionano perché su questi stessi paradossi costruiscono il proprio allestimento spettacolare. Messe

in mostra sui palcoscenici espositivi, le ambiguità di un'epoca borghese che sta vistosamente producendo le condizioni della propria *strana morte* diventano spettacolo consumabile: il proletariato come pubblico della sua medesima alienazione, la progressiva democratizzazione del lusso, l'affermazione di un capitalismo sempre meno familiare e sempre più aziendale sono tra i protagonisti maggiori di questa aurea stagione espositiva. Questa messa in scena spettacolare delle contraddizioni autoprodotte dal capitalismo borghese è sì un momento di sospensione socialdemocratica del conflitto (Roche, 2000, pp. 76-77), un momento in cui il sistema dimostra ancora una volta la meraviglia della sua astuzia, rendere produttivo il negativo, i suoi antagonismi, le sue irrazionalità, attraverso la loro offerta pubblica come narrazioni spettacolari e consumabili, ma, con un nuovo paradosso, sono anche probabilmente i momenti di massima accelerazione della società del liberalismo borghese nella sua insensata corsa verso il proprio catastrofico apogeo.

Più nel dettaglio, Hobsbawm individua sette caratteristiche dell'economia dell'età imperiale (1987, pp. 59-65), tutte perfettamente funzionali al successo dello spettacolo allestito nei padiglioni delle grandi esposizioni universali.

1. «L'età imperiale (...) fu essenzialmente un'età di rivalità statali» (ivi, p. 60). L'estensione geografica dell'economia capitalistica dà vita ad un sistema pluralistico di stati-nazione. Il confronto tra i giocatori in campo nell'economia mondiale si fa più equilibrato, le rivalità tra gli stati agiscono come volano dell'economia mondiale producendo investimenti (tanto economici quanto simbolici) che trovano nei palcoscenici delle esposizioni universali uno dei propri più vistosi sfoghi.

2. «Questo crescente pluralismo dell'economia mondiale fu in certa misura mascherato dalla sua persistente, e anzi accresciuta dipendenza dai servizi finanziari, commerciali e marittimi britannici» (ibidem). La crescente complessità del sistema ha dunque bisogno che l'agente dominante britannico continui a svolgere la funzione di garante dell'equilibrio globale. Per farlo è necessario che Londra si trasformi definitivamente nel banchiere del mondo, intensificando la sua già sostanziale leadership nella gestione e nel controllo dei flussi finanziari globali (nel periodo la Gran Bretagna controlla da sola il 56% del totale degli investimenti esteri mondiali). Questa crescita di importanza del settore finanziario, accompagnata al relativo declino industriale dell'Inghilterra, apre quella distanza conflittuale tra «interessi dell'industria britannica e della City» (ivi, p. 61) che, come visto in precedenza con Arrighi, sarà uno dei fattori determinanti nel liberare capitali che troveranno opportunità di investimento nel consumo vistoso delle grandi esposizioni universali.

3. «La terza caratteristica dell'economia mondiale è a prima vista la più ovvia: la rivoluzione tecnologica» (ibidem). La rivoluzione tecnologica offre

alle narrazioni delle esposizioni alcuni dei suoi protagonisti di maggior successo: «il telefono e la telegrafia senza fili, il fonografo e il cinema, l'automobile e l'aeroplano diventarono parte dello scenario della vita moderna» (ibidem). Quanto e più delle ultime innovazioni, a delineare lo scenario tecnologico del periodo contribuì però «l'aggiornamento della prima rivoluzione industriale grazie ai miglioramenti avvenuti nella collaudata tecnologia del vapore e del ferro: grazie all'acciaio e alle turbine» (ibidem). La locomotiva del rinnovamento è dunque ancora la rete ferroviaria. E questo vale anche per le esposizioni universali che del treno fanno spesso una delle proprie principali attrazioni (la ricostruzione scenografica del viaggio in Transiberiana di Parigi 1900) e che sul treno contano per incrementare e agevolare i propri milionari flussi turistici¹⁸. E se il treno serviva a portare il pubblico alle grandi esposizioni, queste ricambiavano ampiamente il favore offrendo ai suoi passeggeri un'irresistibile motivazione per viaggiare: «È vero che l'industria del turismo – come è indicato e illustrato dal successo del business della vendita di “viaggi in treno” messo su da Thomas Cook nella sua agenzia di Leicester, nelle Midlands, a partire dagli anni quaranta del 1800 – ha prosperato poggiandosi sulla crescita dei sistemi di trasporto a vapore nella metà del XIX secolo, in particolare sulla massiccia e importante crescita delle ferrovie. Ciononostante, *le persone avevano bisogno di motivi tanto quanto di locomotive per viaggiare, e le grandi esposizioni hanno contribuito a fornire questi motivi e rendere popolari queste richieste*» (Roche, 2000, p. 67, trad. nostra).

4. «La duplice trasformazione della struttura e del *modus operandi* dell'impresa capitalistica» (Hobsbawm, 1987, p. 62), delle sue dimensioni (l'affermazione del «big business» a scapito della gestione paternalistica delle imprese a conduzione familiare¹⁹) e dei suoi principi (il «metodo scientifico» di Taylor e la sua traduzione materiale nella catena di montaggio di Ford) incrementano rispettivamente l'offerta (le grandi imprese progressivamente affian-

¹⁸ «I viaggi di un giorno per le masse, a prescindere dalle escursioni in battello a vapore, furono figli degli anni Cinquanta – per essere più precisi, della Grande Esposizione del 1851, che attirò alle sue meraviglie londinesi un numero ingente di visitatori; traffico incoraggiato dalle ferrovie mediante concessioni speciali, e organizzato da e per i membri di innumerevoli società, cappelle e comunità locali. Lo stesso Thomas Cook, il cui nome diverrà (...) sinonimo di turismo organizzato, aveva iniziato la sua carriera combinando simili viaggi, e nel 1851 sviluppò una vera e propria industria. Ognuna delle numerose esposizioni internazionali recava il suo esercito di turisti, e la ricostruzione delle capitali invogliava la gente di provincia ad ammirarne i suoi prodigi» (Hobsbawm, 1975, p. 250). Sull'importanza della mobilità ferroviaria per l'organizzazione e la messa in scena spettacolare delle grandi esposizioni universali si vedano anche Giuntini (2004, pp. 27-32) e Aimone (1992).

¹⁹ «Il modello-base dell'azienda in proprietà e gestione individuale e familiare, l'autocrazia patriarcale poggiante sulla famiglia, si adattava infatti sempre meno alle industrie della seconda metà del secolo» (Hobsbawm, 1975, p. 264).

cano gli stati come principali allestitori) e la domanda (un proletariato il cui desiderio di rituali del consumo cresce di pari passo all'intensificarsi della sua chapliniana alienazione) dello spettacolo espositivo²⁰.

5. «La straordinaria trasformazione del mercato dei beni di consumo» (ibidem), nella sua dimensione quantitativa e qualitativa crea le condizioni per la formazione di un mercato di massa alla vorace ricerca di sempre nuove opportunità di consumo. È un mercato che coinvolge strati della popolazione fino a quel momento esclusi dall'accesso a consumi secondari e che ha tra le sue conseguenze più ovvie la creazione dei primi mezzi di comunicazione di massa. Questo incremento del mercato dei beni di consumo è evidentemente il principale dei fattori che favoriscono il *laico pellegrinaggio ai feticci della merce* (Benjamin, 1982) messi in mostra nelle grandi esposizioni universali, nei passages parigini e nelle vetrine dei primi grandi magazzini. Un pellegrinaggio che riflessivamente alimenta e si alimenta proprio attraverso il cortocircuito innescato sui nuovi mezzi di comunicazione di massa (soprattutto giornali e riviste) dalle logiche meta-mediali proprie del contenitore espositivo: nelle immagini delle riviste illustrate dell'epoca dedicate alle esposizioni «il principale soggetto rappresentato, al di là dei prodotti, è il pubblico stesso dell'esposizione (...) in una sorta di circolarità e autoreferenzialità mediatica, per cui la grande affluenza e presenza di un pubblico qualificato è testimonianza dell'interesse della manifestazione, e quindi provoca un'attenzione della stampa, che a sua volta può indurre una maggiore affluenza di pubblico» (Tomassini, 2004, p. 101).

6. «La notevolissima crescita, assoluta e relativa, del settore terziario dell'economia, pubblica e privata» (Hobsbawm, 1987, p. 63) contribuisce in modo decisivo alla formazione di una classe borghese *commerciale* capace di trionfare, sublimandoli nella sua apparente medietà, sui conflitti e sugli antagonismi tra gli interessi del capitale industriale e le rivendicazioni del proletariato urbano. È sul *plot* di questa sublimazione che la classe borghese riscriverà continuamente la propria celebrativa autonarrazione, nei padiglioni delle esposizioni così come nelle prime sale cinematografiche.

7. Una narrazione spettacolare che per essere prodotta aveva però ancora bisogno della «crescente convergenza fra politica ed economia, cioè il ruolo crescente del governo e del settore pubblico» (ibidem). Il capitale di ventura della classe borghese aveva insomma ancora bisogno degli investimenti e della protezione dei poteri statali per girare i propri dispendiosi spettacoli. In cambio

²⁰ Emblematica a questo proposito l'iniziativa di Ford per l'esposizione di San Francisco del 1915: «nel *Palace of Transportation* gli operai dell'impresa, in catena di montaggio, producevano il modello T. Ogni dieci minuti un'automobile finita lasciava il padiglione; al termine dell'esposizione universale ne erano state costruite complessivamente 44.000» (Schwartz, 2004, p. 91).

del suo sostegno, questo otteneva un ruolo di primo piano per la recita della sua immaginata comunità. La «famosa “mano invisibile” di Adam Smith (...) stava diventando visibile, nei modi più svariati» (ibidem). Tra questi, ovviamente, le grandi esposizioni universali.

Tutte caratteristiche, quelle qui evidenziate, che oltre a sposarsi perfettamente con i successi delle grandi esposizioni universali, saranno destinate a funzionare ad un livello ancora maggiore di performatività sul nuovo terreno dell'egemonia capitalistica: gli Stati Uniti d'America.

Una volta preso atto che c'è un nuovo scriffo in città a dettare i ritmi della crescita e a garantire la sicurezza e la redditività degli investimenti, l'interesse per l'organizzazione di un evento totemico e rituale come l'esposizione universale logicamente scema. In quella che Stephen Marglin e Juliet Schor (1991) hanno definito «età dell'oro del capitalismo» (1950-1973)²¹ vengono allestite soltanto quattro esposizioni, quella «tradizionale» di Bruxelles (1958) – città che periodicamente sente il bisogno di rinnovare la propria istituzionale vocazione sovranazionale e cosmopolita –, quella marginale di Seattle 1962 (appena nove milioni di spettatori), quella sorprendente di Montreal 1967, che nell'ultimo anno «buono» prima che la crisi economica cominci a far sentire il suo peso, ospita quello che da molti è considerato, con i suoi cinquanta milioni e più di visitatori, l'evento espositivo del ventesimo secolo²². L'evento più significativo del periodo è però certamente quello di Osaka 1970. Nel pieno di quella crisi che simbolicamente si incarna in quell'anno stranamente gravido di storia che è il 1973, la prima esposizione universale giapponese segna l'apparire all'*orizzonte* di un nuovo possibile pretendente al trono dell'economia-mondo. Il ciclo statunitense completa la parabola lineare della sua espansione commerciale e porta il mondo sull'ottovolante della speculazione finanziaria. I sessantaquattromilioni di visitatori dell'esposizione di Osaka, record imbattuto fino al megaevento di Shanghai 2010²³, sembrerebbero preannunciare l'inizio di una nuova stagione di successi – e dunque di ricorrenze – per il dispositivo spettacolare delle esposizioni universali. Le stesse condizioni di in-

²¹ «Tra il 1950 e il 1973, l'economia mondiale crebbe molto più velocemente di quanto non fosse cresciuta in precedenza: fu un periodo d'oro, con una prosperità senza precedenti. Il PIL pro-capite mondiale salì di quasi il 3% annuo (un tasso che indica un raddoppio ogni 25 anni). Il PIL mondiale aumentò di quasi il 5% all'anno ed il commercio internazionale di circa l'8%» (Maddison, 2001, p. 13).

²² Nel solo terzo giorno di apertura dell'evento, il 29 aprile 1967, sono ben 569.000 le persone che si recano a visitare *The Men and His World*, record assoluto nella storia degli eventi espositivi (http://en.wikipedia.org/wiki/Expo_67), anch'esso però recentemente polverizzato dal grande appuntamento cinese (sono infatti stati 1.032.800 gli spettatori che il 16 ottobre del 2010 hanno visitato i padiglioni dell'expo di Shanghai).

²³ Che ha fatto registrare circa 73.000.000 di visitatori.

stabilità che abbiamo visto concorrere al grande successo delle esposizioni universali a partire dal 1873, si ripropongono tutte, con intensità e su scala anche maggiori, esattamente un secolo dopo nel momento dell'inizio della transizione tra altri due diversi agenti capitalistici. Qui però ci imbattiamo in un imprevisto che rende ben più complicata una lettura sincronica della storia delle esposizioni rispetto alle sorti complessive dell'economia-mondo. In un periodo che dovrebbe essere segnato da un bisogno violento di occasioni di rappresentazione e legittimazione simbolica, di momenti e luoghi della pacificazione sociale, in una fase che vivrà poi il suo «momento meraviglioso» nell'euforia consumistica della *belle époque* dell'era reaganiana (Arrighi, 1994, p. 391) e in cui come visto l'evento espositivo aveva dato prova con i grandi successi – ravvicinati – di Montreal e di Osaka del suo ottimo stato di salute, per ventidue anni, fino a Siviglia 1992, non viene più organizzata *alcuna* esposizione universale.

1.3.1. Il lungo sonno dell'esposizione universale

Ventidue anni senza nessuna esposizione, nemmeno i grandi traumi delle due guerre mondiali avevano causato una così prolungata sparizione dello spettacolo espositivo²⁴. Cosa è accaduto che può giustificare questo lungo vuoto? Per quali ragioni la storia non si è ripetuta nel ciclico ritornare – sebbene oltrepassandosi – delle sue mode anche in questa occasione? È possibile trovare nello schema di Arrighi le ragioni di questa piccola, sovrastrutturale, anomalia? Almeno in parte sì, se poniamo al suo lavoro la corretta domanda: qual è la caratteristica specifica – ed inedita – che sta interessando la fase conclusiva del quarto ciclo sistemico di accumulazione dominato dall'agente statunitense? L'anomalia che caratterizza questa fase che va verso la crisi terminale del regime di accumulazione statunitense è rappresentata dalla «biforcazione tra il potere militare e il potere finanziario» (Arrighi 2009a) apertasi a seguito della crisi spia del 1973:

Da un lato, gli Stati Uniti conservano un quasi-monopolio dell'uso legittimo della violenza su scala mondiale – un quasi-monopolio consolidatosi a partire dal 1987 con il crollo dell'Unione Sovietica. Ma il loro indebitamento finanziario è

²⁴ In realtà nel bicentenario della Rivoluzione Francese Parigi si era candidata ad ospitare una nuova esposizione nel 1989. *I cammini della libertà*, questo il titolo previsto per l'evento, non fecero nemmeno il primo passo. Nel 1984 il peso della crisi economica e i dissaccordi politici tra il Presidente Mitterand e il Sindaco Chirac portarono all'annullamento dell'evento espositivo. Nel 1989 nemmeno quella città che delle esposizioni era sempre stata il «capoluogo supremo» (Hugo, 1867, p. 19) aveva lo *charme* necessario a interrompere il lungo digiuno espositivo. In quel 1989 la storia si faceva – e per qualcuno finiva – *altrove*, nello spettacolo, tutto televisivo, di un muro che crollava.

tale che la possibilità di conservare questo monopolio dipende dal consenso degli organismi che controllano la liquidità mondiale, anch'esso consolidatosi a partire dal 1987 con il declino del potere finanziario della Germania occidentale dopo l'assorbimento di quella orientale. Ma la loro capacità di difendersi militarmente è tale che essi possono continuare a esercitare quel quasi-monopolio solo con il consenso degli organismi che controllano l'uso legittimo della violenza su scala mondiale (Arrighi, 1994, pp. 462-463).

A partire dagli anni Ottanta gli Stati Uniti hanno dunque perso il controllo della finanza e della liquidità globali lasciando al Giappone il ruolo di banchiere del mondo: ancora nel 1998 sei delle prime dieci banche al mondo per volume di attività sono nipponiche, cinque di queste con sede a Tokyo (Sassen, 1994, p. 32). D'altro canto il Giappone, e più ancora gli altri paesi dell'arcipelago, erano però privi della potenza militare necessaria a farne un credibile e autosufficiente garante degli equilibri politici del sistema-mondo. Nonostante ciò, la struttura del sistema era stata fortemente perturbata dalla loro crescita economico-finanziaria:

A nessuno di questi si potevano applicare i tradizionali concetti di potenza: se Hong Kong non era nemmeno uno stato sovrano, Giappone, Corea del Sud e Taiwan erano completamente dipendenti dagli Stati Uniti non solo per la loro difesa militare, ma anche per il grosso delle loro forniture energetiche e alimentari e per gli sbocchi commerciali della loro produzione manifatturiera. Tuttavia la potenza economica collettiva dell'arcipelago, come «officina del mondo» e come «fonte di liquidità» su scala mondiale stava condizionando i tradizionali epicentri del comando del mondo capitalistico avanzato – gli Stati Uniti e l'Europa occidentale – costringendoli a ristrutturare e riorganizzare i loro sistemi industriali, la loro struttura economica e perfino il loro stile di vita (Arrighi, 2007, p. 19).

Questa inedita scissione tra le due grandi risorse il cui possesso combinato ha storicamente consentito al suo possessore di porsi come agente egemonico del sistema ha impedito che la transizione da un vecchio agente dominante a un nuovo agente emergente accadesse con le modalità e le ricorrenze che storicamente si erano presentate nelle precedenti fasi di passaggio del testimone. Se è vero infatti che «un rapporto contraddittorio tra la vitalità di un agente capitalistico emergente e un ordine capitalistico ancora dominante ha caratterizzato tutte le transizioni da un ciclo sistemico di accumulazione al successivo» (Arrighi, 1994, p. 442), è altresì vero che mai nella storia del Capitale si era fatto avanti un antagonista che fosse così poco credibile rispetto alla padronanza di una delle risorse nevralgiche dell'egemonia. Gli Stati Uniti hanno così provato ad approfittare di questa inedita situazione – e del consenso che l'11 settembre 2001 ha prodotto rispetto all'idea di una necessaria e legittima *pax americana* – accentuando il proprio ruolo di gendarme del mondo. Il tentativo *neoon* di

ottenere un inedito, per la storia del capitalismo occidentale, «secondo mandato» alla guida del suo sistema economico dando vita ad un Nuovo Secolo Americano è però fallito:

L'intero "Progetto per un Nuovo Secolo Americano" non ha rappresentato altro che il rifiuto di accettare il proprio declino. Si è così rivelato un totale fallimento. Vi è stata la *débaclé* militare in Iraq e il relativo sforzo finanziario che ha pesato sulla posizione degli USA nell'economia mondiale, trasformando gli Stati Uniti da una nazione creditrice nel più grande paese debitore nella storia del mondo (Arrighi, 2009b, p. 83, *trad. nostra*).

Come mettere in relazione però queste variabili con la traiettoria seguita dalla grandi esposizioni universali? È come se l'assenza di un credibile agente emergente dell'economia-mondo avesse creato un disorientamento nei protagonisti della scena globale tale da non poter essere riempito dal semplice allestimento di un evento espositivo. Se non si ha un'idea chiara di quale recita sta andando in scena a che può servire allestire i grandi palcoscenici delle esposizioni universali?

È necessario a questo punto analizzare con maggiore attenzione le inedite condizioni che hanno interessato – e stanno tutt'ora interessando – la fase conclusiva del ciclo di egemonia statunitense. In uno scritto più recente, Arrighi, qui con Benjamin J. Silver, è tornato a riflettere sulle caratteristiche che dovrebbe possedere, in base a quanto accaduto nei precedenti passaggi di consegna, l'agente destinato a succedere al trono statunitense:

In primo luogo, entro dieci o al massimo venti anni il regime degli Stati Uniti andrà incontro alla sua irreversibile crisi. In secondo luogo, con il trascorrere del tempo (diciamo in altri venti anni o giù di lì), la crisi verrà superata dalla formazione di un nuovo regime in grado di sostenere una nuova espansione materiale del capitalismo mondiale. In terzo luogo, la principale organizzazione governativa di questo nuovo regime dovrà avvicinare le caratteristiche di un "stato mondiale" più di quanto gli Stati Uniti non abbiano già fatto. In quarto luogo, a differenza del regime statunitense, il nuovo regime dovrà essere di tipo estensivo ("cosmopolita-imperiale") piuttosto che intensivo ("corporativo-nazionale"). Infine, cosa più importante, il nuovo regime dovrà internalizzare i costi di riproduzione, vale a dire quel tipo di spese che il regime statunitense è invece stato incline a esternalizzare in modo sempre più massiccio (Arrighi-Silver, 2001, p. 269, *trad. nostra*).

Qui immediatamente comprendiamo quanto complessa debba essere questa quarta successione al trono. Per poter garantire una nuova fase di sviluppo materiale, il nuovo agente dominante si è infatti sempre dovuto presentare come un *contenitore di potere* (Giddens, 1985) di dimensioni più estese rispetto al precedente, ha dovuto disporre di «un territorio metropolitano (...)

più vasto» (Arrighi, 1994, p. 33) e dotato di maggiori risorse, «e, quel che è più importante, a mano a mano che la sequenza è progredita sono aumentate le dimensioni e la portata delle reti di potere e di accumulazione che hanno consentito agli stati in questione di riorganizzare e controllare il sistema mondiale all'interno del quale essi operavano» (ibidem). La piccola e diasporica città-stato genovese viene spinta ai margini dall'ibrido olandese, «che tiene insieme alcune delle caratteristiche delle città-stato in via di sparizione con alcuni dei tratti caratteristici dei nascenti stati-nazione» (Arrighi-Silver, 2001, p. 265, *trad. nostra*); questo è a sua volta detronizzato dalla capacità dell'imperialismo britannico di trascendere i limiti di uno stato-nazione compiutamente sviluppato; anche la monarchia inglese è però costretta ad abdicare di fronte al vigore giovanile e alla brutta forza del «continental military-industrial complex» (ibidem) statunitense. Questo meccanismo di crescita per espansione è però destinato a trovare un limite fisicamente invalicabile man mano che l'estensione e il potere dell'agente dominante avvicina i limiti del sistema-mondo. Dopo la città-stato e lo stato-nazione infatti non vi sarebbe più un *altrove* da trascendere. Arrighi non può perciò non chiedersi se «le strutture del capitalismo statunitense costituiscono il limite estremo di un processo durato sei secoli attraverso il quale il potere capitalistico ha raggiunto le dimensioni e la portata globali che lo caratterizzano» (Arrighi, 1994, p. 39). In altre parole, è possibile immaginare un nuovo agente che avvicini, senza annullarli, i limiti ultimi del «word-state» più di quanto non abbia fatto nella seconda metà del novecento il regime statunitense?

Giunto ai confini della propria crescente espansione e dopo aver sperimentato fino all'esaurimento ogni possibilità di cooperazione tra gli interessi dello stato e quelli del mercato, il sistema, come l'angelo della storia benjaminiano, si arresta sulla soglia del ventunesimo secolo con il vento del progresso che vorrebbe spingerlo ancora più avanti, oltre i limiti della sua stessa razionalità, e lo sguardo rivolto al passato, a quelle forme, già con successo sperimentate negli altri momenti di crisi, capaci di garantire il superamento del caos sistemico e di organizzare le ristrutturazioni produttive delle logiche del sistema:

È come se il moderno sistema di dominio, dopo essersi esteso spazialmente e funzionalmente fin dove possibile, non abbia altro luogo dove andare se non «in avanti», verso un sistema di dominio completamente nuovo, o «all'indietro», verso modelli di formazione dello stato o di conduzione della guerra propri della prima età moderna o addirittura premoderna. (...) Questo duplice movimento, in avanti e all'indietro nello stesso tempo, sembra caratterizzare anche l'attuale congiuntura. La differenza rispetto ai precedenti periodi di transizione egemonica sta nel fatto che le dimensioni e la complessità del sistema mondiale moderno sono già divenute tanto grandi da lasciare poco spazio a ulteriori incrementi. Il duplice movimento e la turbolenza che lo accompagna potrebbero essere dunque sul punto di produrre

non una nuova ricostituzione su basi più ampie del sistema di dominio moderno, ma la sua metamorfosi in un sistema completamente differente, capace di rivitalizzare ora l'uno e ora l'altro aspetto di governo della prima età moderna o delle epoche premoderne (ivi, pp. 113-114).

Possibile che tra gli *aspetti di governo della prima età moderna* recuperati dal sistema nel tentativo di risolvere con vecchi strumenti i propri nuovi inediti problemi spunti fuori anche quel desueto dispositivo spettacolare di messa in scena che furono le grandi esposizioni universali?

Uno dei fattori più destabilizzanti per l'odierno sistema capitalistico è l'irriducibile tensione che sta perturbando la relazione tra lo «spazio dei luoghi» dei governi territoriali e lo «spazio dei flussi» delle organizzazioni imprenditoriali transnazionali. Una novità assoluta?

Curiosamente, questo sogno di una non territorialità assoluta evoca il sistema di «fiere senza luogo» realizzato dalla diaspora capitalistica genovese quattrocento anni fa. (...) La verità è che le fiere genovesi erano una utopia solo se considerate dal punto di vista degli spazi-di-luoghi delle città stato in declino e degli stati-nazione emergenti. Dal punto di vista dello spazio-di-flussi delle diaspore capitalistiche, al contrario, esse erano un potente strumento di controllo dell'intero sistema europeo di pagamenti tra gli stati (ivi, p. 116).

Possiamo dunque fare un passo ancora più indietro e ritrovare analogie nel contesto non solo – e non tanto – tra la società industriale e la società informazionale, ma tra quest'ultima e quella medioevale: in entrambe infatti assistiamo all'affermazione della dimensione urbana come ambiente economicamente e culturalmente privilegiato, come *milieu d'innovazione* capace di erodere l'autorità e la legittimità del potere costituito, feudale o stato-nazionale che fosse: «la città medievale diventò un centro di selezione, dove si riunivano gli elementi più esperti, più avventurosi, più in vista – probabilmente quindi più intelligenti – della popolazione rurale» (Mumford, 1938, p. 12). Ha dunque ragione Arrighi quando, riprendendo uno studio di John Gerard Ruggie del 1993, ci mette in guardia dalle distorsioni che sulla nostra prospettiva possono essere determinate da una *miopia del breve periodo*:

L'originalità dell'«iperspazio postmoderno» può facilmente essere esagerata, a causa delle insufficienze delle nostre abitudini percettive. Queste abitudini si sono formate negli spazi-di-luoghi convenzionali e sono del tutto inadeguate a descrivere, e tanto più a spiegare, lo sviluppo del singolo spazio-di-flussi generato dall'«internazionalizzazione» delle relazioni internazionali nelle strutture organizzative del capitalismo mondiale. Data questa inadeguatezza, gli spazi-di-flussi non territoriali potrebbero essere esistiti inosservati accanto agli spazi-di-luoghi nazionali nel corso di tutta la storia del sistema mondiale moderno (Arrighi, 1994, p. 115).

Per il compimento di quel cambio di «epistemologia sociale» (Ruggie, 1993, p. 157) che caratterizzò il momento di passaggio dal feudalesimo del tardo medioevo alle nuove forme di sovranità territoriale tipiche della modernità fu determinante il ruolo assunto dalle *fiere commerciali* per la loro capacità di dar forma ad un luogo fisico capace di mediare tra le esigenze *fluide* del mercato e quelle *spazialmente delimitate* di uno stato in via di formazione, e dunque particolarmente sensibile rispetto al tema delle sue autonomie territoriali. Fin dal medioevo la fiera ha dunque recitato un ruolo centrale nei momenti di ristrutturazione del sistema economico. Che non a caso poi sono *sempre* anche momenti di riorganizzazione del sistema urbano: «Le grandi Fiere del Medioevo posero senza dubbio il fondamento del capitalismo internazionale del Cinquecento» (Mumford, 1938, p. 9). Sul terreno tardo medioevale delle fiere di commercio il nascente capitalismo cominciava a scrivere le tacite regole di quel complesso patto tra fissità dello stato e fluidità del mercato sul cui mantenimento, nonostante le cicliche – e critiche – messe in discussione, si baserà la sua futura sopravvivenza e che gli garantirà le risorse necessarie alle sue continue evoluzioni. Ed è un patto che fin dall’inizio è scritto in base ad un flessibile *protocollo comunicativo* che regola i rapporti e disegna un delicato equilibrio tra «spazio dei luoghi» e «spazio dei flussi». «La relazione tra le autorità giuridiche medioevali e le fiere del commercio – una relazione che in diversi aspetti ricorda quella odierna tra l’economia transnazionale e le giurisdizioni nazionali» (Ruggie, 1993, p. 154, *trad. nostra*) si presenta infatti come uno di quei fattori di «interazione strategica» che contribuirono a ristrutturare la vecchia «matrice di limiti e opportunità» che aveva finora regolato le relazioni politico-economiche della società feudale:

Le fiere medievali sono state incoraggiate dai signori locali, alcune hanno avuto luogo a pochi passi dal castello feudale. Le fiere sono state favorite per la semplice ragione che generavano entrate. (...) Inoltre, è vero che i signori locali, in qualsiasi momento, avrebbero potuto cancellare le fiere che si svolgevano nei propri domini – esattamente come oggi gli Stati possono chiudere i mercati offshore o addirittura abbattere le comunicazioni satellitari – se non fosse che altri signori, in altri luoghi, sarebbero stati probabilmente fin troppo lieti di fornire location alternative. In nessun modo si può sostenere che le fiere medievali si siano sostituite alle istituzioni del governo feudale. Eppure, le fiere hanno ampiamente contribuito alla scomparsa delle relazioni tra le autorità feudali. Lo hanno fatto perché la nuova ricchezza che hanno prodotto, i nuovi strumenti di transazione economica che hanno generato, la nuova etica del commercio che hanno diffuso, le nuove disposizioni regolamentari che hanno richiesto, e l’ampliamento degli orizzonti cognitivi che hanno determinato, sono tutti fattori che hanno contribuito a indebolire i legami e gli interessi personalistici su cui poggiava l’autorità feudale (ivi, pp. 154-155, *trad. nostra*).

Il carattere evemenenziale della fiera, così come quello ancora più eccezionale delle grandi esposizioni universali, dà dunque forma a uno spazio sociale in cui le esigenze sempre più divergenti di un governo territoriale (le signorie feudali prima e gli stati nazione oggi) e di un capitale sempre più insofferente rispetto ai suoi tradizionali contenitori possono ancora trovare una mediazione, stabilendo l'accordo per una messa in scena spettacolare che sia reciprocamente vantaggiosa. Se il paragone regge, oggi come allora il patto sancito tra potere e mercato sarà un rifugio in cui le rivendicazioni delle sovranità territoriali troveranno un ultimo spettacolare palcoscenico su cui esibirsi, prima che le spinte eversive del sistema capitalistico rompano anche gli ultimi provvisori argini del vecchio modello di governance. Come alla spinta sovraterritoriale della fiera non è sopravvissuta l'autorità frammentaria della signoria feudale, così la fluidità globale dell'esposizione sarà l'ultima arena ad ospitare il coreografico ballo in maschera del sistema post-westfaliano degli stati nazionali. Una differenza però c'è, mentre le fiere medioevali per rinegoziare il proprio *contratto* con l'autorità feudale avevano bisogno di uscire dalle mura della città²⁵, le esposizioni universali per sottrarsi sempre più al giogo della sovranità nazionale, soprattutto in questo loro nuovo revival del ventunesimo secolo, fanno proprio della metropoli il loro specifico terreno di elezione.

Ma del ruolo che possono oggi rivestire le grandi esposizioni universali per la loro ereditaria capacità di mettere in comunicazione «spazio dei luoghi» e «spazio dei flussi» parleremo più dettagliatamente nel terzo capitolo di questo lavoro.

Ora torniamo alle caratteristiche che dovrebbe possedere un agente dominante per ambire al posto occupato finora dalla potenza continentale statunitense. Abbiamo detto che il nuovo agente dovrà dunque essere un contenitore di potere più grande di quello che lo ha preceduto. Cosa altro sappiamo?

Nel *movimento a pendolo* che sembra caratterizzare la storia evolutiva del capitalismo e delle sue successive egemonie, Arrighi osserva il puntuale alternarsi tra due diverse «strutture organizzative», quella «cosmopolita-imperiale» tipica dei regimi «estensivi» (il capitalismo diasporico genovese e l'imperialismo del libero scambio britannico) e quella «corporativa-nazionale» adottata dai regimi «intensivi» (l'autonomia militare di chi ha *Unite le Province* e l'autarchia continentale e insulare di chi ha *Uniti gli Stati*):

²⁵ Sconfinamento che Abruzzese ferma in un'illustrazione secentesca di Jacques Callot, raffigurante la *Fiera dell'Impruneta*: «indicazione preziosa delle dinamiche di sviluppo del commercio che avevano fatto sì che i mercati cercassero periodico sfogo fuori delle mura della città, collocandosi in nodi viari capaci di ospitare grandi flussi di merci e di pubblico. Un avvento di luoghi di culto profano che prepara l'ulteriore sviluppo ottocentesco delle Esposizioni nazionali e di settore sino ad arrivare alle Grandi esposizioni universali» (Abruzzese-Mancini, 2007, p. 19).

I regimi “cosmopoliti-imperiali”, quello genovese-spagnolo e quello britannico, erano regimi estensivi nel senso che sono stati responsabili della maggior parte dell’espansione geografica del sistema capitalista. Sotto il regime genovese, il mondo è stato “scoperto”, e sotto quello inglese è stato “conquistato”. I regimi “corporativi-nazionali”, quello olandese e quello statunitense, al contrario, sono stati intensivi nel senso che sono stati responsabili del consolidamento geografico piuttosto che dell’espansione del sistema capitalistico. Sotto il regime olandese, la “scoperta” del mondo, realizzata principalmente dai genovesi e dal loro partner iberico, è stata consolidata in un sistema di entrepôt commerciali e compagnie commerciali monopoliste che aveva il proprio centro ad Amsterdam. E sotto il regime degli Stati Uniti, la “conquista” del mondo realizzata principalmente dagli inglesi, è stata consolidata in un sistema di mercati nazionali e società transnazionali centrato sugli Stati Uniti (Arrighi 2001a, p. 9, *trad. nostra*).

Dopo «il capitalismo formale del *big government* e del *big business* statunitense» (Arrighi, 1994, p. 430), la ciclicità della storia prevederebbe dunque una nuova economia egemone di tipo *extravertito*. Ma su quali territori è ancora possibile estendere il dominio di un capitale *globale* che ha effettivamente fatto del mondo il suo *villaggio*?

La terza caratteristica del nuovo agente dovrebbe essere poi data dalla sua capacità di internalizzare una tipologia di costi che l’egemonia precedente si vedeva invece costretta a *comprare* all’estero:

come il regime olandese aveva portato i processi di accumulazione del capitale su scala mondiale un passo oltre rispetto ai genovesi internalizzando i costi di protezione, e il regime britannico li aveva portati un passo oltre rispetto agli olandesi internalizzando i costi di produzione, così il regime statunitense ha fatto lo stesso rispetto agli inglesi internalizzando i costi di transazione (ivi, p. 315).

Di quale strategica risorsa si dovrà dunque impossessare il nuovo agente per acquisire quel vantaggio competitivo indispensabile al conseguimento del nuovo status egemonico? Semplice, dei costi di riproduzione della vita e della natura che le grandi nazioni di immigrazione hanno finora trovato conveniente scaricare all’estero, nelle regioni periferiche e semi-periferiche del mondo.

La tabella 2, tratta direttamente da Arrighi e Silver, ricapitola le caratteristiche che storicamente dovrebbe presentare il nuovo leader del sistema capitalistico globale.

Tab. 2 - Dinamiche evolutive del capitalismo globale [fonte: Arrighi-Silver, 2001b, p. 265]

Struttura di governo dominante	Logica di sviluppo dell'egemonia		Costi internalizzati			
	Estensiva	Intensiva	Protezione	Produzione	Transazione	Riproduzione
Stato mondiale		USA	Si	Si	Si	No
	GB		Si	Si	No	No
Stato nazionale		Olanda	Si	No	No	No
	Genova		No	No	No	No
Città Stato						

1.3.2 Una nuova egemonia: un principe con gli occhi a mandorla?

Se la regolarità dei ricorsi storici dovesse essere confermata anche nella successione al dominio statunitense del sistema capitalistico mondiale non è così scontato ipotizzare che sia effettivamente la Repubblica Popolare Cinese l'agente emergente capace effettivamente di *estrarre dalla roccia la spada* della quinta grande egemonia del capitalismo moderno. Delle tre condizioni che la storia sembra dettare per eleggere il nuovo capo, soltanto la terza sembra – almeno in parte – rappresentare una skill in possesso della gigantesca economia cinese. *Le dimensioni contano*: l'imponente numero della sua popolazione sembra effettivamente suggerire la possibilità che la Cina riesca ad internalizzare quei costi di riproduzione della vita per il cui rifornimento le grandi potenze occidentali hanno invece sempre dovuto ricorrere ai popolosissimi bacini delle zone periferiche e semiperiferiche del mondo.

L'imponenza della sua dimensione demografica non è certo però una novità nella storia dello stato cinese. Questa variabile strutturale è venuta ad assumere una valenza strategica decisiva all'interno del sistema-mondo soltanto in occasione dell'impetuosa crescita vissuta dall'economia cinese degli ultimi anni. Le sterminate risorse demografiche unite al boom di un'economia pianificata spettacolarmente apertasi alle logiche – e ai flussi – di un'economia di mercato mai così globale hanno infatti creato sul suolo ci-

nese la più performativa delle strutture di sviluppo urbano. Lo spaventoso sviluppo urbano che ha interessato la Cina negli ultimi venti anni ha creato le condizioni ideali per la gestione e lo sfruttamento delle opportunità create dalle nuove forme assunte dalla globalizzazione economica. Sul territorio sterminato della Repubblica Popolare Cinese – e più in generale nella regione del sud-est asiatico di cui la Cina è ormai il nevralgico *centro* – convivono a stretta vicinanza le tre tipologie spaziali che Saskia Sassen ha individuato come «luoghi strategici» dell'economia globale: le zone di trasformazione per l'esportazione, i centri bancari *offshore* e le città globali (Sassen, 1994, p. 39). Le prime sono zone

caratterizzate da un basso costo del lavoro dove le imprese dei paesi sviluppati possono impiantare stabilimenti per trasformare e/o montare componenti esportati che vengono poi reimportati. (...) La ragion d'essere di queste zone è quella di consentire a un'impresa di utilizzare manodopera a basso costo per le fasi ad alta intensità di lavoro del suo processo produttivo. (...) Queste zone costituiscono un meccanismo chiave per l'internalizzazione della produzione (ivi, p. 40).

I secondi, tra cui spicca la Regione Amministrativa Speciale di Hong Kong tornata sotto il controllo – “allentato”, secondo il principio «un paese, due sistemi» – della Repubblica Popolare Cinese il primo luglio del 1997 e a cui vanno aggiunte nell'area anche Singapore, Manila e Taipei, «rappresentano una localizzazione altamente specializzata per certi tipi di operazioni finanziarie internazionali» (ivi, p. 53). Parte dei flussi di investimenti della finanza globale vengono dirottati in questi centri allo scopo di sottrarre capitali – spesso di provenienza non propriamente legale – al controllo dei governi nazionali e dei tradizionali centri finanziari. Nonostante la crescita vissuta a partire dagli anni Ottanta, «sul piano del volume complessivo delle operazioni (...) essi non rappresentano che una frazione dei mercati del capitale finanziario, oggi concentrati nelle città globali» (ibidem). Sono queste ultime dunque a rappresentare i nodi strategici determinanti nella rete dell'economia e della società globale. Il lavoro di ricerca svolto in questi ultimi anni dal *GaWC (Globalization and World City Research Center)* diretto da Peter J. Taylor ha prodotto una quantità significativa di dati che testimonia della progressiva scalata che le metropoli cinesi – e del sud-est asiatico in generale – stanno lanciando al network delle città globali (tab. 3²⁶).

²⁶ La classificazione è costruita in base al *network model of intercity relations* sviluppato da Taylor nel 2001. Lo strumento principale per la classificazione delle città è rappresentato in questo caso dalle società produttrici di servizi avanzati che interconnettono le città attraverso la distribuzione sull'intero pianeta dei propri uffici. Per i dettagli della metodologia di analisi rimandiamo a Taylor 2001 e a Derudder *et al.* 2009 (da cui sono tratte tutte le successive citazioni).

Nonostante la forte stabilità delle prime posizioni della classifica, tutte e sei confermate al vertice del ranking del 2008, sono molteplici le indicazioni che confermano la tendenza allo slittamento geografico delle logiche egemoniche del sistema mondiale dall'occidente all'oriente, sebbene l'asse NY-LON sia ampiamente confermata come «l'indiscussa diade che domina» il network²⁷. I dati costruiti sulla dimensione urbana sembrano dunque assecondare le tendenze nazionali che abbiamo già discusso con Arrighi nei precedenti paragrafi. Entrando nel dettaglio di quello che gli autori hanno definito come un «*east-west swap*», il dato più significativo è certamente rappresentato dall'enorme balzo in avanti compiuto da Shanghai e Pechino.

Le due megalopoli cinesi sono infatti rispettivamente passate dal ventinovesimo al nono e dal ventisettesimo all'ottavo posto del ranking²⁸, registrando i due incrementi in assoluto più significativi: +26,10 Shanghai, +25,24 Pechino. È evidente che i margini di crescita erano maggiori per quelle metropoli che nel 2000 occupavano le parti basse della classifica²⁹ ma il boom delle due popolosissime città della Repubblica Popolare Cinese – al cui confronto reggono soltanto le stupefacenti prestazioni di Mosca (+23,48) e della coreana Seoul (+21,22) – non può certo essere considerato privo di significato. Come un caso non può essere che siano proprio le due metropoli cinesi ad aver ospitato due dei quattro più importanti *me-*

²⁷ Pur riducendosi di 6,71 punti il distacco tra le prime due posizioni della classifica e la terza (Hong Kong) rimane ampissimo: 17,31 punti. Tra nessuna delle altre posizioni è possibile ritrovare una così significativa distanza (rispetto ad Hong Kong, per esempio, per ritrovare un simile distacco dobbiamo scendere fino al tredicesimo posto di Seoul).

²⁸ È corretto sottolineare come per gli autori questo tipo di analisi, concentrato sulla competizione tra singole metropoli del network, non sia quello da cui dedurre le conclusioni più significative: «dal nostro punto di vista, il cambiamento è molto più di una questione di città “che scalano” o “che retrocedono” nel network. Questo può essere facilmente osservato considerando quelli che sono i cambiamenti *globali* che hanno interessato la rete: forse il fatto più significativo è che vi è stato un aumento generale di connessione nel network delle città globali (WCN). Questo è evidente da una serie di indicatori relativi: la connettività media è salita da 0,20 a 0,22; mentre nel 2008 le città con una connettività superiore al 20% di quella registrata dalla città leader sono passate da 110 a 125. Nel complesso, 179 delle 307 città sono più connesse nel WCN in generale di quanto non lo fossero nel 2000. Ciò indica che la globalizzazione dei servizi è un settore dinamico e in crescita economica che sta espandendo i propri uffici in molte città e che sta estendendo le proprie reti di filiali in nuove città nel periodo preso in esame. Anche se la diade NY-LON domina ancora il network, la sua struttura è diventata più “orizzontale” tra il 2000 e il 2008, cosa che indica una diffusione a livello mondiale dei processi di globalizzazione. Il risultato è quello di un sempre più integrato network di città globali» (*trad. nostra*).

²⁹ Uno dei limiti, messo in evidenza dagli stessi autori, di questo modello è determinato proprio dal fatto che «le città con il più alto ranking hanno minori opportunità di incrementare la propria connettività settoriale dal momento che sono quelle che più si avvicinano al limite di misurazione della scala».

gaeventi organizzati dal 2000 ad oggi (le Olimpiadi estive di Pechino 2008 e la *nostra* grande esposizione universale di Shanghai 2010). Sarebbe interessante a questo proposito un confronto con le performance di Atene (Olimpiadi del 2004) e Aichi (Esposizione del 2005), ma la connettività di partenza di queste città era troppo bassa per rientrare nei due database su cui stiamo lavorando.

Tab. 3 – Città maggiormente interconnesse nel network delle città globali 2000-2008 [fonte: Derudder *et al.*, 2009]

2000			2008		
1	Londra	100	1	New York	100
2	New York	97,1	2	Londra	98,64
3	Hong Kong	73,08	3	Hong Kong	81,33
4	Tokyo	70,64	4	Parigi	77,91
5	Parigi	69,72	5	Singapore	74,15
6	Singapore	66,61	6	Tokyo	72,58
7	Chicago	61,18	7	Sydney	71,76
8	Milano	60,44	8	Shanghai	70,05
9	Madrid	59,23	9	Pechino	68,77
10	Los Angeles	58,75	10	Milano	67,67
11	Sydney	58,06	11	Madrid	66,42
12	Francoforte	57,53	12	Mosca	64,24
13	Amsterdam	57,1	13	Seoul	63,54
14	Toronto	56,92	14	Bruxelles	63,53
15	Bruxelles	56,51	15	Toronto	62,29
16	San Paolo	54,26	16	Buenos Aires	61,21
17	San Francisco	50,43	17	Mumbai	60,24
18	Zurigo	48,42	18	Kuala Lumpur	58,87
19	Taipei	48,22	19	Taipei	56,77
20	Jakarta	47,92	20	San Paolo	56,48
22	Buenos Aires	46,81	22	Zurigo	55,83
23	Mumbai	46,81	25	Amsterdam	54,6
27	Shanghai	43,95	27	Jakarta	54,03
28	Kuala Lumpur	43,53	30	Francoforte	52,31
29	Pechino	43,43	31	Chicago	52,2
30	Seoul	42,32	44	Los Angeles	41,77
37	Mosca	40,76	49	San Francisco	40,01

Più in generale, «il crollo delle città americane e la concomitante crescita di quelle cinesi» conferma lo spostamento ad oriente del cuore del network delle città globali (nonostante, come detto, la sua *testa* rimanga sulle sponde occidentali dell'Atlantico):

Questo ovviamente indica un generale trend “mondo-regionale”: mentre nel 2000 la lista delle 20 metropoli più interconnesse comprendeva 5 città del Nord America e 5 città asiatiche, nel 2008 solo due città del Nord America (New York e Toronto) fanno parte della top 20, contro le 9 che invece appartengono alle regioni asiatiche³⁰ (*trad. nostra*).

La grande rincorsa cinese è confermata da Hong Kong che, pur nella forte stabilità che abbiamo detto interessare le città che occupano le prime posizioni del network, fa registrare comunque la miglior performance tra le top 10 del 2000 (+ 8,25). A nostro avviso, la ragione principale della grande crescita di connettività di queste metropoli è dovuta alle uniche opportunità che la struttura urbana cinese offre loro di concentrare in un'unica vastissima regione almeno due delle tre tipologie di spazio strategiche per l'economia globale individuate dalla Sassen. Lo studio del GaWC appena discusso ha messo in evidenza soprattutto l'incremento della connettività delle città globali cinesi, ma il vero vantaggio competitivo di queste è determinato dalla possibilità di sfruttare *in loco* le enormi risorse umane e materiali che sono caratteristiche delle zone di trasformazione per l'esportazione (e nel caso di Hong Kong contando anche sull'appoggio della terza dominante spaziale, quella dei centri *offshore*). In pratica la struttura urbana cinese ha creato le condizioni ideali per la formazione di specifici e in parte unici *milieu d'innovazione*:

Il fattore che definisce la specificità di un *milieu d'innovazione* è la sua capacità di generare sinergia, vale a dire valore aggiunto derivante non dall'effetto cumulativo degli elementi presenti nel *milieu*, ma dalla loro interazione. I *milieu* innovativi sono le fonti essenziali dell'innovazione e della creazione di valore aggiunto nel processo di produzione industriale nell'Età dell'informazione. (...) Una volta costituiti, i *milieu d'innovazione* competono e cooperano nelle diverse regioni,

³⁰ Gli autori fanno giustamente notare come tale trend negativo delle metropoli statunitensi possa essere accentuato dal fatto che «il mercato interno degli Stati Uniti nel settore dei servizi avanzati per la produzione è di gran lunga più vasto di quelli di ogni altra nazione, cosa che ha due effetti determinanti. Primo, le società straniere trovano difficile penetrare il mercato e tendono a rappresentare i propri clienti soltanto attraverso gli uffici di New York. Secondo, le società statunitensi hanno meno interesse a puntare sull'espansione globale – paragoniamo una grande compagnia di Chicago con una di Seoul: la prima può ottenere migliori profitti attraverso una espansione interna, la seconda può farlo soltanto attraverso la conquista di nuovo lavoro oltre-confine».

dando vita a una rete d'interazione che li unisce in una struttura industriale comune al di là della loro discontinuità geografica (Castells, 1996, pp. 448-451)

A Shanghai, Pechino e Hong Kong la capacità di *generare sinergia* è data dunque dall'interazione tra la fluidità in connessione delle città globali e la disponibilità locale di risorse umane, mano d'opera e materie prime di sterminati hinterland che stanno vivendo fenomeni di urbanizzazione e industrializzazione di dimensioni sconosciute anche alla rivoluzione prima dei grandi centri di produzione occidentali del diciottesimo e del diciannovesimo secolo.

Che la chiave del successo sia questa è dimostrato dall'ambizioso progetto del sindaco di Hong Kong di unire, anche amministrativamente, la sua *città globale* alla vicina, enorme, *zona di trasformazione per l'esportazione* di Shenzhen, le disponibilità finanziarie della prima alle caratteristiche da *boomtown* della seconda, dando così vita alla regione metropolitana più estesa, più popolosa e più competitiva del mondo. Così Federico Rampini ha raccontato sulle colonne di Repubblica questa sensazionale unione:

È difficile immaginare due promessi sposi più diversi. Da una parte c'è Hong Kong, l'aristocratica dall'esotismo snob, la City finanziaria dell'Asia, il ponte fra Oriente e Occidente. Dall'altra c'è Shenzhen, che ancora trent'anni fa era un villaggio di pescatori, invisibile sulle carte geografiche. Shenzhen è un'invenzione di Deng Xiaoping, il successore di Mao che rinnegò il maoismo. Alla fine degli anni Settanta il vecchio Deng lanciò l'esperimento delle «zone economiche speciali», porti franchi dove l'iniziativa privata veniva incoraggiata, la liberalizzazione eliminava lacci e laccioli del dirigismo comunista, gli investimenti occidentali erano benvenuti. Oggi Shenzhen è la boomtown per eccellenza, una Chicago anni Trenta proiettata nell'economia globale, un agglomerato mostruoso di grattacieli e fabbriche, dove lo sfruttamento operaio nelle fabbriche-lager convive gomito a gomito con poli di alta tecnologia e ricerca scientifica che ne fanno la Silicon Valley cinese. L'idea di lanciare questa Opa urbana è nata a Hong Kong perché è lei la più ricca: oltre 30.000 dollari Usa di reddito annuo pro capite, un tenore di vita tre volte superiore alla sua vicina. Ma la crescita economica a Hong Kong è del 6% annuo, a Shenzhen del 15%. Hong Kong ha una forza lavoro qualificata che invecchia, Shenzhen offre un "esercito di riserva" dai salari cinesi, una popolazione che sogna la qualità dell'istruzione e dei servizi sociali dell'ex colonia britannica. Hong Kong può svilupparsi solo in altezza, circondata dal mare e limitata dai monti, Shenzhen ha una superficie territoriale due volte più ampia. È l'unione ideale tra due forze complementari (Rampini, 2007, p. 44).

Manuel Castells, che negli anni Ottanta ha trascorso diverso tempo a fare ricerca tra Hong Kong e Shenzhen, individua tre caratteristiche alla base dello straordinario sviluppo metropolitano di questa regione asiatica. Tre

caratteristiche che corrispondono perfettamente ai tre spazi strategici indicati dalla Sassen. Hong Kong si presenta infatti contemporaneamente come un centro *finanziario* globale, un centro *economico* globale e come un centro direzionale di un gigantesco sistema produttivo industriale per l'esportazione. Nel dettaglio:

1. La trasformazione economica della Cina e il suo collegamento all'economia globale, con Hong Kong a rappresentare uno dei punti nodali in tale connessione. Pertanto, nel periodo 1981-1991, il PIL della provincia di Guandong è cresciuto del 12,8 per cento annuo in termini reali. Gli investitori basati a Hong Kong investivano, alla fine del 1993, 40 miliardi di dollari in Cina, due terzi sull'investimento estero del paese. Al tempo stesso la Cina era anche il maggiore investitore straniero a Hong Kong, con circa 25 miliardi di dollari annui (contro i 12,7 miliardi di dollari del Giappone). La gestione di questi flussi di capitali dipendeva dalle transazioni commerciali condotte tra le varie unità di questo sistema metropolitano. Canton, quindi, costituiva l'effettivo punto di collegamento tra il mondo degli affari di Hong Kong e i governi e le imprese non solo della provincia di Guandong, ma della Cina intera.

2. La ristrutturazione della base economica di Hong Kong negli anni Novanta ha comportato una forte contrazione del suo settore manifatturiero tradizionale, per sostituirlo con occupazione nei servizi avanzati. Gli operai industriali di Hong Kong sono diminuiti da 837.000 nel 1988 a 484.000 nel 1993, mentre i dipendenti del terziario e del commercio sono passati nello stesso periodo da 947.000 a 1,3 milioni. Hong Kong ha sviluppato le funzioni di centro economico globale.

3. Ad ogni modo, la capacità industriale d'esportazione di Hong Kong non è svanita: ha semplicemente modificato organizzazione industriale e localizzazione spaziale. In circa dieci anni, tra la metà degli anni Ottanta e la metà degli anni Novanta, gli industriali di Hong Kong hanno indotto uno dei più colossali processi di industrializzazione della storia umana nelle cittadine sul delta del Pearl River. Alla fine del 1994, gli investitori di Hong Kong, spesso utilizzando reti di conoscenze nei villaggi, avevano creato sul Delta del Pearl River 10.000 joint venture e 20.000 fabbriche di trasformazione, in cui lavoravano circa 6 milioni di persone, a seconda delle varie stime. Gran parte di questa forza lavoro, alloggiata in dormitori aziendali in luoghi semirurali, proveniva dalle province circostanti oltre i confini del Guandong. Questo gigantesco sistema industriale veniva gestito quotidianamente da una struttura manageriale stratificata con sede ad Hong Kong e Shenzhen e le merci prodotte erano in genere esportate da Hong Kong (superando in valore le esportazioni di beni prodotti a Hong Kong), sebbene la costruzione di nuovi porti container a Yantian e Gaolan fosse volta alla diversificazione dei siti d'esportazione (Castells, 1996, pp. 468-469).

«La globalizzazione stimola la regionalizzazione» (ivi, p. 440), come testimoniano processi analoghi a quelli messi in atto da Hong Kong e che stanno interessando oggi anche le altre due principali municipalità cinesi: «Shan-

ghai, allunga i suoi tentacoli verso Nanchino e Hangzhou: insieme le tre città arrivano a 30 milioni di abitanti. Più a Nord, Pechino rafforza i legami col suo sbocco sul mare, Tianjing: la loro integrazione dà una massa d'urto di 25 milioni di abitanti» (Rampini, 2007, p. 44). Questi smisurati progetti di ingegneria urbana – e umana – che la Cina sta portando avanti rappresentano probabilmente il più complesso tentativo di *mettere in condivisione* e trovare un equilibrio alla potenzialmente *schizofrenica* coabitazione di uno spazio privilegiato, quello dei «flussi», e uno spazio discriminato, quello dei «luoghi», tra il cosmopolitismo elitario e transnazionale del primo e il localismo particolare e disconnesso del secondo (Castells, 1996, p. 474). L'ipotesi, che discuteremo più dettagliatamente nel terzo capitolo di questo lavoro, è che le esposizioni universali, nella loro genetica capacità di allestire una messa in condivisione socialdemocratica delle «gerarchie sociospaziali simboliche» (ivi, p. 476), possano oggi rappresentare i laboratori e le palestre in cui mettere alla prova questa difficile convivenza ed educare masse ed élite alle *buone maniere* di una rinnovata società informazionale.

1.4. L'Impero dopo l'imperialismo

Né gli Stati Uniti, né alcuno stato-nazione costituiscono attualmente il centro di un progetto imperialista. L'imperialismo è finito. Nessuna nazione sarà un leader mondiale come lo furono le nazioni europee moderne.

(M. Hardt, A. Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*)

Ma se non fosse la Cina l'erede designato? Esiste un altro credibile pretendente al trono che sta per essere lasciato vacante dalla stanca egemonia statunitense? E se fosse l'*Impero* il nuovo agente dominante?

Il crollo dei piani dell'unilateralismo americano ha suscitato in molti analisti la ricerca dei candidati alla successione all'egemonia globale. Ci sarà un nuovo califato capace di esercitare la sovranità su gran parte del mondo sulla base dell'unificazione del mondo musulmano sotto l'egida di un inflessibile regime teocratico? L'Europa unita riuscirà finalmente a far valere il suo predominio e a dettare l'agenda politica ed economica globale? Il resto del mondo è forse in attesa del momento in cui la Cina sarà pronta ad esercitare la sua egemonia unilaterale? Riteniamo che queste ipotesi circa i «nuovi pretendenti al trono» siano poco plausibili per la semplice ragione che esse presuppongono che la forma dell'ordine globale sia rimasta imperialistica (Hard-Negri, 2009, p. 223).

Apparentemente non è facile “mettere d’accordo” lo *strutturalismo ciclico* di Arrighi, con l’epifania postmodernista di Antonio Negri e Michael Hardt. Apparentemente.

[Certi] approcci sembrano sottovalutare la differenza che caratterizza la nostra situazione e riportano l’analisi alle categorie dei modelli ciclici dell’evoluzione storica. Per questi orientamenti, quello che stiamo vivendo oggi è semplicemente un’altra fase nel moto regolare dei cicli che danno forma allo sviluppo economico e ai regimi di governo. (...) Tuttavia riteniamo che questo modo di ragionare sia completamente inadeguato, in quanto ogni teoria ciclica sembra ironizzare sul fatto che la storia è un prodotto dell’azione umana e le impone una legge oggettiva che domina le intenzioni e le resistenze, le sconfitte e le vittorie, le gioie e le sofferenze umane. O peggio, esse fanno ballare le azioni umane al ritmo di uno strutturalismo ciclico (Hardt-Negri, 2000, p. 225).

Non bastasse, Hardt e Negri chiamano direttamente in causa il *Lungo XX secolo*, rimproverando allo «schema ciclico di Arrighi» l’impossibilità di «riconoscer[vi] alcuna rottura sistemica, un mutamento di paradigma, un evento» (ivi, p. 226). Un’accusa per la verità non del tutto corretta, dal momento che riduce notevolmente la complessità dello schema di Arrighi – e in questo viene fuori la parte più fastidiosamente postmodernista del capolavoro di Hardt e Negri –, inscrivendo nelle sue regolarità una linearità e un determinismo che invece non le sono propri. Lasciamo comunque rispondere lo stesso Arrighi:

In realtà, l’enfasi che il libro pone sulla ricorrenza delle espansioni finanziarie non ci impedisce di riconoscere il ruolo svolto dalle rotture sistemiche e dai cambiamenti di paradigma, né ci obbliga a rappresentare la storia del capitalismo come un eterno ritorno del medesimo. Al contrario, si intende mostrare come le fondamentali riorganizzazioni del sistema si verifichino proprio nel momento in cui il “medesimo” (in forma di ricorrenti espansioni finanziarie) sembra di ritornare (Arrighi, 2009a, p. 6, *trad. nostra*).

Nella successione ciclica di Arrighi l’*anomalia* conta quanto e più della *ricorrenza*, la *contingenza* storica più della sua, presunta, *necessità*:

le transizioni da un regime ad un altro non sono pienamente inscritte nei modelli stabiliti in precedenza. Questi modelli di ricorrenza e di evoluzione mostrano infatti come il *succedersi* dei diversi cicli di sviluppo che nel corso dei secoli hanno spinto l’espansione del sistema capitalistico mondiale fino al suo stato attuale, vale a dire alla sua dimensione globale e onnicomprensiva, non sia stato un processo meramente casuale. Piuttosto, l’emergere di un nuovo virtuoso ciclo di sviluppo, nel corso di ogni transizione, è stato subordinato, e completamente modellato, da una serie di fatto-

ri storici e geografici che erano stati essi stessi trasformati e ricombinati dalla competizione e dai conflitti che sono alla base di ogni espansione finanziaria. Gli schemi che noi osserviamo *ex post*, in altre parole, sono il risultato tanto di contingenze storico-geografiche quanto della necessità storica. Nel ragionare *ex ante* in merito agli esiti futuri dell'attuale transizione, dobbiamo dunque prestare uguale attenzione ai fenomeni che rientrano nei modelli passati di ricorrenza e a quelle evoluzioni e a quelle emergenze che invece non vi appartengono, vale a dire a quelle significative anomalie che si prevede possano far sì che gli esiti futuri si discostino dai modelli del passato (Arrighi-Silver, 2001, p. 269, *trad. nostra*).

Ed infatti, nel volume che chiude la loro fondamentale trilogia biopolitica, Hardt e Negri hanno riconosciuto proprio ad Arrighi di essere stato tra gli *strutturalisti ciclici* «il solo ad avere articolato brillantemente il problema della discontinuità dei cicli economici nell'età della globalizzazione» (Hardt-Negri, 2009, p. 395).

Tutto questo preambolo, dunque, per dire che in realtà le due prospettive qui prese in esame sullo stato attuale del sistema-mondo sono molto più compatibili di quanto uno potrebbe immaginare³¹. Anzi, sono tanto compatibili che l'*Impero*, proprio così come è definito da Hardt e Negri, è forse l'entità socio-politica che più di ogni altra sembra *possedere* quelle eccezionali caratteristiche *biopolitiche* che la storia – e le sue contingenze – sembrerebbero pretendere per riconoscere la legittimità di un nuovo *governo*. Abbiamo detto che la nuova egemonia dovrebbe poggiarsi su un agente capace di *contenere* all'interno del suo territorio e delle sue zone d'influenza una quantità di potere superiore a quella detenuta dagli Stati Uniti nel momento dello zenit del proprio dominio, avvicinando, più di quanto non abbia fatto il continente a stelle e strisce, i limiti del sistema-mondo (ma senza trascenderli); dovrebbe abitare il mondo secondo una logica egemonica di tipo estensivo, scoprendo nuove frontiere da esplorare e conquistare dopo la fase di consolidamento amministrata dagli Usa. Il nuovo *peacemaker* dovrebbe essere poi capace di impossessarsi di un inedito straordinario vantaggio competitivo, quello dato dalla sua eccezionale capacità di internalizzare i costi di riproduzione. Ora, proprio il possesso di queste tre abilità sembra caratterizzare l'*Impero* come *nuovo ordine della globaliz-*

³¹ Oltretutto, anche la logica con cui l'Impero succede all'imperialismo è perfettamente inscrivibile a quella stessa dinamica storica «a pendolo» che nel sistema di Arrighi guida la successione *retrofuturista* da un'egemonia all'altra: «Dalla prospettiva degli Stati Uniti (...) la guerra del Vietnam può essere giudicata come l'atto finale della tendenza imperialista e il punto di passaggio a un nuovo regime costituzionale. La via dell'imperialismo europeo era diventata definitivamente impraticabile e dunque, per assumere un ruolo propriamente imperiale, gli Stati Uniti furono costretti a *guardarsi indietro e a proiettarsi avanti a un tempo*» (Hardt-Negri, 2000, pp. 170-171, *corsivo nostro*).

zazione. Vediamo come.

L'Impero si presenta come una nuova forma di sovranità globale che

non stabilisce alcun centro di potere e non poggia su confini e barriere fisse. Si tratta di un apparato di potere *decentrato* e *deteritorializzante* che progressivamente incorpora l'intero spazio mondiale all'interno delle sue frontiere aperte e in continua espansione. L'impero amministra delle identità ibride, delle gerarchie flessibili e degli scambi plurali modulando reti di comando (Hardt-Negri, 2000, p. 14).

Aumentare le sue dimensioni come contenitore di potere senza oltrepassare i limiti del sistema-mondo, senza i quali non c'è possibilità di espansione e non c'è dunque possibilità di capitalismo³² (almeno per come lo abbiamo conosciuto finora): per risolvere questo apparentemente insolubile paradosso l'Impero adotta in pieno la *logica di rete* della società informazionale e grazie a questa riesce nel miracolo di internalizzare la frontiera. Il cambio di paradigma introdotto dalla sovranità imperiale dà vita a un nuovo ordine mondiale le cui capacità di espansione non sono di tipo territoriale-geografico, ma bensì risiedono nella sua capacità di intensificare e stringere le trame delle proprie mutevoli reti di comando. Se non c'è più un fuori all'esterno da conquistare, ci sarà sempre però un vuoto all'interno da riempire: «l'ordine imperiale è formato non solo sulla base del suo potere di accumulazione e di estensione globale, ma anche della sua capacità di evolversi sempre più in profondità attraverso il reticolo biopolitico della società mondiale» (ivi, p. 54). Questo nuovo tipo di «potenza espansiva» della sovranità imperiale «può essere rappresentato soltanto come una repubblica universale, una rete di poteri e contropoteri strutturati da un'architettura inclusiva e illimitata» (ivi, p. 160). In un certo senso possiamo dire che l'espansione si è *virtualizzata*.

Internalizzare i costi di riproduzione. Arrighi non è molto *generoso* nel descrivere questa risorsa competitiva che dovrebbe essere posseduta dal nuovo agente. Consapevoli di forzarne probabilmente i limiti ci sembra però di poterne ritrovare il senso nella natura *biopolitica* del potere esercitato dall'Impero³³. Nel passaggio individuato da Michel Foucault da una *società*

³² Ed è esattamente la situazione che si trovarono di fronte gli Stati Uniti alla fine degli anni Sessanta, quando il raggiungimento dei limiti geografici della propria estensione tolse al sistema l'opportunità di utilizzare «la proiezione spaziale (...) come strategia risolutiva dei conflitti (...)». L'entrata in scena del grande movimento dei lavoratori americani confermò l'avvenuta chiusura dello spazio costituzionale della mediazione e l'impossibilità di un dislocamento spaziale dei conflitti. (...) In effetti *quando il potere si scontrò con i propri limiti spaziali fu costretto a ripiegarsi su se stesso*» (ivi, p. 166, corsivo nostro).

³³ In pratica accostiamo all'idea di Arrighi di «internalizzazione dei costi di riproduzione» la tesi di Hardt e Negri di una loro *sussunzione*: «Se la sussunzione viene intesa come

disciplinare a una *società del controllo*, passaggio pienamente realizzatosi nella sovranità nuova dell'Impero, il sistema si appropria di inedite possibilità per l'internalizzazione della riproduzione. Estendendo il proprio controllo «ben oltre i luoghi strutturati dalle istituzioni sociali, mediante una rete flessibile e fluttuante (...) il biopotere agisce dunque in un contesto in cui ciò che è in gioco per il potere è la produzione e la riproduzione della vita stessa» (ivi, p. 39). Più avanti Hardt e Negri sono ancora più espliciti: «le relazioni capitalistiche stavano sussumendo tutti gli aspetti della produzione e della riproduzione sociale, e cioè l'intero mondo della vita» (ivi, p. 258).

Ora, mi rendo conto che apparentemente ci siamo impigliati nelle reti dell'Impero e abbiamo perso le tracce del nostro fuggitivo, l'esposizione. In realtà non è però così e questa breve indagine nel cuore dell'Impero ci ha portato esattamente lì dove volevamo arrivare per provare a colmare un vuoto – di significato – che rimaneva inspiegato nella nostra ricostruzione della storia *strutturale* delle grandi esposizioni universali. La nascita dell'Impero – inizio anni Settanta – coincide esattamente con il momento della sparizione ventennale delle grandi esposizioni universali. Ci sono delle caratteristiche nel nuovo paradigma della sovranità capitalistica che possono dar conto dell'obsolescenza del *dispositivo* espositivo?

1.4.1. Esposizioni universali e società del controllo

Una determinante strutturale nel passaggio dall'imperialismo statunitense alla piramide transnazionale dell'Impero è rappresentato dal superamento delle logiche della moderna *società disciplinare* in favore della sorveglianza pervasiva e *frattale* della *società del controllo* descritta da Michel Foucault. La sua natura biopolitica è certamente l'aspetto costitutivo del nuovo ordine dell'Impero. È infatti proprio questa mutazione nel dna del potere che alla fine consente all'Impero di assumere, ibridandole, tutte e tre le caratteristiche necessarie al nuovo agente egemonico del capitalismo mondiale. Il cambio di paradigma individuato da Hardt e Negri è tutto inscritto nel superamento di una sovranità disciplinare in favore di una virtuale, liscia, e reticolare *governance* biopolitica:

La società disciplinare è quel tipo di società in cui il dominio si costituisce attraverso una fitta rete di *dispositivi* o apparati che producono e regolano gli usi, i costu-

un investimento che non riguarda solo le dimensioni economiche e culturali della società, ma piuttosto il bios sociale in quanto tale, e se si presta la dovuta attenzione alle modalità della disciplina e/o del controllo, ne scaturisce una perturbazione della immagine totalitaria e lineare dello sviluppo capitalistico» (ivi, p. 40).

mi e le pratiche produttive. (...) La società del controllo (che si sviluppa agli estremi limiti della modernità e inaugura la postmodernità), al contrario, è un tipo di società in cui i meccanismi di comando divengono sempre più «democratici», sempre più immanenti al sociale, e vengono distribuiti attraverso i cervelli e i corpi dell'individui. (...) La società del controllo può quindi essere definita come una intensificazione e una generalizzazione dei dispositivi normalizzatori della disciplina che agiscono all'interno delle nostre comuni pratiche quotidiane; a differenza della disciplina, però, questo controllo si estende ben oltre i luoghi strutturati dalle istituzioni sociali, mediante una rete flessibile e fluttuante (Hardt-Negri, 2000, pp. 38-39).

Se le esposizioni sono effettivamente state uno dei grandi *dispositivi normalizzatori della disciplina* progettati dalla modernità non abbiamo forse trovato la causa prima della loro sparizione dalla scena postpanoptica della società postmoderna degli anni Settanta?

Le esposizioni universali entrerebbero dunque in crisi nell'epoca dell'Impero, come accaduto a tutte quelle «istituzioni che strutturavano la società disciplinare (la scuola, la famiglia, l'ospedale, la fabbrica)» (ivi, p. 306). Se è innegabile che nell'esercizio virtuale del potere dell'Impero «la disciplina carceraria, la disciplina scolastica, la disciplina di fabbrica ecc., si intramano nella produzione ibrida delle soggettività» (ivi, p. 307), perché non dovrebbe accadere lo stesso alle logiche di quella istituzione modernamente panoptica che sono le grandi esposizioni universali?

Una volta destrutturate quelle «soggettività prodotte dalle istituzioni moderne – il detenuto, la madre, il lavoratore, lo studente e così via» (ivi, p. 308) che visitavano l'esposizione per alienarsi dalla propria stessa alienazione attraverso lo spettacolo della merce e dei suoi feticci, quale pubblico rimane per queste moderne messe in scena?

Per prima cosa abbiamo dunque bisogno di accertare la presenza del gene del panoptismo nel dna delle grandi esposizioni universali. Un saggio di Tony Bennett, *The Exhibitionary Complex* ha indagato esattamente questo carattere del sistema espositivo:

Sono le istituzioni, (...) non reclusive ma bensì espositive, che danno vita un complesso di relazioni disciplinari e di potere il cui sviluppo potrebbe più proficuamente essere giustapposto, piuttosto che messo in parallelo, con la formazione dell'«arcipelago carcerario» di Foucault. (...) La Grande Esposizione del 1851 ha riunito un insieme di discipline e tecniche di visualizzazione che erano state sviluppate all'interno delle storie precedenti dei musei, dei panorami, delle esibizioni scientifiche, delle gallerie d'arte e dei passages. In tal modo, l'Esposizione universale ha tradotto tutte queste esperienze in forme espositive che nello stesso momento in cui mettono in ordine gli oggetti per la consultazione pubblica, contemporaneamente disciplinano il pubblico che li osserva (Bennett, 1998, pp. 73-74, *trad. nostra*).

Lo stesso Crystal Palace si presenta come un perfetto esempio di tecnologia della visione capace di avvicinare fino alla quasi totale sovrapposizione le logiche apparentemente antitetiche dello *spettacolo* e della *sorveglianza*: «Le innovazioni architettoniche del Crystal Palace consistevano nella sistematizzazione dei rapporti tra il pubblico e ciò che era esposto per far sì che, mentre tutti potevano vedere, fossero anche creati punti di vista privilegiati da cui ognuno poteva essere visto, combinando così le funzioni di spettacolo e di sorveglianza» (ivi, p. 78, *trad. nostra*).

Appurato dunque che le esposizioni facevano pienamente parte di quel «network di dispositivi che producevano meccanismi per la messa in scena permanente del potere» (ivi, p. 79, *trad. nostra*), non dovrebbe destare alcuna sorpresa la loro scomparsa nel momento in cui il potere ha trovato il modo di estendersi su una rete ben più ampia e capillare *di corpi e di cervelli* senza avere più bisogno della mediazione pesante di alcuna istituzione disciplinare. Le esposizioni funzionano finché le *proposte parziali* della sorveglianza non vengono superate dalla pervasività totale del controllo in rete dell'Impero:

Passages e grandi magazzini di Parigi sono certo, come le Esposizioni, i luoghi in cui la folla, divenendo spettacolo a se stessa, trova lo strumento spaziale e visivo per un'autoeducazione dal punto di vista del capitale. Ma l'esperienza ludico-pedagogica, proprio concentrandosi in tipologie architettoniche eccezionali, rivela ancora pericolosamente, per tutto il corso dell'800, la parzialità delle sue proposte (Tafuri, 1973, p. 77).

Se però l'affermazione di un nuovo paradigma del controllo sembra effettivamente poter rendere conto dell'estinzione dello spettacolo espositivo a partire dagli anni Settanta in avanti, come possiamo interpretare la ricomparsa e il rinnovato successo delle esposizioni universali a partire dagli anni Novanta, in un momento dunque in cui la prensilità sul mondo, sulla vita e sulla natura di una società postpanottica sembra aver trovato la sua massima espansione?

1.4.2. Esposizioni universali e società postmoderna

Il passaggio da una società della disciplina a una società del controllo, dagli spazi striati dell'imperialismo allo spazio liscio del mercato mondiale capitalistico, segnato per Hardt e Negri dall'affermazione delle logiche dell'Impero, è anche il passaggio da una società moderna a una società postmoderna, o, meglio, da una dominante culturale modernista a una post-

modernista: «il mondo contemporaneo è un mondo postmoderno» (Hardt-Negri, 2000, p. 178). Il riferimento al pensiero di Frederic Jameson è diretto e costante. Le sue riflessioni sulle caratteristiche del postmodernismo e su come queste marchino una frattura, in forma perfettamente dicotomica, rispetto ai corrispettivi tratti del modernismo ritornano spesso nel lavoro di Hardt e Negri, soprattutto quando questi prendono in esame gli aspetti più propriamente culturali del nuovo ordine globale. Le grandi opposizioni del moderno – quelle che Jameson definisce i suoi *modelli di profondità* – sono tutti sussunti dal «gioco di gradazioni e di intensità, di ibridazioni e di artificialità» (ibidem) della superficialità postmoderna.

Prima di introdurre nella nostra ricostruzione storica delle grandi esposizioni universali la variabile determinante dei media, dobbiamo dunque affrontare qui una preliminare e più generale questione sovrastrutturale.

Non può infatti non saltare immediatamente agli occhi come il ventennio abbondante di assenza delle grandi esposizioni universali si sovrapponga in maniera speculare a quella stagione culturale caratterizzata dalla – presunta? – affermazione di un'estetica e di una sensibilità postmoderniste. Non possiamo dunque non chiederci se non sia stata *la deregulation creativa del postmoderno* (Johnson, 1979) la causa principale della sparizione dell'evento espositivo. Sembra infatti abbastanza verosimile che un dispositivo culturale che si è trovato perfettamente a suo agio sul terreno ottonevicesco della modernità classica smarrisca il suo senso in concomitanza dell'affermazione di una *logica culturale* altra, che alla stagione avanguardista del modernismo contrappone il disimpegno di superficie del postmoderno. Due questioni diventano a questo punto fondamentali: quali sono le caratteristiche del postmodernismo che non possono essere messe in mostra sui palcoscenici delle grandi esposizioni universali, cosa vi è insomma nella dominante culturale postmodernista che si mostra irriducibile – e irriproducibile – sulle scene del medium espositivo? E, seconda questione, se effettivamente le esposizioni universali stanno oggi entrando in nuova stagione di successi, se nuovamente questi moderni *abiti* spettacolari tornano ad aderire perfettamente a quello stesso corpo sociale che per vent'anni si era rifiutato di indossarli, cosa rimane di quella sensibilità estetico-culturale che ne aveva sancito l'essere fuori moda?

In realtà la variabile culturale del postmodernismo non ci sembra giocare alcun ruolo nel determinare il successo e l'insuccesso delle grandi esposizioni universali. Come tutti quei fenomeni culturali che dell'epoca moderna hanno saputo rappresentare l'ambivalente complessità, da Piranesi a Duchamp, da Le Corbusier a Baudelaire, da Flaubert a Joyce, anche le esposizioni universali hanno sempre messo in mostra uno spettacolo irridu-

cibile ad una presunta omogeneità culturale di tipo modernista³⁴. Modernismo e postmodernismo, entrambe queste due logiche culturali attraverso le quali la modernità ha storicamente messo in mostra la propria contraddittoria natura, si sono sempre storicamente intrecciate sui palcoscenici espositivi per comporre la trama complessa e seducente delle loro narrazioni spettacolari:

L'esposizione è allo stesso tempo il luogo (architettonico e retorico) di una razionalità, ma anche di un eclettismo, allo stesso tempo di un bric-à-brac e di un'organizzazione; l'esposizione è contemporaneamente utilitaria e pittoresca; luogo di un divertimento è anche luogo di un'esposizione del sapere; esemplare e "universale", è anche provvisoria, smontabile, e transitoria. "Magasin d'éducation", essa è anche "ricreazione" (Hamon, 1989, p. 12).

Sono innumerevoli le coppie di opposti che la modernità ha messo in mostra nelle esposizioni universali: lo storicismo ultrapiatto e disneylandiano della *Vieux Paris* del '900 (Emery, 2005, p. 70) e la trasparenza assoluta del *Crystal Palace*, l'atmosfera "malerisch" della Old Berlin del 1896 (Zelljadt, 2005, p. 316) e l'ingegneria ferrea della *Tour*, la «mostruosa ipertrofia dell'ornamento che trasforma gli oggetti più semplici in creature d'incubo» (Agamben, 1977, p. 47) fin dalla prima esibizione londinese e la perfetta purezza geometrica dei padiglioni progettati da Mies van der Rohe per le esposizioni di Barcellona 1929 e Berlino 1931, la visione utopica del *Mondo di domani* e il folklore nostalgico e pittoresco dell'*American Common*, entrambi messi in mostra sul palco bifronte dell'esposizione newyorchese del 1939, l'evento che forse più di ogni altro ha messo in mostra l'ambivalente *surmodernità* dello spettacolo espositivo (Duranti, 2006). Non stupisce dunque che Roche consideri due delle principali logiche in base alle quali veniva allestita l'esperienza dell'expo già nel diciannovesimo secolo, un «consumismo turistico» e un «cosmopolitismo urbano», come due pratiche perfettamente inscrivibili in una logica culturale postmoderna:

La combinazione contemporanea di elementi nazionali, imperiali, industriali e di "lavoro-meccanico" (e via dicendo) che sono costitutivi della "cultura moderna" e di caratteri post-nazionali, post-coloniali, post-industriali, consumistici/edonistici (e via dicendo) costitutivi della "cultura post-moderna", per non parlare delle dinamiche e delle tensioni che intercorrono tra queste due formazioni culturali, ha la sua origine in una simile combinazione di elementi tipica della cultura popolare tardo-ottocentesca, cosa che può più chiaramente essere vista nelle grandi Esposizioni del periodo (...). Queste sono in linea, e anzi anticipano, molte caratteristiche

³⁴ Sul tema si veda Massidda, 2010.

della contemporanea cultura “post-moderna” che noi spesso erroneamente supponiamo essere esclusiva, e caratteristica, dei nostri tempi (Roche, 2000, p. 66, *trad. nostra*).

Se il postmodernismo ha storicamente trovato fin dalla prima esposizione del 1851 uno spazio privilegiato di rappresentazione per la propria sensibilità estetica, ornamentale e citazionista, non possiamo certo considerare il riconoscimento della sua affermazione, giunto solo negli anni Settanta del Novecento, come un fattore sovrastrutturale capace di condizionare così radicalmente l’andamento dello spettacolo espositivo né tantomeno individuarvi la causa principale della sua ventennale sparizione. Eppure c’è un’altra dimensione sovrastrutturale che può aiutarci a chiarire il senso del nostro lungo black-out espositivo. In attesa di capire se sarà l’Impero o la Cina³⁵ a raccogliere il testimone dalle stanche mani della leadership statunitense, ci sembra però che sia altrove che dobbiamo andare a cercare gli indizi per comprendere meglio alcuni aspetti che caratterizzano la storia delle grandi esposizioni universali, e tra questi quella *strana* wakefieldiana assenza lunga più di vent’anni, che ha interessato le esposizioni dopo il 1970. Quelle risposte che non abbiamo trovato – o che abbiamo trovato solo in parte – nella struttura dell’economia-mondo capitalista le proveremo ora a cercare altrove, rovistando a fondo nella spazzatura della sua sovrastruttura mediale.

³⁵ Arrighi non esclude nei suoi ultimi interventi la possibilità di una nuova egemonia *made in China* per il ventunesimo secolo. Questa però presenterebbe delle caratteristiche inedite rispetto agli altri cicli di accumulazione vissuti dal sistema-mondo capitalistico: «Se, come penso, la Cina è destinata a emergere come un nuovo centro dell’economia globale, il suo ruolo sarà radicalmente diverso da quello delle egemonie precedenti. Non soltanto a causa di differenze culturali, radicate come queste sono nelle differenze storico-geografiche, ma proprio perché la diversa storia e geografia della regione dell’Asia orientale avrà un impatto decisivo sulle nuove strutture dell’economia globale. Se la Cina sta per diventare una potenza egemonica, la sua conquista della leadership avverrà in modi molti diversi dalle altre. Per prima cosa, il potere militare sarà molto meno importante del potere culturale ed economico – in particolare del potere economico. Saranno costretti a giocare la carta dell’economia molto di più di quanto non abbiano mai fatto gli Stati Uniti, l’Inghilterra, o l’Olanda» (Arrighi, 2009b, p. 89, *trad. nostra*).

2. Sovrastruttura. Chi ha ucciso l'expo?

Lo sviluppo economico non è una sorta di ventriloquo a cui tutto il resto della storia funge da pupazzo.
(Eric Hobsbawm, *L'età degli imperi 1875-1974*)

Nessuno discuterebbe mai l'«assoluta centralità socio-culturale delle esposizioni nella seconda metà del XIX secolo e nei primi decenni di quello successivo» (Geppert, 2004, p. 9). Troppo chiare le ragioni e troppo autorevoli le testimonianze anche solo per provare a mettere in dubbio l'importanza del dispositivo espositivo per le sorti dell'industria culturale a cavallo tra i due secoli che hanno chiuso il secondo millennio.

Charles Baudelaire, privilegiato *reporter* per l'evento parigino del 1855, «trae dalla trasfigurazione della merce nell'Esposizione universale l'atmosfera emozionale e gli elementi simbolici della sua poetica» (Agamben, 1977, p. 50). Georg Simmel le considera una sorta di laboratorio dove è possibile osservare le principali dinamiche della metropoli moderna agire con ineguale evidenza. Le esposizioni universali sono infatti spazi della modernità che mettono giocosamente in scena la *tragedia della cultura*: la sovrastimolazione e l'ipertrofia dello «sviluppo *lussureggiante* della cultura oggettiva» (Simmel, 1903, p. 54) investono nei padiglioni delle grandi esposizioni universali la limitatezza culturale dell'individuo metropolitano.

Già nel 1851 il pubblico esprime, un po' con fastidio ed un po' con ironia, ma comunque con assoluta omogeneità di opinione tra il visitatore popolare e quello colto, un certo imbarazzo di fronte a una tale massa e varietà di oggetti, le cui qualità spesso sfuggono, anche perché stanchezza e rumore impediscono la concentrazione. Come succede allo scrittore Charles Dickens, che per due volte visita l'Esposizione, senza però poterne ricordare alla fin fine nulla, come egli stesso dichiara. Un'attenzione distratta che opera anche selezioni nell'uso e nella percezione dello spazio (Aimone-Olmo, 1990, p. 38).

La *qualità sfugge* di fronte all'eccesso di stimoli offerti al visitatore un po' blasé delle grandi esposizioni universali. Si trasforma in quantità, la coscienza iperstimolata si atrofizza trincerandosi dietro l'*economica* protezione dell'intelletto. Ma è proprio questa *attenzione distratta* con cui viene vissuta l'esperienza delle esposizioni che fa sì che «le leggi della sua ricezione» siano, come quelle delle architetture e dei panorami metropolitani

prima – e della fruizione dello spettacolo cinematografico poi –, «le più istruttive» (Benjamin, 1936, p. 45). Negli spazi dell'esposizione l'eclettismo e la differenziazione nella dimensione del consumo e dell'*amusement* si impongono come contrappesi sociali alla specializzazione e alla differenziazione sempre crescente del lavoro:

sembra che il ruolo unilaterale e monotono dell'uomo moderno nella divisione del lavoro voglia essere compensato nel consumo e nel godimento attraverso una crescente massa di impressioni eterogenee e un carosello di stimoli sempre più veloce e colorato. La differenziazione nelle province attive della vita è apparentemente compensata dall'ampia varietà di quelle passive e recettive. L'impeto della molteplicità di forze, attraverso le quali l'anima dell'uomo è un microcosmo e cui viene negato completo dispiegamento da parte della differenziazione del lavoro moderno, cerca di venire alla vita nella molteplicità, nella diversificazione, negli opposti insieme compressi dell'acquisire e del godere. *Nessun fenomeno della vita moderna rivela più ardentemente questo bisogno delle grandi esposizioni* (Simmel, 1896, p. 80, corsivo nostro).

Se il *tipo blasé* aveva trovato nel denaro l'equivalente simbolico del proprio organo caratterizzante, l'*intelletto* (Simmel, 1903), gli individui della metropoli moderna trovano negli oggetti dell'esposizione la propria analogia *posturale*:

È particolarmente rimarchevole il fatto che i singoli oggetti in un'esposizione mostrano le medesime relazioni e modificazioni proprie dell'individuo nel contesto della società: da una lato svalutazione per mezzo di un vicino altrimenti qualificato, dall'altro risalto a spese dello stesso; da un lato livellamento e uniformità dovuta a un ambiente omologante, dall'altro esaltazione che quest'ultimo e il singolo sperimentano proprio grazie alla somma delle impressioni; da un lato il singolo è solo l'elemento di un tutto, solo membro di una più alta unità, dall'altro rivendica il diritto di essere egli stesso un tutto e un'unità (Simmel, 1896, p. 84).

«Bisogno di appoggio sociale» e «tendenza alla differenziazione», l'esposizione mette in scena la stessa ambivalente compressione degli opposti che Simmel ritroverà poi in un'altra delle *forme di vita* che allo sguardo del sociologo tedesco si riveleranno nitide superfici su cui osservare le profonde fratture della società moderna, *la moda* (1908). Nelle poche pagine che Simmel ha scritto a commento dell'esposizione industriale di Berlino del 1896 ritroviamo perciò già molte delle tematiche che andranno a costituire l'ossatura flessibile della sua *Sociologia*. Nel suo progetto, dichiarato, di «edificare un piano al di sotto del materialismo storico» (Simmel, 1900, p. 88) attraverso «un approccio che cerca di cogliere gli aspetti culturali, psicologici ed estetici del mondo dell'economia monetaria capitalistica» (Mele

2008: 136) l'*impressione* suscitata dalla visita all'esposizione berlinese ci sembra rappresentare un momento fondamentale.

Sono esattamente le stesse dinamiche che seducono lo sguardo di Walter Benjamin e che nel suo «tentativo di costruire una teoria della modernità attraverso una via tra le rovine di ciò che l'ha fondata» (Giordano, 2010, p. 18) lo spingono a riconoscere nelle esposizioni la fantasmagoria di un luogo secondo solo ai *passages* nella capacità di restituirne simbolicamente l'essenza.

Anche ai giorni nostri, sono diversi gli studiosi che nel ricostruire la storia della cultura occidentale moderna hanno fatto tappa in questi originari paesaggi del consumo. Armand Mattelart vi trova le origini di «quella nuova forma di comunicazione che nel secolo seguente sarà denominata "eventuale"» (1994, p. 125); nell'attesa che i media audiovisivi dispieghino pienamente il proprio potenziale di fascinazione, Alberto Abruzzese ha visto in esse le sole scuole capaci di educare il pubblico all'universo delle merci (1973); Rem Koolhaas vi ritroverà le forme e le strutture che sono alla base del rivoluzionario progetto di fantascienza urbana che è stato il Manhattanismo (1978). A partire dalle rispettive prospettive disciplinari, la storia della letteratura e la sociologia dei consumi, Philippe Hamon (1989) e Vanni Codeluppi (2007) mettono entrambi in evidenza la natura caratterizzante della tecnologia dell'esposizione.

Altrettanto evidente però è il ridimensionamento che questi moderni *palcoscenici* spettacolari hanno dovuto subire in un certo momento del Novecento. Ed è qui che le cose si complicano. Ragioni e testimonianze sulla crisi del medium espositivo sembrano definire in modo piuttosto opaco il momento della perdita di gravidanza di una tecnologia che fino a quel momento era sembrata capace di *dar senso* a tutte le complessità di un'epoca sconvolta dalle vorticosi trasformazioni innescate dall'energia sprigionata dalla rivoluzione industriale. Conflitti di classe e distensioni socialdemocratiche, i pericoli della massa e i profitti del pubblico, l'apogeo della scrittura e le genealogie dell'audiovisivo, la testimonianza del documento e l'evasione del fantastico, educazione e spettacolo, lavoro concreto e lavoro astratto: tutte le ambivalenze della modernità industriale sembrano trovare un proprio ideale padiglione dove mettersi in mostra nello spazio globale delle esposizioni universali. *In esse è possibile trovare l'origine di tutto* (Abruzzese, 1973, p. 48).

Ma già Benjamin, nel momento stesso in cui le riconosceva come luoghi fantasmagorici del diciannovesimo secolo, ne preannunciava l'inevitabile ridimensionamento nell'imminente medialità compiutamente audiovisiva del secolo ventesimo:

Lo sviluppo delle forze produttive ha distrutto i sogni e gli ideali del secolo scorso, prima ancora che fossero crollati i monumenti che li rappresentano. Questo sviluppo ha emancipato, nell'Ottocento, le varie forme creative dall'arte, allo stesso modo in cui, nel Cinquecento, le scienze si erano liberate dalla filosofia. L'inizio è dato dall'architettura che si fa costruzione ingegneristica. Segue la riproduzione della natura sotto forma di fotografia. La creazione della fantasia si prepara a diventare pratica come grafica pubblicitaria. La letteratura si sottomette al montaggio nel feuilleton. Tutti questi prodotti sono in procinto di trasferirsi come merci sul mercato. Ma esitano ancora sulla soglia. Da quest'epoca derivano i *passages* e gli *intérieurs*, i padiglioni da esposizione e i panorami. Si tratta dei residui di un mondo di sogno (Benjamin, 1982, p. 17).

Ma quale è il momento esatto del risveglio? Fino a quando ha ancora senso attardarsi sulla *soglia* delle fantasmagorie ottocentesche? Qual è l'istante in cui l'esposizione universale smette di essere quell'«alta scuola in cui le masse escluse dal consumo apprendevano l'empatia col valore di scambio?» (ivi, p. 210).

Geppert ci ricorda come tra gli *osservatori contemporanei* e sui *media* del tempo qualcuno, già a partire dal 1867, cominciasse a interrogarsi sul senso e sull'opportunità di continuare a dar vita a quei *laici pellegrinaggi* (Benjamin, 1982, p. 9) verso i luoghi dell'esposizione. Già ai contemporanei non sembra in ogni caso possibile andare oltre il confine secolare di Parigi 1900:

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” (...). 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 (...) 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 consolidato (Geppert, 2004, pp. 10-11)

Anche quegli autori che negli ultimi anni con più sensibilità e con più attenzione sono tornati a occuparsi in prospettiva storica delle esposizioni universali, come oggetto specifico di una ricostruzione monografica (Ai-

mone e Olmo) o che nella loro archeologica ricerca delle costanti metaforiche e culturali che scorrono sotto la superficie eterogenea del corso dell'industria culturale, negli spazi delle esposizioni hanno per forza di cose ripetutamente dovuto fare tappa (Abruzzese, Mattelart, Codeluppi), emerge chiaramente la data secolare di Parigi 1900 come momento conclusivo di una storia consumatasi rapidamente negli ultimi cinquanta anni del diciannovesimo secolo.

Aimone e Olmo:

A Chicago, e più ancora a Parigi nel 1900, l'Esposizione completa e conclude la sua trasformazione in allegoria e metafora di un progresso ormai staccato dalla sua base materiale: la tecnologia. Le Esposizioni diventano una complicata macchina propagandistica che vuole sedurre più che informare, fatta su misura per un tipo di pubblico che sembra desiderare soprattutto il consumo di uno spettacolo e muoversi su un orizzonte tanto ampio e variegato, quanto dispersivo e spesso superficiale. (...) Tocca a Parigi chiudere con l'Esposizione del 1900, il capitolo non solo ottocentesco delle Esposizioni universali, portando all'estremo limite alcune contraddizioni di fondo, ed in alcuni casi anticipando problematiche e soluzioni care al nuovo secolo (1990, p. 22).

La prospettiva di Aimone e Olmo dunque, anche per il sistematico lavoro che hanno condotto sugli archivi e sulle fonti originali delle esposizioni, ricalca in modo quasi speculare le critiche che già in quegli anni alle esposizioni venivano rivolte dai loro contemporanei osservatori. Le argomentazioni della messa in discussione sono sostanzialmente le stesse, come si deduce da questo breve passaggio che fa diretto riferimento proprio a un'inchiesta dell'epoca:

L'inchiesta condotta da una voce ufficiale, «La Grande Revue de l'Exposition», sull'utilità dell'Esposizione universale del 1900, mette a sua volta a fuoco vecchi e nuovi limiti delle Esposizioni universali, definendone un percorso che appare chiuso ormai in un vicolo cieco: il gigantismo, la trasformazione in bazar vissuta come declassamento, la rappresentazione di un utile sommerso dall'accessorio, il grande dispendio di energie, il ritorno alle costruzioni e al dibattito sugli stili di vita vissuti come revivals, il rialzo generato sui prezzi nei beni di consumo, la tensione sui salari che l'edificazione delle Esposizioni genera, la disoccupazione degli operai impiegati momentaneamente nei cantieri e che terminati i lavori non tornano più nella provincia, la difficoltà di generare ciò che si ritiene progresso, sono tutte rappresentazioni del fenomeno che ci dicono come anche le élites abbiano perso un possibile significato unitario delle iniziative (ivi, p. 22).

Questa prospettiva, come visto condivisa da vecchi e nuovi osservatori del medium espositivo, è organizzata intorno a una visione fortemente criti-

ca della deriva consumistica e spettacolare ben presto imboccata dalle grandi esposizioni universali. Consumo e spettacolo hanno rubato la scena a progresso e tecnologia, l'estetica della seduzione ha scansato l'etica dell'informazione, l'impegno ha ceduto alla distrazione, il divertimento ha chiuso le porte all'educazione, *spacciatori di svaghi* hanno preso il posto che originariamente era occupato dagli *araldi del progresso*.

Ora, messa così, potrebbe anche sembrare che l'ottica, velatamente *apocalittica*, di queste critiche abbia fatto sì che queste confondessero il rapido riassetto degli equilibri delle logiche espositive intorno al perno caratterizzante dello spettacolo e del consumo, invece che come un rinnovamento del medium, come il sintomo evidente di una sua imminente perdita di significatività negli orizzonti socio-culturali del neonato XX secolo.

Il problema è che, da un punto di vista quasi opposto, anche la visione *integrata* di Alberto Abruzzese identifica lo stesso punto di catastrofe: con Parigi 1900 le esposizioni universali hanno raggiunto la loro massa critica non perché la loro deriva spettacolare – inscritta fin dal principio nel loro dna¹ – ne abbia snaturato il senso, ma perché proprio su quei terreni che più sono loro propri le esposizioni si trovano in quel momento a dover competere con un avversario troppo più forte: è più giovane, armato di una tecnologia molto più avanzata, addestrato a un tipo di guerriglia quotidiana e interstiziale a cui le truppe a cavallo dell'esposizione non dovrebbero saper far fronte². La ricorrenza episodica dell'evento espositivo e la spazialità urbana ma circoscritta della sua messa in scena sono gabbie troppo rigide per funzionare e contenere l'esuberanza onnivora di una società dello spettacolo compiutamente audiovisiva:

Le strategie espressive delle esposizioni si svilupparono (...) in forme integrate ai linguaggi allora esistenti, da quelli del teatro, dell'architettura, dell'urbanistica, a quelli dell'editoria popolare illustrata e della pubblicità esterna (dai manifesti in poi). Sino ad arrivare al cinema, che segnò tuttavia il punto di svolta delle strategie della spettacolarizzazione delle merci, il loro definitivo ingresso nei processi di fantasmizzazione della realtà operati dai grandi media audiovisivi. Le grandi Esposizioni Universali, in quanto megastrutture territoriali e periodiche, territoriali come una città e periodiche come un evento iniziatico, eminentemente religioso (seppure nell'accezione di religione mondanizzata), ebbero il loro specifico ruolo da quando e sino a quando vi fu bisogno di fornire lo spazio metropolitano di un'iper-trasparenza dal carattere inedito, sino ad allora sconosciuto, della moderni-

¹ O almeno fin dalla prima esposizione parigina del 1855, come abbiamo visto nel primo capitolo.

² Vedremo più avanti come in realtà sarà la «Carica della brigata leggera» televisiva, come la definì James Joyce (cit. in McLuhan, 1964, p. 313), a sgominare completamente la fanteria pesante espositiva.

tà e della sua vita vissuta (Abruzzese, 2003, p. 175).

Anche Mattelart, come detto, individua in Parigi 1900 il momento della crisi. Da quel momento la rivendicazione del sempre più fondamentale *diritto all'ozio* si eserciterà su altri, più *indisciplinati*, palcoscenici:

L'esposizione di Parigi del 1900 segna il culmine della parabola ascendente delle esposizioni universali. Quell'edizione è la più universale, nel senso etimologico del termine, considerata la varietà dei prodotti esposti. Ma è anche il momento in cui il modello entra in crisi. Taluni cominciano a parlare di un inquinamento della formula da parte della logica dello spettacolo (...). Deritualizzazione, dunque. I percorsi obbligati del tirocinio ascetico del progresso e del lavoro, e della cultura alta, ancora intatti negli anni 1870-80, entrano in conflitto con gli usi indisciplinati della festa, del tempo libero, del "diritto all'ozio", secondo l'espressione coniata da Paul Lafargue nel 1880 (1994, pp. 141-143).

Anche Codeluppi concorda sull'impossibilità per le esposizioni di continuare a svolgere il loro «pionieristico ruolo di medium di comunicazione» (2000, p. 66) in un secolo compiutamente audiovisivo come il ventesimo:

Nel Novecento sono state organizzate altre esposizioni universali, ma nessuna è stata comunque in grado di rappresentare un potente polo di attrazione come quelle realizzate nel secolo precedente. Anche perché proprio nell'epoca d'oro delle esposizioni sono state messe a punto quelle nuove tecnologie comunicative (stampa popolare, fotografia, cinema, radio) che di lì a poco consentiranno alle nascenti forme spettacolari di massa di avere un rapido sviluppo e di dare vita alla moderna industria culturale, ma anche agli individui di conoscere le novità create dal mondo dell'industria senza doversi sobbarcare i faticosi e costosi viaggi necessari a raggiungere le esposizioni (ivi, pp. 65-66).

Le testimonianze sono troppo autorevoli e le argomentazioni troppo puntuali per non prendere sul serio l'identikit cinematografico che hanno tracciato nell'identificare il colpevole del regicidio dell'esposizione universale.

2.1. Indagine preliminare: l'anamnesi della vittima

La prima esposizione internazionale ha luogo a Londra, dal 1° maggio al 15 ottobre del 1851; (...) Il titolo per esteso dell'esposizione, dunque il suo contenuto, fu *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* ed ebbe luogo in Hyde Park. Il nome è importante perché dichiara fin dall'inizio i suoi obiettivi: non solo una manifestazione artistica ma anzi, soprattutto, la prima dedicata ai prodotti, alla merce, oltre che al commercio e alle relazioni internazionali e al turismo. Dunque una chiara

manifestazione della nuova classe emergente, la borghesia, che ha come scopo quello di raggiungere una massa di pubblico sempre più ampia per mostrare – si potrebbe aggiungere: con eventi spettacolari – il progresso della nuova epoca, quello della città moderna. Il potere politico, testimoniato dalla competizione-rivalità degli Stati e dal tema del colonialismo, e il potere economico, esplicitato dal volume del mercato degli affari, sono assolutamente in mostra in tutte le esposizioni (de Spuches, 2002).

Cosa sappiamo della vittima?

La data di nascita: *1 maggio 1851*.

Il luogo: *Crystal Palace, Hyde Park, Londra*.

Il nome: *The Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*.

Lavoro, Industria, Nazione. Ha ragione De Spuches, *il nome è importante perché dichiara fin dall'inizio i suoi obiettivi*. Ma è anche ingannevole, perché dietro a questi nasconde le sue *ragioni*. Lavoro, industria e Stato Nazione, sembrerebbero essere questi i tre assi intorno ai quali si struttura il progetto delle esposizioni universali. Mettere in mostra le meraviglie della *produzione*, i suoi *poteri* (lo stato nazione e il mercato), i suoi *luoghi* (la fabbrica), i suoi *mezzi* (il lavoro). L'*Official Catalogue* dell'Esposizione del 1851 si apre a questo proposito con la trascrizione di un discorso tenuto dal Principe Alberto nella primavera del 1850 per promuovere, in occasione di un banchetto, le ragioni di un evento come la prima grande esposizione universale: «I prodotti di tutte le parti del mondo sono messi a nostra disposizione, e dobbiamo solo scegliere qual è il migliore e più economico per i nostri scopi, e *il potere della produzione* è affidato allo stimolo della concorrenza e dei capitali» (cit. in Young, 2005, p. 21, *trad. nostra*). Le parole del sostenitore Principe dell'evento espositivo del 1851 immediatamente ci rivelano come la Regia dell'esposizione londinese, fin dall'inizio, avesse bene in mente a chi affidare il ruolo di protagonista della grande narrazione da mettere in scena: al *potere della produzione*. Ma come accadrà di lì a poco a molti dei protagonisti del cinema muto, anche il grande attore della produzione si troverà sui palcoscenici delle sale espositive ad essere inadeguato a rispondere alle *diverse* e crescenti esigenze spettacolari del suo pubblico. Come in parte abbiamo già visto nel primo capitolo, per comprendere il significato dell'esposizione è necessario ribaltare questa logica. L'astrazione dello stato nazionale precipita nell'*abitare* vissuto dello spazio metropolitano, la fabbrica si *maschera* sul palcoscenico spettacolare della merce, il lavoro si nasconde nella trasparenza luminosa del consumo:

Da un accento posto indubbiamente, nel 1851, sull'innovazione come arricchimento dell'intelligenza incorporata nelle macchine e nell'organizzazione produttiva, le Esposizioni, già nel 1855, mettono subito in gioco valori più complessi. Accanto alle macchine e alle conquiste della scienza, innovazione può anche signifi-

care nuovi oggetti o nuovi modelli di consumo (...). Un allargamento del significato (...) che ci presenta l'innovazione come un processo ambiguo, davvero non identificabile con il progresso (Aimone-Olmo, 1990, p. 10).

È evidente che sono due facce di una stessa medaglia³, ma è anche significativo che, a dispetto del loro battesimo, le esposizioni abbiano immediatamente scommesso sulla *testa* della moneta (il consumo) piuttosto che sulla *croce* della produzione⁴. Che poi quelli stessi meccanismi della produzione abbiano potuto essere direttamente esposti come spettacoli al pubblico incantato delle esposizioni universali non fa altro che confermare la profondità e il successo dell'investimento fatto sulla dimensione del consumo. Un investimento sempre più difficilmente contenibile in determinati spazi e in specifiche occasioni presenti all'interno dell'evento espositivo, destinato a fuoriuscire dal suo corso e a diffondersi nell'esposizione nella sua totalità e ad inondare poi con i propri flussi la metropoli tutta:

La crescita dell'elemento spettacolare esce ormai dagli schemi delle strutture originarie pensate come le integrazioni di servizi – dalle carrozzine a rotelle di Londra (1851) ai sofisticati panoramici tapis roulant a tre velocità di Parigi (1900) – per entrare nella pura sfera del consumo e del divertissement, che il moltiplicarsi di ristoranti e di teatri, di alberghi temporanei e di feste notturne – rimarrà celebre quella svoltasi intorno alla Tour Eiffel nel 1889 – farà diventare strade per sperimentare nuovi principi organizzativi di uno spazio sempre più legato al consumo, e alla sua rapida obsolescenza (Aimone-Olmo, 1990, p. 39).

Una festa popolare che per dar senso fino in fondo alla sua natura carnevalesca ha bisogno di una presenza marcatamente interclasse⁵:

³ L'interesse principale dello stesso fordismo in fondo non sarà soltanto la produzione di un nuovo, più efficiente, tipo di lavoratore seriale, ma anche – e forse soprattutto – la creazione di un nuovo, più efficiente, *consumatore seriale*: «Lo scopo della giornata di otto ore a cinque dollari era solo in parte quello di fare in modo che il lavoratore rispettasse la disciplina necessaria per far funzionare il sistema di catena di montaggio ad alta produttività. Si trattava infatti anche di fornire al lavoratore abbastanza denaro e tempo libero per consumare i prodotti fabbricati in serie che le grandi aziende sfornavano in quantità sempre maggiori» (Harvey, 1990, p. 158). Continua ancora Harvey: «Il fordismo postbellico deve essere visto, quindi, non tanto come un semplice sistema di produzione in serie quanto come uno *stile di vita*» (ivi, p. 169, *corsivo nostro*).

⁴ Già nel 1844 P. F. L. Fontaine lamentava nel suo secondo volume del *Journal 1799-1853*, la riduzione delle Esposizioni Industriali francesi a «un immenso bazar» (cit. in Aimone-Olmo, 1990, p. 14).

⁵ Michail Bachtin nel suo lavoro sull'*opera di Rabelais e la cultura popolare* mette in evidenza il rapporto di continuità che già nel Medioevo legava, nello spazio libero della piazza, il tempo della festa carnevalesca e quello della fiera: «La piazza era il punto di riunione di tutto ciò che non era ufficiale, si serviva in qualche modo dei diritti di "extraterritorialità" nel mondo

la folla, che ogni domenica invadeva i padiglioni delle esposizioni di Parigi o di Londra, conteneva al suo interno gran quantità di proletariato alla ricerca di un qualche cosa di diverso dalla realtà del lavoro. Dentro i cancelli di tali immensi parchi, ove progresso, tecnica e «sconosciuto» si presentavano unicamente come meraviglia, esso perdeva la coscienza di se stesso e partecipava dello stesso piacere del piccolo borghese. A questo punto soltanto, il pubblico acquista il suo pieno significato e la sua reale funzione. Quando cioè la sua sostanza fisica è fatta dall'ideologia di più classi, ed il controllo della sua crescita appartiene alla logica stessa del sistema (Abruzzese, 1973, p. 77).

Non tanto dunque «supremi altari del lavoro» ma principalmente sontuose «quinte del grande spettacolo delle merci» (ivi, pp. 73-74): è questo il segreto del successo delle grandi esposizioni. Un segreto di Pulcinella, immediatamente svelato dalle riflessioni contemporanee di Simmel e Benjamin. Per il primo, la «qualità di vetrina degli oggetti» (Simmel, 1896, p. 83) esposti genera un flusso di immagini così travolgente che lo spettatore incantato può gestire soltanto nella dimensione dell'*intrattenimento*:

Qui tale è l'abbondanza e l'eterogeneità di ciò che viene offerto, che solo il divertimento (*Amusement*) rappresenta in ultima istanza il fattore unificante e il variopinto tratto caratteristico. La stretta vicinanza in cui vengono collocati i più eterogenei prodotti industriali produce una paralisi della capacità di percepire, una vera e propria ipnosi, in cui una sola impressione colpisce gli strati superiori della coscienza e da ultimo rimane nella memoria solo il messaggio ripetuto più frequentemente, che soggioga gli altri, innumerevoli e non meno importanti, resi deboli dalla loro dispersione: l'idea che *qui ci si deve divertire* (Simmel, 1896, p. 79, *corsivo nostro*).

L'*amusement* come *fattore unificante* della fantasmagorica diversione espositiva, dunque. Un messaggio perfettamente recepito anche da Walter Benjamin:

dell'ordine e dell'ideologia ufficiale, ed era sempre dalla parte del popolo. Evidentemente questi aspetti della piazza si rivelavano in modo particolare soltanto nei *giorni di festa*. Grande importanza avevano anche i periodi delle fiere, che coincidevano sempre con giorni di festa e duravano abbastanza a lungo. (...) L'atmosfera del carnevale regnava sempre nelle fiere, anche se non si trattava del carnevale nel vero senso della parola» (Bachtin, 1965, p. 167). Se è vero allora che il «processo di mondanizzazione» aveva fatto della «desacralizzazione della festa carnevalesca (...) la sua cifra» (Abruzzese-Borrelli 2000: 60), è comunque sempre possibile ritrovare in alcuni palcoscenici metropolitani allestiti dall'industria culturale le stesse dinamiche spettacolari che erano proprie dei carnevali popolari: «il carattere universale, il clima di festa, l'intenzione utopica, il valore profondo di concenzione del mondo», cioè quelle caratteristiche che nelle parole ancora di Bachtin (ivi, p. 20) distinguono il «contatto familiare nella *vita quotidiana contemporanea* (...) dal contatto libero e familiare sulla pubblica piazza durante il carnevale popolare» (ibidem) sono tutte caratteristiche che perfettamente si addicono alle moderne messe in scena delle esposizioni universali.

Le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre. L'industria dei divertimenti gli facilita questo compito, sollevandolo all'altezza della merce. Egli si abbandona alle sue manipolazioni, godendo della propria estraniamento da sé e dagli altri (Benjamin, 1982, p. 10).

Che ad essere esposte fossero le tattiche del consumo piuttosto che le strategie della produzione è evidente anche dalla storia delle location degli eventi espositivi. A guardare bene alla geografia delle città che hanno organizzato un'esposizione universale ci si rende infatti immediatamente conto che mai o quasi mai sono le metropoli industriali ad ospitare l'evento. Molto più spesso sono le città di consumo – che nella prima «epoca» coincidono quasi sempre con la città Capitale (in 9 casi su 13) – a rappresentare l'ideale sede dello spettacolo espositivo⁶. Manchester, Lione, Detroit, Pittsburgh: la mappa delle esposizioni universali tende ad escludere il più possibile dai propri orizzonti le città compiutamente industriali. Quello dell'esposizione si presenta immediatamente come un fenomeno che ha legami molti più stretti con l'universo del consumo piuttosto che con quello della produzione. «Si può fare una distinzione all'ingrosso fra città produttrici e città consumatrici: fra le *Five Towns*, Pittsburgh, Lione, Torino, Essen da una parte, Londra, Nuova York, Parigi, Berlino, Roma e i loro centri mon-

⁶ Una regola a cui si sottraggono le esposizioni organizzate su suolo statunitense, la cui «prima originalità è legata al mancato accentramento delle iniziative nelle capitali: le Esposizioni universali hanno sede in diverse importanti città, anche in concorrenza tra di loro – come Chicago e St. Louis – ma non a Washington» (Aimone-Olmo, 1990, p. 41). Ma restano, come detto, pur sempre una prerogativa di metropoli che hanno qualcosa in più di una spiccata natura industriale. Il fattore determinante è dato dalla capacità delle città capitali, che come ci ricorda Sennet nell'«era industriale non erano industrializzate» (1974, p. 168), di *rappresentare* le logiche e gli interessi di uno stato-nazione che nella seconda metà del diciannovesimo secolo sembra ormai aver definitivamente vinto quel braccio di ferro con le ambizioni di potere dei centri urbani iniziato nel tardo medioevo: «Una volta che il concetto di nazione è stato totalmente incorporato nella coscienza collettiva, l'idea della città come antagonista dello Stato era ampiamente eliminata nel sistema-mondo del diciannovesimo secolo, consentendo così la piena fioritura della mutualità tra stato e città. (...) Ciò che era stata creata era una relazione di reciprocità che combinava la potenza economica delle nuove città, ora come centri di produzione, come pure centri di accumulazione del capitale, con il nuovo potere politico degli Stati. Ma questa era sempre una collaborazione molto disuguale. Spogliate del loro potere politico, le grandi città divennero creature dello Stato. Le città puramente industriali furono presto eclissate dalle capitali, condannate ad essere meri riflessi dei propri Stati. (...) Alla fine del diciannovesimo secolo in Gran Bretagna, per esempio, Londra riaffermava la propria predominanza metropolitana trasformandosi in una grande città imperiale, relegando la metropoli industriale originale, Manchester, a una relativa irrilevanza politica» (Taylor, 1995, p. 55, *trad. nostra*).

dani sussidiari dall'altra» (Mumford, 1938, p. 214), mentre tutte le città consumatrici elencate da Mumford, ad eccezione di Berlino, hanno ospitato – o tentato di ospitare (l'Esposizione Universale di Roma del 1942 fu cancellata dal coinvolgimento nel secondo conflitto mondiale) – un evento espositivo, delle città industriali solo Torino (1911) ha provato a rilanciare la sua immagine di città della Fiat con l'organizzazione di un'expo. Tentativo per altro sostanzialmente fallito (poco più di sette milioni di persone visitarono l'esposizione internazionale organizzata per celebrare il cinquantesimo anniversario della proclamazione del regno d'Italia, uno dei peggiori risultati nella storia delle esposizioni universali)⁷. È proprio questo gravitare dell'esposizione intorno a capitali del consumo piuttosto che a metropoli industriali⁸ a spiegare il totale silenzio di Marx su un meccanismo spettacolare che sembrava invece incarnare perfettamente, come poi noterà Benjamin, le logiche del feticismo della merce, le sue «sottigliezze metafisiche» e i suoi «capricci teologici» (Marx, 1867-1883, p. 103):

Ciò che è curioso, nonostante la presenza di Marx a Londra sia il 1° maggio 1851, data di apertura della Great Exhibition, *sia* all'inaugurazione dell'esposizione del 1862, considerata la tanto vantata influenza di quest'ultima sulla Prima Internazionale⁹, è la sua *manca* di commenti sul tema. Nonostante tutta la loro

⁷ Operazione invece perfettamente riuscita a Torino con l'organizzazione delle Olimpiadi invernali del 2006. Che non a caso giungevano a coronare una felice stagione di rinnovamento urbano della metropoli piemontese guidato non tanto dai motori della Fiat quanto piuttosto da una spettacolare politica culturale. Da città industriale a capitale del consumo, sono tanti i luoghi torinesi che oggi incarnano questa spettacolare mutazione (dalla fiera Artissima al Museo Nazionale del Cinema ospitato nella splendida cornice della Mole Antonelliana, dal museo di arte contemporanea del Castello di Rivoli al nuovo stadio Olimpico, dal TorinoFilmFestival al Salone del Libro), ma nessuno incarna le ragioni di questo cambiamento in modo tanto perfetto quanto il nuovo Lingotto (che di molti degli eventi elencati rappresenta infatti la sede). La ristrutturazione progettata da Renzo Piano ha infatti trasformato il razionalista stabilimento Fiat nel più spettacolare palcoscenico della nuova identità torinese. Sarebbe interessante entrare nel dettaglio del confronto tra le ragioni del fallimento *industriale* del 1911 e i motivi del successo *spettacolare* del 2006. Su questi ultimi si vedano le ricerche condotte da Chito Guala e dal «Centro di Ricerca sulle Olimpiadi e i Grandi Eventi – OMERO: Olympics and Mega Events Research Observatory» sulle dinamiche innescate sulle località piemontesi dalle Olimpiadi invernali di Torino 2006.

⁸ Il debole legame che storicamente si è instaurato tra le esposizioni universali e gli spazi della produzione industriale in fondo è soltanto uno – e tra i più superficiali – degli indizi che ci mettono in guardia dal non sovradimensionare il rapporto esistente tra la stessa produzione industriale (e dunque la sua crescita) e le sorti dell'economia-mondo capitalistica, dei suoi agenti e delle sue logiche, delle sue istituzioni e dei suoi successi.

⁹ Il caos spettacolare dell'esposizione era tale che lo stesso panoptico controllo perfettamente allestito nei suoi padiglioni poteva lasciarsi *distrarre* dalla propria messa in scena, permettendo così l'accadere di momenti di evasione che sfuggivano alla logica stessa del sistema. È il culto di una visibilità assoluta e reciproca che nel corso dell'esposizione londi-

vistosa presenza sulla scena della storia mondiale, Marx, residente a Londra e teorico del globale, sembra avere largamente ignorato le esposizioni universali¹⁰. (...) I suoi studi sui modelli di mobilitazione, rivoluzionaria e capitalista, intenzionale o accidentale, che hanno scandito la quotidiana deriva della turpitudine politica ed economica attraverso i continenti, rendono la sua indifferenza per la Grande Esposizione, un'iniziativa per eccellenza votata alla mobilitazione, ancora più esasperante. Marx non ha mai prestato alcuna particolare attenzione a Londra in se stessa, la sua casa dal 1848 fino alla sua morte. È stato l'industriale Nord – città come Manchester e Liverpool e il loro terreno fisico della produzione industriale – che ha attirato la sua attenzione (Dutta, 2007, p. 45, *trad. nostra*).

Se sono questi, come indica la storia, gli spazi urbani che hanno l'opportunità – e il bisogno – di allestire lo spettacolo universale dell'evento espositivo, significa forse che per ricostruire lo scenario sociale, culturale ed economico che ha determinato le condizioni della riuscita dell'expo a partire dalla metà del diciannovesimo secolo bisogna prendere in considerazione dati e parametri che facciano riferimento non tanto alla dimensione della produzione – come l'immediata e legittima associazione esposizio-

nese del 1862 ha infatti fatto incontrare le delegazioni operaie inglesi, francesi e tedesche e gettato così il seme da cui è nata la Prima Internazionale Socialista (Benjamin, 1982, p. 11; Hobsbawm, 1975, p. 136; Roche, 2000, p. 78).

¹⁰ Nonostante il suo silenzio, Giorgio Agamben ipotizza una diretta influenza di quella inaugurale «epifania dell'inafferrabile» (1977, p. 46) che è stata l'Esposizione Universale del 1851, sull'elaborazione teorica di un Marx londinese: «è probabile che alle sue considerazioni sul carattere di feticcio della merce abbia contribuito il ricordo dell'impressione riportata in quell'occasione. La “fantasmagoria” di cui egli parla a proposito della merce si ritrova nelle intenzioni degli organizzatori, che scelsero, fra i vari progetti presentati, quello di Paxton di un immenso palazzo costruito interamente in cristallo» (ibidem). Difficile poi immaginare un prodotto culturale che meglio delle esposizioni universali incarni quell'esigenza vitale del capitalismo borghese di avere a disposizione un orizzonte cosmopolita per far funzionare il proprio sistema di consumo oltre i confini ormai asfittici di una produzione industriale nazionale: «La borghesia ha strutturato in modo cosmopolitico la produzione e il consumo di tutti i paesi grazie allo sfruttamento del mercato mondiale. Con grande dispiacere dei reazionari essa ha sottratto all'industria il suo fondamento nazionale. Antichissime industrie nazionali sono state distrutte e continuano a esserlo ogni giorno. Nuove industrie le soppiantano, industrie la cui nascita diventa una questione vitale per tutte le nazioni civili, industrie che non lavorano più le materie prime di casa ma quelle provenienti dalle regioni più lontane, e i cui prodotti non vengono utilizzati solo nel paese stesso ma, insieme, in tutte le parti del mondo. Al posto dei vecchi bisogni, soddisfatti dai prodotti nazionali, se ne affermano di nuovi, che per essere soddisfatti esigono i prodotti delle terre e dei climi più lontani. Al posto dell'antica autosufficienza e delimitazione locale e nazionale si sviluppano traffici in tutte le direzioni, si stringe una reciproca interdipendenza universale fra le nazioni. E ciò sia nella produzione materiale che in quella spirituale. Le conquiste spirituali delle singole nazioni divengono bene comune. L'unilateralità e la delimitazione nazionale diventano sempre meno possibili e dalle varie letterature nazionali e locali si costruisce una letteratura mondiale» (Engels-Marx, 1948).

ne/rivoluzione industriale sembrerebbe suggerire –, ma a quella dell'*abitare*. Non all'industria, ma al consumo, al pubblico di massa, allo spettatore metropolitano:

È una lunga storia. Dai carnevali del popolo, dagli “ingressi” dei Principi dentro le mura della città, dagli archi di trionfo, dalle feste barocche, dalle fiere del Seicento sino alle Grandi Esposizioni Universali dell'Ottocento, lo spazio urbano tenta di adeguare le forme della sua rappresentazione ai mutamenti progressivi delle forme di vita di chi lo abita, di una massa sociale sempre più polimorfa, di attraversamenti e contaminazioni sempre più forti (Abruzzese, 2000, p. 57).

E non è certo una novità. Mumford ci ricorda infatti come il ruolo giocato dalla fiera nella società medioevale abbia pesato molto di più nella dimensione culturale che non in quella economica:

Non meno delle Crociate, le Fiere favorirono lo scambio di modi e costumi regionali di vita. Ma se l'importanza del commercio internazionale era rilevante per la cultura, la sua importanza economica – soprattutto quale fonte dello sviluppo urbano – è stata grossolanamente esagerata per quanto riguarda il primo Medioevo (Mumford, 1939, p. 9).

Anche l'indiscutibile leadership che Parigi ha esercitato nel primo secolo di storia delle esposizioni è molto più comprensibile alla luce della dimensione spettacolare e di consumo della capitale francese piuttosto che non in quella industriale e della produzione. Qui infatti, come ci fanno notare Taylor, Firth, Hoyler e Smith (2009), misurando l'*esplosività* della città rispetto ai diversi cicli egemonici del Capitale, il ruolo della Francia e di Parigi da un punto di vista economico è stato probabilmente sovradimensionato: «La Francia è di solito considerata il principale rivale dell'Inghilterra durante la sua egemonia, ma in realtà la sua competitività da un punto di vista economico era decisamente debole» (*trad. nostra*).

Se lo *charme* parigino ha surclassato nello spazio delle esposizioni universali lo *stile british* ciò è dovuto essenzialmente al fatto che

la capitale francese era riuscita a farsi conoscere come una città di fascino, cultura e divertimento di gran lunga superiore a qualunque altra città del mondo. Benché sia lecito supporre che molti parigini fossero tediosi borghesi come se ne incontrano in qualunque parte del globo, *la città era una sorta di parco divertimenti a tema* dove il visitatore poteva trovare gran parte di quello che era stato descritto dai romanzi e dalle commedie di maggior successo dell'Ottocento: un'affascinante atmosfera di vizio, il brivido della trasgressione, una cucina varia ed eccellente, un'ampia offerta di alberghi. Londra era la rivale più prossima di Parigi, ma la sua classe borghese era troppo seria e i ceti altolocati si isolavano nei club e nelle case di campagna, men-

tre il proletariato era scontroso e pericoloso. New York era troppo lontana, mentre Roma e le altre città italiane erano mete interessanti per visitare le gloriose vestigia del passato, ma non offrivano grandi svaghi. Berlino e Vienna, infine, erano troppo provinciali, e tutto quello che proponevano lo si poteva trovare, e di qualità migliore, anche a Parigi (Sassoon, 2006, p. 739, *corsivo nostro*).

Molto più delle differenze tra il sistema industriale inglese e quello francese e delle rivalità tra il *crédit mobilier* dei fratelli Pereire e l'imperialismo finanziario dei Rothschild a dar conto della predominante parigina nell'organizzazione delle esposizioni è la distanza immaginaria che separa la *Coketown* dei *Tempi difficili* dickensiani dalla Parigi delle *Illusioni perdute* di Balzac, la «severa disciplina del lavoro» del *buon tessitore* Stephen Blackpool (Dickens, 1854, p. 31) dalla «strana voragine» di mode e di consumi in cui precipita il provinciale Lucien (Balzac, 1837-43, p. 139), la prima passeggiata londinese che frustra immediatamente le *Grandi Speranze* di Pip dalla prima passeggiata parigina che tante illusioni regala ad uno stralunato Lucien (Moretti, 1997, p. 104). In fondo, l'abbiamo visto nel primo capitolo, Londra, come la piccola Sissy Jupe, tra il circo e la scuola ha scelto la seconda (Dickens, 1854, pp. 32-45).

«Quanto ha perduto la cultura inglese, a non avere un Quartiere Latino?», si chiede allora opportunamente Moretti (1997, p. 104)¹¹.

2.2. I soliti sospetti?

Il potere di un nuovo medium non emana unicamente dal suo uso e dalle sue caratteristiche, ma anche dai modi in cui compensa o aggira gli usi e le caratteristiche dei media precedenti.

(J. Meyrowitz, *Oltre il senso del luogo*)

Per provare a comprendere quella che è stata la traiettoria seguita dal medium esposizione universale abbiamo cercato di suddividerne la storia in quattro fasi. La durata di ogni ciclo, escluso naturalmente l'ultimo, ancora

¹¹ Ancora Moretti, avendo come termine di paragone la Londra di Dickens: «Come è tutto diverso da Balzac, con il suo moto non tanto tra casa e lavoro, bensì tra casa-e-lavoro, da una parte, e mondo del desiderio dall'altra. La diagnosi iniziale è simile, nei due romanzi: la vita urbana è dura, artificiosa, complessa, e bisogna trovarvi sollievo. Ma poi, i personaggi di Balzac si gettano ancora più a fondo nel vortice urbano, vanno dall'amante, a giocare, a teatro, a cena al Palais Royal; mentre quelli di Dickens si tirano indietro, si rifugiano nel contromondo del suburb, a proteggere le proprie illusioni. E come per la capitale, così per la nazione nel suo insieme» (1997, p. 124).

in pieno corso, copre un periodo piuttosto omogeneo di circa quaranta/cinquanta anni¹². Come ogni ripartizione che cerchi di fissare un confine nel tempo *liscio* della storia, anche la nostra scelta è assolutamente – e inevitabilmente – arbitraria¹³. La legittimità della stessa risiederà dunque tutta nel criterio adottato. Siamo partiti dalla convinzione che l'evento esposizione universale potesse essere definito come un medium. Come tale la storia evolutiva delle esposizioni universali è segnata dall'appartenere a un sistema mediale che la comprende. L'esposizione universale, come ogni altro dispositivo di comunicazione, ha dunque dovuto reagire agli scossoni che in questo secolo e mezzo abbondante di industria culturale matura hanno perturbato ininterrottamente il panorama mediale complessivo. Ogni innovazione tecnologica, ogni momento di diffusione di un nuovo medium ha costretto le esposizioni universali a continui adattamenti e riposizionamenti. Momenti di cooperazione e momenti di competizione, «fasi di differenziazione» e «fasi multimediali» (Ortoleva, 2005, pp. 26-27) si sono susseguite in un habitat culturale che imponeva continue e a volte radicali *rimediazioni* (Bolter-Grusin, 1999). Come ci ricordano Asa Briggs e Peter Burke nella loro *Storia sociale dei media*, «Nel corso di queste età, a volte considerate – almeno col senno di poi – come età dell'oro di quel mezzo di comunicazione, non è mai accaduto che un medium ne abbia eliminato un altro. Il vecchio e il nuovo sono coesistiti» (Briggs-Burke, 2000, p. 323). Nonostante i ciclici allarmismi sull'estinzione di una o più delle sue specie, la *matrice dei media* (Meyrowitz, 1985) sembra storicamente procedere per addizioni e adattamenti piuttosto che per sostituzioni e sparizioni:

L'idea che le nuove tecniche debbano rimpiazzare le vecchie forme d'arte (il cinema soppianderà il teatro, la televisione distruggerà il cinema, i computer faranno piazza pulita dei libri tradizionali eccetera) affiora regolarmente nella storia, e continua a emergere nonostante la grande quantità di prove che la smentiscono (Sasson, 2006, pp. 342-343).

La nostra storia delle esposizioni universali è dunque una storia che si organizza e si struttura per fasi medialità. In questo modo, anche l'andamento apparentemente caotico della storia del successo di pubblico delle esposi-

¹² Questa ripartizione «mediale» si sovrappone perfettamente, almeno per i primi due periodi (1850-1900 e 1900-1950), allo schema «economico» che abbiamo invece seguito nel primo capitolo.

¹³ Diversa per esempio è la periodizzazione scelta da Maurice Roche che nei suoi lavori sui megaeventi come strutture temporali della modernità (2000; 2003) individua tre fasi:

1. *early modernity* (dalla metà del diciannovesimo secolo alla Prima Guerra Mondiale);
2. *mature modernity* (dagli anni tra le due grandi guerre fino alla crisi petrolifera del 1973);
3. *late modernity* (dalla metà degli anni Settanta ai giorni nostri).

zioni universali che abbiamo visto nel primo capitolo, sembra rivelare la presenza di alcune possibili costanti (fig. 1). Le quattro fasi corrispondono infatti a quattro periodi di differente *egemonia* mediale.

La prima epoca la potremmo definire «protocinematografica» o degli archetipi audiovisivi e va dunque dal 1851, anno della prima Esposizione Universale londinese, al 1901, anno della morte di colei che proprio di quel primo evento era stata lo *statuario* testimone: la regina Vittoria. In realtà la vera cesura è segnata dalla monumentale esposizione *fin de siècle* di Parigi 1900 e soprattutto, per la logica mediale di cui abbiamo detto, dall'affermazione del cinema come nuova tecnologia caratterizzante¹⁴. In questa prima fase abbiamo dunque essenzialmente a che fare con «una cultura che viene fruita in due forme: il testo stampato (libri, giornali, immagini e spartiti) e la rappresentazione dal vivo» (Sassoon, 2006, p. 19)¹⁵. Queste due tecniche dello spettacolo *cooperano* strategicamente alla formazione di un pubblico di massa, all'impresa di un sistema culturale che si sta rapidamente lasciando alle spalle la sua fase pre-industriale (ivi, p. 18). All'interno già di un maturo processo di «mediatizzazione estesa» (Thompson, 1995, p. 157), la diffusione del testo stampato alimenta il pubblico delle rappresentazioni dal vivo, il pubblico accresciuto delle rappresentazioni dal vivo aumenta la tiratura dei testi stampati. I media a stampa, andando a «delineare i “sobborghi” testuali dell'evento» (Dayan-Katz, 1992, p. 113), contribuiscono al suo successo e alla diffusione pervasiva dei suoi messaggi e dei suoi simboli verso un pubblico altrimenti escluso per l'impossibilità di parteciparvi in presenza. Lo strettissimo legame che si instaura tra la diffusione delle riviste illustrate e le esposizioni universali testimonia già «l'alto grado di autoreferenzialità del sistema mediale» (Tomassini, 2004, p. 101):

In questa doppia dimensione – la spettacolarizzazione delle merci e quella dei mezzi di comunicazione – le esposizioni hanno trovato uno dei loro più potenti acceleratori. Mentre il loro allestimento in loco comportava poderosi flussi centripeti di risorse economiche, tecniche, umane e culturali così da attribuire valore generale, universale, alla messa in scena immediatamente visibile, la pubblicizzazione dell'evento – ai fini di una visibilità in grado di mediare le distanze e il tempo, le differenti culture e credenze – aveva bisogno di straordinarie risorse centrifughe.

¹⁴ «Una tecnologia caratterizzante (...) è sempre disponibile a fungere da metafora, da esempio, da modello o da simbolo (...) assomiglia a una lente d'ingrandimento che raccoglie e focalizza idee apparentemente disparate di una cultura in un raggio luminoso e a volte penetrante» (Bolter, 1984, p. 19).

¹⁵ In realtà la periodizzazione utilizzata da Sassoon per analizzare la *Cultura degli Europei dal 1800 ad oggi* non si sovrappone perfettamente alla nostra, anche se concorda nell'individuare nell'invenzione del cinematografo, e nella sua diffusione, l'avvento di una nuova forma di cultura e «l'inizio dell'autentico intrattenimento di massa» (2006, p. 19).

Furono la stampa, l'illustrazione, la fotografia, con i loro circuiti nella vita pubblica e privata, a estendere in forma di simulacri, di finzioni, riproduzioni, narrazioni, il dispositivo delle esposizioni sino alle periferie, ai margini del progresso, sulle linee di frontiera dello sviluppo. Là dove le condizioni materiali del territorio non consentivano ancora l'esperienza delle merci. Questi eventi locali e mediali, scanditi secondo i ritmi delle grandi feste epocali e delle grandi cerimonie pubbliche, hanno realizzato in tal modo una progressiva metropolizzazione del territorio, cioè la sempre più forte presenza dei fattori simbolici e multiculturali che caratterizzano lo sviluppo della metropoli; dei valori che la governano e cioè socializzazione, produttività, mercato, tecnologie; e dei conflitti, bisogni e linguaggi che vi si manifestano. L'espansione del vissuto metropolitano attraverso la comunicazione mediale delle esposizioni si spinse così ben al di là dei confini materiali dello spazio da cui esse avevano avuto origine e identità, elaborando in modo immateriale, emotivo, metaterritoriale i modelli di produzione e consumo, gli stili di vita, le mode, i desideri e i miti di strati di popolazione a più basso livello di inurbazione (Abruzzese, 2003, pp. 173-174).

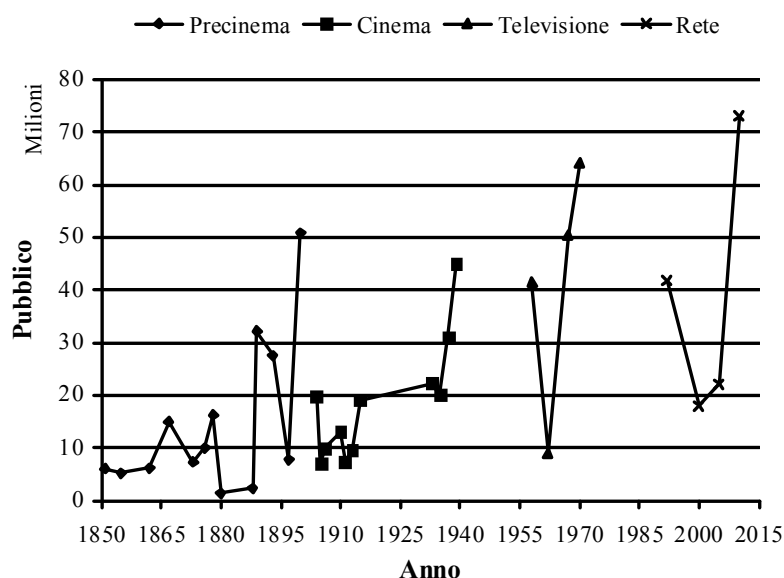


Fig. 1 – Esposizioni universali 1851-2015: 4 fasi mediali [fonte: Bie]

Seguendo un criterio che abbiamo poi cercato di rispettare anche nelle successive ripartizioni, abbiamo deciso di fissare il momento del cambio di paradigma in un punto preciso nella storia di un medium. Non quello della sua invenzione. Nemmeno quello della definitiva chiusura dell'artefatto (28

dicembre 1895, proiezione pubblica del cinematografo Lumière¹⁶). Bensì il *momento* in cui il medium termina la fase *elitaria* della sua traiettoria diffusiva e comincia la sua ascensionale penetrazione nel pubblico *popolare*¹⁷. Per dirla con Ortoleva, abbiamo fissato il *momentum* negli anni del passaggio dal *periodo esplosivo* al *periodo riflessivo* della storia dei media:

La storia dei media nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo è segnata da periodi “esplosivi”, in cui le innovazioni nel campo della comunicazione appaiono addensarsi e sovrapporsi l’una all’altra (...) e periodi che potremmo definire “riflessivi”, nei quali le innovazioni di rilievo sono sporadiche e si hanno invece soprattutto processi di diffusione delle tecnologie già introdotte (Ortoleva, 1995, p. 40).

Le fasi forse davvero strategiche in riferimento alle tecnologie della comunicazione sono infatti quelle «dominate non dalla nascita di nuove tecnologie ma dalla diffusione di tecnologie introdotte in precedenza, e dai processi di adattamento della società alle novità che esse portavano con sé» (ivi, p. 59)¹⁸. È in base a questa convinzione che sono state dunque individuate le quattro fasi mediali rispetto alle quali viene misurato e pesato il ruolo delle esposizioni universali.

Il secondo periodo va dunque dal 1901 al 1951. È l’epoca, come detto, della colonizzazione cinematografica del panorama mediale collettivo. Qui l’intervallo tra la fine del ciclo esplosivo individuato da Ortoleva (1920-1935) e l’inizio del conseguente periodo riflessivo è leggermente anticipato rispetto alla nostra ripartizione, ma l’attesa che si prolunga per circa un quindicennio è evidentemente dilatata dagli anni *sospesi* della Seconda Guerra Mondiale. Il 1950 segna dunque l’inizio del grande entusiasmo del dopoguerra e dà il benvenuto nei propri salotti al nuovo padrone di casa: la televisione.

¹⁶ Sassoon ci fa correttamente notare come in quella serata parigina e natalizia al Gran Café sul boulevard des Capucines, abbia visto la luce non una nuova invenzione, ma «una nuova industria culturale» (Sassoon, 2006, p. 777).

¹⁷ Stiamo qui facendo direttamente riferimento alla descrizione che della penetrazione sociale di un medium viene offerta dalla curva E-P-S: «qui si individuano tre fasi, comuni alla diffusione di tutti i media: quella *elitaria*, in cui solo i gruppi sociali più ricchi e culturalmente più attivi si appropriano delle tecnologie; quella *di massa*, che corrisponde alla massima penetrazione sociale; infine quella *specialistica*, in cui un *medium*, una volta saturato il mercato, si presenta come un sistema di offerte differenziate» (Miconi, 2005, p. 36).

¹⁸ «Le fasi che abbiamo definito “riflessive” sono meno spettacolari di quelle più intensamente innovative, possono apparire dal punto di vista storico meno rilevanti, e infatti gli studiosi vi hanno dedicato una minore attenzione. Ma la loro funzione nella storia dei mezzi di comunicazione, e nel processo globale di industrializzazione della cultura di massa (...) è stata probabilmente altrettanto importante. Prima di tutto, è in queste fasi che le innovazioni si sono effettivamente affermate nell’uso, e sono entrate nelle abitudini dei consumatori. È in queste fasi, cioè, che i nuovi mezzi si sono effettivamente conquistati il loro pubblico; ma possiamo dire, forse più precisamente, che sono stati conquistati dal loro pubblico» (Ortoleva, 1995, p. 51).

Mentre l'offerta di programmi era ancora limitata, ci fu una considerevole crescita della produzione di televisori, da 178.000 a circa quindici milioni di apparecchi tra il 1947 e il 1952, anno in cui funzionavano più di venti milioni di televisori. Ora più di un terzo della popolazione americana ne possedeva uno: nel 1948 era solo lo 0,4 per cento, e molti degli apparecchi erano installati nei bar e non nelle case private. Proprio nel 1948, tuttavia, «Business Week», con l'entusiasmo del boom post-bellico, affermava che la televisione era il «nuovo e più ambito lusso del povero» e proclamava «l'Anno della televisione». La RCA era al passo coi tempi: in quell'anno il prezzo delle sue azioni salì del 134 per cento, sulla base delle vendite di televisori (Briggs-Burke, 2000, p. 285).

Stessa cosa accadeva, con minore intensità, ma con analogo significato in Gran Bretagna. Qui «alla fine di marzo del 1947 gli abbonati alla televisione erano solo 14.560, ma il traguardo del milione fu raggiunto alla fine del 1951» (ivi, p. 288). Meyrowitz invece preferisce attendere ancora qualche anno per fissare la data di nascita di una nuova «matrice dei media dominata dalla televisione»: è infatti il 1954 l'«anno in cui, per la prima volta, oltre la metà delle famiglie americane» possiede un televisore (Meyrowitz, 1985, p. 218). La tecnologia televisiva in realtà era pronta per uscire dalla sua fase pionieristica e farsi dominante mezzo di comunicazione di massa almeno già dal 1939¹⁹, ma lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale ritar-

¹⁹ Le esposizioni universali si arrestano proprio a New York, nel 1939, sulla soglia dell'ingresso degli Stati Uniti nel secondo conflitto mondiale. Il discorso del Presidente Franklin D. Roosevelt inaugurava l'esposizione e nello stesso tempo segnava l'inizio delle trasmissioni via etere della National Broadcasting Corporation (NBC). Il precipitare degli eventi bellici in Europa ritarderà però di qualche anno la penetrazione della scatola televisiva nei mercati e nelle case dei pubblici statunitensi. L'unico sistema televisivo che alle soglie del secondo conflitto mondiale sembra sul punto di iniziare la fase verticalmente ascensionale della sua penetrazione *popolare* è però quello britannico. Superato infatti il conflitto, interno alla BBC, tra lo standard meccanico di John Baird e quello elettronico della Emi – con la definitiva *chiusura* su quest'ultimo – la televisione stava iniziando infatti a rendersi *familiare* al pubblico inglese, molto di più di quanto non lo fosse a quello americano: «All'inizio della Seconda Guerra Mondiale la televisione britannica ha effettivamente preso l'abbrivio: offre programmi televisivi regolari da diversi anni, ricevuti da 20.000-25.000 televisori. Negli Stati Uniti la programmazione regolare comincia solo nel 1939, ma in effetti non ha il tempo di avviarsi prima della guerra e di fatto il numero degli apparecchi è limitato (10.000 unità)» (Flichy, 1991, p. 235). In realtà la televisione aveva fatto il suo esordio sui palcoscenici espositivi già in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1937: qui si erano fronteggiati, dai rispettivi padiglioni, il sistema televisivo a 455 linee allestito dall'Ufficio delle Poste, del Telefono e delle Telecomunicazioni francese (PPT) e il «Visio-telephonie» messo in mostra dall'Ufficio Postale tedesco. La televisione era infatti considerata dalla propaganda nazista un'arma indispensabile nella guerra retorica per l'affermazione simbolica della superiorità tecnologica e culturale tedesca. Un'arma per giunta già collaudata in occasione dei Giochi Olimpici di Berlino del 1936: «I Giochi Olimpici di Berlino del '36 sono stati i primi ad essere trasmessi in diretta dalla tv: circa 150.000 persone a Berlino po-

dò di circa un decennio l'ingresso delle società occidentali nell'«età della televisione» (Briggs-Burke, 2000, p. 218): «come per il cinema, quello che conta non è l'invenzione in sé, ma l'utilizzo che se ne fa e il successo che riscuote. Parlare dell'esistenza della televisione ha senso solo se essa ha un pubblico di massa, il che non avvenne fino agli anni Cinquanta» (Sassoon, 2006, p. 1133). Tempi e modi del passaggio di testimone dal cinema alla televisione come tecnologia caratterizzante del secondo dopoguerra sono perfettamente rappresentati dal calo delle presenze settimanali nelle sale cinematografiche statunitensi: «Le presenze settimanali medie nelle sale cinematografiche scesero dai 90 milioni del 1948 ai 47 milioni del 1956. Le sale erano arrivate al massimo storico di 20.000 nel 1945, poi erano diminuite a 17.575 nel 1948 per calare fino alle 14.509 esistenti nel 1956» (Briggs-Burke, 2000, p. 285). Ancora una volta, ovviamente, notiamo come non sia l'invenzione di una tecnologia, né la sua iniziale, privilegiata, potremmo quasi dire *lussuosa*, adozione a determinare un riassetto della matrice dei media ma il momento esatto in cui la tecnologia comunicativa termina la parabola *elitaria* della sua fase di diffusione ed inizia ad accelerare sull'autostrada della sua *popolare* penetrazione:

Gli anni compresi tra il 1920 e il 1960 furono l'età d'oro del cinema, il momento di massimo consumo prima che la televisione riportasse gli spettatori nelle loro case. Nei vari Paesi il momento di massimo fulgore concise quasi con l'avvento della televisione: il 1943 per gli Stati Uniti, con 4400 milioni di biglietti venduti, il 1946 per il Regno Unito con 1600 milioni, il 1955 per l'Italia con 819 milioni, il 1956 per la Germania occidentale con 818 milioni e il 1956 per l'Olanda con 70

tevano seguire una programmazione televisiva quotidiana fino ad 8 ore in 28 postazioni allora chiamate «television hall», sale pubbliche di visione per circa 50-100 spettatori» (Fickers, 2008, p. 298). La Gran Bretagna sembrava dunque sul punto di prendersi una rivincita tecnologica e culturale rispetto a una leadership che era ormai passata di mano da diversi decenni. Così scriveva il Times il 3 novembre del 1936: «In questo momento il British Television Service è senza dubbio il più avanzato del mondo. Che tale primato possa essere mantenuto a lungo» (cit. in Sassoon, 2006, p. 1133). Il primato durò invece un batter di ciglia, la guerra non solo spezzò definitivamente ogni velleità di rinnovata egemonia inglese ma scavò anzi il più ampio dei divari tecnologici tra il nuovo e il vecchio continente: «Nel 1954, quando la televisione europea esordì sul serio, gli Stati Uniti contavano già trenta milioni e mezzo di apparecchi (...). La portata del divario tra Stati Uniti ed Europa in termini di consumi rimase ineguagliata: nulla di simile si verificò con i successivi prodotti della tecnologia (radio portatili, hi-fi, mangianastri, lettori cd, videoregistratori, telefoni cellulari, computer), che gli europei acquisirono immediatamente dopo gli americani» (Sassoon, 2006, p. 1134). A prova di ciò, ci ricorda lo stesso Sassoon (ivi, pp. 1144), uno studio inglese del 2005 – *Rights of Passage: British Television in Global Market* – ha misurato il peso dei diversi sistemi televisivi nazionali nel mercato della televisione. Gli Stati Uniti detengono una quota *impressionante* pari al 70 per cento del totale, seguiti da Gran Bretagna (10%), Canada (3,9%), Germania (3,5%), Francia e Australia (2,1%) e Giappone (1,4%).

milioni. In Francia il picco fu raggiunto nel 1957 e in Giappone nel 1958. Poi il numero degli spettatori iniziò a diminuire fino alla metà degli anni Ottanta quando riprese lentamente a salire (Sassoon, 2006, p. 931).

La terza epoca, televisiva, va dunque dall'inizio degli anni Cinquanta fino al termine o quasi del sempre più *breve* ventesimo secolo. Se è con il lancio nel 1995 del nuovo sistema operativo di Windows e del browser "domestico" Internet Explorer (Manovich, 2001, p. 22; Castells, 2001, p. 19; Bennato, 2002) che il web, dopo essere uscito dalle stanze segrete del Pentagono e dalle comunità *open* delle università statunitensi ed essere transitato negli anni '70 nei garage californiani di una *élite* smanettona di tecno-hyppie, comincia a rivestire di digitale le pareti televisive delle nostre case, i ventidue anni che separano l'esposizione di Osaka (1970) da quella di Siviglia (1992) ci esortano, in questo caso, ad anticipare di qualche anno la *nostra* inaugurazione dell'età di Internet.

1990: mentre il mondo era impegnato a ripensarsi come unità dopo la fine del sistema di equilibri bipolare sancito dal crollo del muro di Berlino, nella neutrale Svizzera, in un laboratorio dell'istituto Europeo di ricerca sulla fisica della particelle, il Cern, Tim Berners-Lee concepiva il World Wide Web. Ecco il *salto tecnologico* che dà senso alla nostra cesura:

fino al 1990 Internet risultava ancora difficile da utilizzare per i profani. La capacità di trasmissione grafica era molto limitata e la ricerca e il recupero delle informazioni si rivelavano difficilissimi. Un nuovo salto tecnologico rese possibile la diffusione di Internet tra la massa della società: la progettazione di una nuova applicazione, il world wide web, che organizza il contenuto dei siti Internet per informazione piuttosto che per posizione, fornendo agli utenti un facile sistema di ricerca per individuare l'informazione desiderata. (...) A questa intuizione pionieristica, Berners-Lee e i suoi collaboratori unirono le nuove tecnologie adattate dal mondo multimediale al fine di fornire un linguaggio audiovisivo della propria applicazione. Il gruppo di lavoro del CERN creò un formato per i documenti ipertestuali che venne denominato HTML (Hypertext Markup Language), ovvero linguaggio di formattazione ipertestuale, progettato secondo la tradizione di flessibilità propria di Internet, affinché i computer potessero adattare i propri linguaggi specifici all'interno di questo formato condiviso, sovrapponendo tale formattazione al protocollo TCP/IP. Realizzarono, inoltre, l'HTTP (Hyper Text Transfer Protocol), un protocollo di trasferimento per ipertesti per guidare la comunicazione tra browser web e server web e crearono un formato standard per identificare un sito web, l'URL (Uniform Resource Locator), che combina l'informazione del protocollo applicativo con quella dell'indirizzo del computer che contiene l'informazione richiesta (Castells, 1996, pp. 53-54).

Cinquecentotrentacinque anni dopo l'invenzione della stampa a caratteri mobili la nascente *Galassia Internet* (Castells, 2001) aveva dunque trovato il suo novello Gutenberg:

Elaborando gli ipercollegamenti, con l'evidenziazione all'interno dei documenti di parole e simboli da «cliccare», Berners-Lee creò la chiave di tutti i progressi futuri. La rivista «Time» lo esaltò come l'unico genitore della Rete, paragonando la sua opera a quella di Gutenberg. Aveva preso «un sistema di comunicazioni potente che solo l'élite poteva utilizzare» e l'aveva «trasformato in un mass medium» (Briggs-Burke, 2000, p. 381).

Tab. 1 - Esposizioni universali 1851-2015: 4 fasi medialità [fonte: Bie]

Anno	Città	Anno	Città	Anno	Città	Anno	Città
Fase pre-cinematografica		Fase cinematografica		Fase televisiva		Fase internet	
1851	Londra	1904	St Louis	1958	Bruxelles	1992	Siviglia
1855	Parigi	1905	Liegi	1962	Seattle	2000	Hannover
1862	Londra	1906	Milano	1967	Montreal	2005	Aichi
1867	Parigi	1910	Bruxelles	1970	Osaka	2010	Shanghai
1873	Vienna	1911	Torino			2015	Milano
1867	Philadelphia	1913	Gent				
1878	Parigi	1915	S. Francisco				
1880	Melbourne	1929	Barcellona				
1888	Barcellona	1933	Chicago				
1889	Parigi	1935	Bruxelles				
1893	Chicago	1937	Parigi				
1897	Bruxelles	1939	New York				
1900	Parigi						

Ricapitolando dunque, abbiamo provato a isolare nel continuum della storia delle esposizioni universali dal 1851 a oggi, quattro fasi che corrispondono a quattro diverse età di egemonia mediale:

1. l'«età protocinematografica» (1850-1900): 13 esposizioni in 50 anni. Una ogni 3,84 anni. Pubblico medio per esposizione: 14.442.374,3. Pubblico totale: 187.750.866;
2. l'«età del cinema» (1900-1950): 12 esposizioni in 50 anni (9 però di conflitto mondiale in cui non si svolge alcuna esposizione). 12 esposizioni in 41 anni allora: una ogni 3,41 anni. Pubblico medio: 18.538.326,5. Pubblico totale: 203.921.592²⁰;
3. l'«età della televisione» (1950-1990): 4 esposizioni in 40 anni. Una ogni 10

²⁰ Sul dato di pubblico evidentemente pesano anche i 187 milioni di morti causati dai due eventi bellici «che equivalgono a un rapporto di più di uno su dieci sul totale della popolazione mondiale» (Hobsbawm, 1994, p. 24).

anni. Pubblico medio: 41.244.957,5. Pubblico totale: 164.979.830;

4. l'«età di internet» (1990-2015): 5 esposizioni in 25 anni. Una ogni 5 anni. (Dal 1995 il BIE ha stabilito in 5 anni l'intervallo minimo tra due Grandi Esposizioni Universali). Siamo tornati a livelli vicini a quelli delle prime due «epoche». Perché?

Abbiamo visto come la maggior parte delle fonti, del tempo e contemporanee, concordino nell'individuare in Parigi 1900 il momento di crisi del dispositivo spettacolare dell'esposizione. Da quel momento il tempo delle esposizioni è reso obsoleto e improduttivo dalla quotidiana messa in scena spettacolare della sala cinematografica. L'andamento del pubblico, messo in relazione con la frequenza degli eventi espositivi, sembrerebbe invece posticipare al secondo dopoguerra l'istante del collasso espositivo.

Tra il periodo protocinematografico (1851-1900) e quello cinematografico (1901-1950), aumenta la frequenza con cui vengono organizzate le esposizioni universali (da una ogni 3,84 a una ogni 3,41 – escludendo, come detto, i nove anni di sospensione determinati dalla due guerre mondiali); nonostante questo aumento, crescono anche il pubblico medio di ogni singolo evento (+ 28,36%) così come il numero complessivo di spettatori (+ 8,61%) che nell'intero intervallo individuato si reca a visitare i padiglioni delle expo (fig. 2 e 3). La tenuta del successo dello spettacolo espositivo nella società cinematografica della prima metà del ventesimo secolo appare indiscutibile.

Come si spiega questo dato? Perché non è stato il cinema l'altrove che ha privato le esposizioni del loro ruolo?

2.3 Sospettato numero uno: il cinema

Nonostante le *prove* portassero altrove, un'indagine che si rispetti non può non cominciare dal sospettato più ovvio. Il nostro *maggiordomo* in questo caso è evidentemente il cinema. Interrogiamolo allora...

Testimoni oculari allora e ricostruzioni storiche oggi delineano, come visto, uno stesso scenario: ad occultare il cadavere squisito dell'esposizione è stato il cinema, il film è stato l'arma, la sala cinematografica la più scontata delle scene del crimine, Parigi 1900 la data esatta del delitto. Quali sono le ragioni di questo spettacolare errore giudiziario?

Semplice, il movente era sotto gli occhi di tutti...

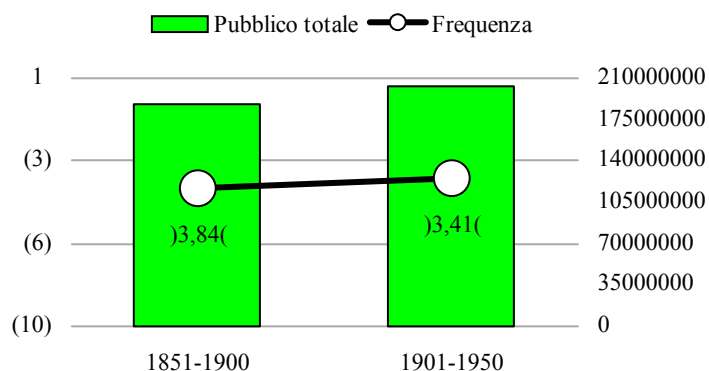


Fig. 2 – Pubblico totale/frequenza [fonte: Bie]

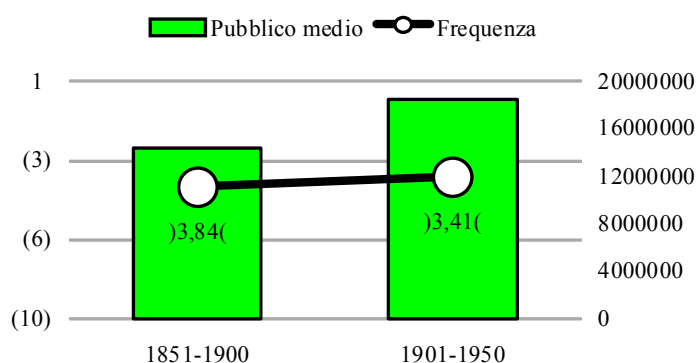


Fig. 3 – Pubblico totale/frequenza [fonte: Bie]

Dal punto di vista del “contenuto” è stato senza dubbio il cinema a rendere obsoleto il meccanismo delle grandi esposizioni universali. L’analisi storica della loro frequenza e del relativo successo (economico e di pubblico) sembrerebbe indicare però che l’erede, o il killer, vada cercato altrove. Eppure le considerazioni di Alberto Abruzzese sul rapporto cinema-esposizioni tratte riflettendo sui meccanismi spettacolari messi in scena dall’esposizione di Parigi 1900 e sulla loro rimediatazione ben più spettacolare (e quotidiana) consentita dalla nascente industria cinematografica sembrerebbero logicamente inattaccabili. E non ci tira certo fuori dal dilemma un superficiale richiamo al mcluhaniano *medium is the message*: se è vero infatti che le argomentazioni di Abruzzese partono dal contenuto dei due diversi dispositivi spettacolari, esse sono però di una profondità tale che immediatamente vanno a interessare le logiche e le funzioni di questi due diversi palcoscenici spettacolari.

Parigi, l'Esposizione del 1900. Con la sua collocazione simbolica di fine e inizio del secolo, può essere considerata come il dispiegamento, spinto sino alla sua massima enfaticizzazione, di un dispositivo che aveva sfruttato tutte le proprie possibilità spettacolari e la cui sostanza stava "esplodendo" su altri media. E fu appunto il cinema, nato da pochissimi anni, che, linguaggio dell'immaginario collettivo e non semplice mezzo tecnico, sviluppò la propria natura di schermo, di specchio dello spirito del tempo, in gran parte alimentandosi delle sperimentazioni di massa compiute dalle e nelle esposizioni. Qui s'erano primariamente manifestati modelli e forme di rappresentazione, generi e figure, che a loro volta attingevano a modalità di consumo già preesistenti nell'esperienza collettiva dello sviluppo moderno: dalle nuove percezioni dell'immagine vissute viaggiando in treno alle varie macchinerie dei "quadri viventi", delle "lanterne magiche", dei "teatri dei trucchi e delle attrazioni", della fotografia, delle cartoline illustrate, dei giochi meccanici (...). L'Esposizione del 1900, in tutta la sua potenza e autoaffermazione, risulta quindi un bilancio in attivo più che una effettiva innovazione. *Questa stava migrando altrove* (Abruzzese, 2003, pp. 181-182, *corsivo nostro*).

Ciò che Parigi 1900 mette dunque in scena sembrerebbe essere l'ultima replica di una meravigliosa e dispendiosa tournée che dopo cinquanta anni di tutto esaurito si appresta a concludere la funambolica stagione di una teatralità audiovisiva e artigianale, circense e carnevalesca. *L'innovazione sta migrando altrove* e le luci dello spettacolo sembrano destinate a *esplodere* su altri palcoscenici e a *riflettersi* su altri schermi. Quelli cinematografici.

A Robida, scenografo e sceneggiatore del secolare evento parigino non resta così altro che congedare, con un ultimo spettacolare carnevale, l'infanzia perduta della civiltà dell'immagine (Abruzzese-Borrelli, 2000, p. 53). Con il *Vieux Paris*, Robida ricostruisce sulla *rive gauche* della Senna la storia dell'ambiente urbano parigino a partire dal quindicesimo secolo. Nella verosimiglianza pittoresca con cui allestisce i suoi set parigini si esercita già quella disinibita *ri-creazione* della storia che tanti successi garantirà ad Hollywood: «Nonostante gli ovvi anacronismi, gli spettatori erano estasiati da quello che percepivano come un vero viaggio nel passato, in cui potevano dimenticare le loro preoccupazioni quotidiane tuffandosi nel "vecchi valorosi tempi passati", per "rivivere... il... quindicesimo secolo... di nuovo"» (Emery, 2005, p. 69, *trad. nostra*). Viaggiare nel passato per dimenticare i problemi della vita di ogni giorno, la messa in scena parigina incarna perfettamente le logiche evasive della spettacolarità audiovisiva. Conserva tuttavia ancora l'esigenza *immatura* di legittimare il proprio *amusement* con il richiamo a una funzione educativa, di rimettere sulla retta via la propria diversione spettacolare. L'intenzione di Robida, «unire l'intrattenimento popolare con l'istruzione e con messaggi sulla tradizione» (ivi, p. 74, *trad. nostra*), manifesta quel carattere educativo inscritto fin dalle sue origini nel dna del

meccanismo spettacolare dell'esposizione che il principe Plon Plon aveva già istituzionalmente rivelato nel suo *Rapport sur l'exposition universelle del 1855* (Abruzzese, 1973, p. 42). Ma la struttura narrativa (Emery, 2005, p. 80) della ricostruzione storica di Robida trasporta ormai l'istanza educativa di Plon Plon nella dimensione puramente spettacolare dello schermo cinematografico²¹. Più che solidarietà industriale (Abruzzese, 1973) e orgoglio nazionale, la messa in scena parigina, grazie alla perfezione delle sue audiovisive tattiche di marketing (Emery, 2005, p. 81), insegnava ai cinquantuno milioni di visitatori dell'esposizione del 1900 ad essere spettatori e consumatori.

Quella di Parigi 1900 sembra più l'ultima lezione di un vecchio e saggio maestro, l'esposizione, al suo giovane e predestinato discepolo, il cinema, che non il cruento parricidio di un figlio impaziente di liberarsi dell'ingombrante figura paterna. Anzi, le ultime spettacolari tecniche che a Parigi 1900 l'esposizione lascia in eredità al suo schermico erede, l'alchimia dei generi e la magia dell'esotico, l'illusione del viaggio nel tempo e il segreto del teletrasporto, il mantello della trasparenza e una visione compiutamente *panoramica* sono meravigliosi doni che il cinema ricambia con un gesto compassionevole: iniettando le sue immagini in movimento nel corpo morente dell'esposizione pone fine all'agonia del vecchio maestro.

2.3.1. Cinema ed esposizioni: analogie di contenuto

«È negli orizzonti geografici (esotismo) o storici (il passato avventuroso o anche il futuro fantascientifico), ovvero alla sommità o nei bassifondi della vita vissuta, che si dispiega la vita che manca alla nostra» (Morin, 1962, p. 152). L'attraversamento dell'esotico sulle carrozze della transiberiana e il viaggio nel tempo passato della *Vieux Paris*, queste sono state le più spettacolari esperienze che con gli allestimenti di Robida per Parigi 1900 il medium espositivo ha offerto al suo pubblico. Una sorta di «Grand Tour per masse» (Amendola, 1997, p. 137): dispositivi per la democratizzazione del lusso e dei consumi, le grandi esposizioni universali furono i primi grandi dispensatori di pacchetti di viaggio *low cost*. Al costo del biglietto d'ingresso i visitatori dell'esposizione potevano viaggiare sul *train de luxe* attraversando in

²¹ In realtà anche il cinema nei suoi primi anni di vita ha precocemente dovuto sviluppare il lato più divertente e narrativo del suo carattere. Preso atto di questa nuova inclinazione, i fratelli Lumière si ritirarono dalla produzione cinematografica: «Avevano visto il cinema come un progetto tecnico-scientifico e commerciale, ma non come una nuova fase dello sviluppo dell'industria del divertimento» (Sassoon, 2006, p. 778). Per l'ennesima volta le vie della metropoli si riempiono di spacciatori di svaghi, costringendo gli araldi del progresso ai margini della visibilità sociale.

quarantacinque minuti la *Gran Via Siberiana*.

Si celebrava la dinamicità del moderno viaggiare: in una replica del treno, con tanto di carrozza ristorante funzionante, i visitatori erano deliziati con un paesaggio mobile che attraverso i finestrini dava davvero l'impressione di essere in viaggio verso il misterioso Oriente. Una serie di pannelli mobili disposti su quattro livelli scorrevano a velocità differenti: sfuggenti quelli più vicini, più lenti le lontane sagome all'orizzonte (Elia, 2006, pp. 236-237).

Nel teatrale gioco di pannelli mobili messo in scena nelle lussuose carrozze del *Train Transibérien*, «l'esperienza archetipica dello spettacolo delle immagini in movimento meccanico» (Abruzzese, 2003, p. 515) conclude la sua panoramatica corsa. Giunto alla *stazione La Ciotat*, il treno delle immagini in movimento ha ormai trovato il suo nuovo orizzonte: «il cinema, che possiede un potere ipnotico più funzionale, attuerà in forme diverse lo stesso programma con mezzi più raffinati, ma la sostanza rimarrà la stessa» (Abruzzese, 1973, p. 76). Méliès può ora portare il suo pubblico *dans la Lune* «senza costringerlo ad essere attore partecipe della scena» (ibidem). L'esperienza della rappresentazione può ora essere tecnicamente riprodotta, al di là delle limitazioni *pesanti* dello spettacolo dal vivo (Sassoon, 2006, p. 780):

Negli anni Trenta, di fronte alla crescita esponenziale dei mercati dell'industria culturale di massa, le forme tradizionali degli eventi collettivi – feste, fiere, mercati – avevano perduto progressivamente la loro natura celebrativa, sacrale o distintiva, e si erano andate disperdendo nella quotidianità. Inoltre i grandi eventi spettacolari – ad esempio i Circhi o le Grandi Esposizioni o il Teatro – erano stati e continuavano ad essere forme di spettacolo *pesanti* per quanto ancora ricche e seduttive. Per fingere, infatti, queste forme di messa in scena avevano bisogno di macchinari, di scenografie, di risorse materiali, di corpi in carne ed ossa. La spettacolarizzazione della vita vissuta, prima dell'avvento dell'immagine audiovisiva, poteva godere di un ridotto grado di artificializzazione, di una manipolazione delle cose che ancora troppo doveva alle cose stesse, troppo poco se ne distaccava. (...) E quanto più l'uso di quei mezzi, per essere credibile, richiedeva forti investimenti simbolici, tanto più ne risultava consumata la loro funzione sacrale, indebolita la loro capacità di rigenerare il corpo vivente della soggettività simulandone la presenza. Si rendeva necessario rilanciare il *meccanismo dell'illusione* (Abruzzese, 2000, p. 41).

Il viaggio, divenuto «mito piccolo-borghese» (Abruzzese, 1973, p. 76), sperimenta così nei padiglioni di Parigi 1900 l'ultima e più spettacolare delle sue *simulazioni* protocinematografiche. Le trovate sceniche dell'esposizione, i suoi numeri circensi, le sue ingegnerie fieristiche, i lunapark delle sue architetture non possono più competere con lo spettacolo *totale* del medium cinematografico, con la perfetta verosimiglianza del suo *meccanismo dell'illu-*

sione. Una volta che si è diffuso sugli schermi cinematografici, il «virus del viaggio» (Bruno, 2002, p. 70), che aveva avuto nei grandi allestimenti delle esposizioni universali uno dei suoi ambienti più contaminanti, *muta*, per mettere in scacco gli anticorpi di una società che stava ormai diventando immune alle aggressioni dello spettacolo dal vivo delle esposizioni, alle sue periodicità dilatate e al suo ingombrante territorialismo.

2.3.2. Cinema ed expo: forma e panopticon

La particolarità della struttura espositiva non si trova nel suo rovesciamento dei principi del Panopticon. Piuttosto, essa consiste nell'integrazione che opera tra le caratteristiche di tali principi, unite a quelle del panorama, formando una tecnologia della visione che non serviva per atomizzare e disperdere la folla, ma per disciplinarla, e far sì che fosse visibile a se stessa, rendendo la folla lo spettacolo finale (Bennett, 1988, p. 81, *trad. nostra*).

Dar vita a una tecnologia della visione che serva non a separare e disperdere la folla ma a disciplinarla. Non è solo una questione di contenuti, è l'essenza del dispositivo espositivo ad essere irrimediabilmente catturata dall'occhio meccanico della macchina da presa cinematografica:

la sala cinematografica realizzava il progetto umanitario di Bentham con la trasparenza della visione del mondo ottenuta attraverso una sua duplicazione e rielaborazione proiettata sullo schermo e con la separazione cautelativa tra un corpo e l'altro degli spettatori, affiancati ma assoggettati e concentrati lungo l'asse del loro sguardo, fisso su immagini emergenti da uno spazio immersivo, ipnoticamente in ombra (Abruzzese-Mancini, 2007, p. 97).

Il cinema rafforza questa logica, se ne fa – è innegabile – l'alfiere più spettacolare, ma non la delegittima. L'esposizione si trova così a dover fare i conti con un medium più performativo nello svolgere la medesima funzione. Ma tale funzione non perde senso, piuttosto ne acquista di nuovo e le esposizioni trovano infatti ancora il loro pubblico. Anzi, è forse proprio il successo del medium cinematografico a far sì che rimanga aperto quel *canale* comunicativo tra spazio pubblico e spazio privato su cui possono continuare a circolare, con successo, le immagini e i messaggi che si irradiavano dai contenitori cristallini delle esposizioni. Certo, l'ampiezza dell'immagine filmica è tale da occupare una grande e crescente porzione della banda disponibile, ma senza il suo impatto sarebbe forse stato ancora più complicato per le esposizioni universali conservare un ruolo in un panorama mediale che era caratterizzato dalla pressione in crescita costante della *comunicazione familiare* sulla co-

municazione pubblica (Flichy, 1991). La casa vittoriana stava fagocitando ogni forma di comunicazione, allestendo nei propri microscopici palcoscenici domestici lo *spettacolo della merce* (Codeluppi, 2000). Il cinematografo però le imponeva quotidiane aperture sul mondo esterno. E forse sono proprio queste aperture a spiegarci perché le esposizioni tra il 1900 e lo scoppio del secondo conflitto mondiale siano riuscite a conservare, sostanzialmente immutato, il proprio pubblico.

Il ripiegamento sulla famiglia non vuol dire disinteresse per il mondo esterno e infatti in quel periodo nasce un nuovo spettacolo collettivo: il cinematografo. Ma, in ogni modo, spazio privato e spazio pubblico si articolano in maniera nuova e questo specifico argomento, che appare all'epoca nelle opere di drammaturghi come Checov o Ibsen, è emblematico di un nuovo modo di comunicare tra spazio familiare e ambito esterno. È la prima volta che il teatro propone testi centrati sull'*home*, ma i personaggi hanno malgrado ciò gli occhi fissi sulle finestre e aspettano con impazienza notizie sul mondo esterno (Flichy, 1991, p. 132).

Su quelle finestre potranno ancora affacciarsi le esposizioni universali della prima metà del ventesimo secolo. Dopodiché gli occhi dei personaggi andranno a fissarsi sulle finestre *altre* della televisione²². Con il cinema ancora «la sopravvivenza della vita pubblica sembrava necessaria, poiché permetteva allo spettatore di avere un terreno di osservazione» (Sennet, 1974, p. 241). Le esposizioni avevano a lungo rappresentato il più spettacolare di questi terreni di osservazione, sui loro palcoscenici si era messa in mostra un'intera società, le sue logiche e le sue funzioni, le sue ambiguità e i suoi conflitti, i suoi protagonisti e le sue comparse. Produzione e consumo, borghesia e proletariato, innovazioni e tradizioni, lavoro e tempo libero: al visitatore delle esposizioni universali era offerto al prezzo minimo di uno scellino lo spettacolo a portata di sguardo del proprio universo tutto. E conservarono questa pregnanza scopica anche dopo l'invenzione del cinematografo, condividendo spettacolo e spettatori con il mondo buio della sala cinemato-

²² Sassoon ci mette in guardia dal cadere nell'errore *classico* che si compie spesso nel momento in cui le scienze sociali rivolgono lo sguardo al passato: adottare una prospettiva *distorta* che schiaccia e comprime il lungo periodo sul successo – breve – dell'ultimo artefatto tecnologico. Con l'avvento della televisione abbiamo così gridato all'*innovazione* di una cultura che si ritirava massicciamente e per la prima volta nel ventre sicuro della dimora borghese, dimenticando che l'eccezione era la regola – e viceversa – e che l'innovazione era *tradizione*: «In realtà, la casa fu sempre il centro del consumo culturale: di tutte le forme culturali trattate in questo libro, solo il cinema riuscì, per un periodo storicamente breve, a indurre una maggioranza di persone a consumare cultura al di fuori delle mura domestiche. Altrimenti l'intrattenimento fuori casa è di natura ampiamente sociale: incontrarsi tra amici in caffè, pub, ristoranti e bar, partecipare a eventi sportivi e, per i giovani, andare a ballare» (Sassoon, 2006, p. 1336).

grafica. A sconvolgere invece violentemente gli equilibri della «geografia pubblica» sarà soltanto la televisione.

Qualcosa di analogo accade anche ad altre forme di spettacolo dal vivo. Il cabaret per esempio visse la sua stagione di maggior successo a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta del ventesimo secolo, esattamente nello stesso periodo in cui il cinema si imponeva come indiscusso leader nel dettare l'agenda e nel costruire i paesaggi dell'immaginario collettivo. Così come accaduto alle grandi esposizioni, non ci fu competizione per uno stesso pubblico, ma cooperazione nell'agire su uno stesso, crescente, pubblico.

Gli anni Venti e Trenta furono l'epoca d'oro del cabaret, in particolare in Francia e Germania. L'aura di immortalità che questi locali sembravano trasudare, e che era parte del loro fascino, crebbe ulteriormente grazie al modo in cui furono riprodotti in film come *L'angelo azzurro* di Josef von Sternberg 1930, basato sul romanzo *Professor Unrat* di Heinrich Mann del 1905. Il film uscì contemporaneamente in tedesco e in inglese: era una delle prime pellicole parlate e vi compariva l'allora sconosciuta Marlene Dietrich, che cantava la celebre canzone di Frederick Holländer *Ich bin von Kopft bis Fuss auf Liebe eingestellt*:

Männer umschwirr'n mich
wie Motte um das Licht,
und wenn sie verbrennen
Ja, dafür kann ich nichts.

[Gli uomini mi ronzano attorno come le falene alla fiamma, e se si bruciano non posso farci nulla].

Da allora il cabaret nell'immaginario collettivo del grande pubblico ha evocato immagini di cantanti provocanti sedute a cavalcioni su una sedia, con le gambe avvolte in seducenti calze nere di seta, la cui fugace visione provocava turbamenti (Sassoon, 2006, p. 741).

Cinema e cabaret si scambiavano storie, ambientazioni, linguaggi e protagonisti. Perché non avrebbero dovuto scambiarsi anche spettatori?

Ancora più evidente il caso del romanzo. Saccheggiato in modo piratesco nei contenuti, fagocitato con famelica voracità nei repertori e negli autori da un mezzo più forte, disperatamente bisognoso di storie da vendere ad un pubblico mai così di massa, il genere sovrano della letteratura ha offerto il collo al vampiresco assalto del cinema senza perdere una goccia della sua linfa vitale:

Nacque così una relazione simbiotica: il cinema usava i romanzi più famosi nella speranza di attrarre quella parte di pubblico che conosceva già il libro (o almeno la trama o i temi trattati) o che comunque desiderava conoscerne i contenuti senza doverlo leggere. E a sua volta il cinema accresceva la notorietà del romanzo, assicurandogli maggiore longevità. (...) Grazie al cinema molti capolavori della let-

teratura popolare riuscirono a scongiurare una condanna dell'élite, vivendo così una seconda giovinezza. *I due mercati dunque si sostenevano a vicenda* (ivi, p. 796, *corsivo nostro*).

Il romanzo, il cabaret, le esposizioni universali: il cinema sconvolge gli equilibri del panorama mediale esistente, fa fare un balzo in avanti all'evoluzione delle forme culturali che mirano all'intrattenimento di massa, ma non determina l'estinzione di alcuna specie mediale già esistente. Il cinema è infatti molto più simile «a un libro che ai programmi radiotelevisivi. (...) Così, benché i film e la televisione abbiano un codice visivo analogo, la televisione può influire socialmente in un modo che al cinema è negato» (Meyrowitz, 1985, p. 139). È solo in questo momento che la tecnologia della visione sovverte le sue precedenti logiche. È la televisione che rovescia completamente i principi del panopticon.

Cinema: assolto per non aver commesso il fatto.

2.4 Sospettato numero due: la televisione

Tra le forme simboliche simili (proprio come tra le specie animali) regna l'inimicizia, e se una di loro si "impadronisce" di una nuova esperienza storica la vita delle forme rivali si fa molto difficile.

(Franco Moretti, La letteratura europea)

Assolto per non aver commesso il fatto il maggiordomo, proseguono le indagini. L'unico altro possibile sospettato è la giovane *domestica* televisiva. Procedere con le accuse nei suoi confronti significa però spostare il momento del crimine di almeno cinquanta anni in avanti. Vale la pena tentare...

Tra il 1951 e il 1990, il tentativo di accrescere l'appeal e la straordinarietà dell'evento espositivo attraverso una sua decisa diluizione nel tempo (da un evento ogni meno di quattro anni a un evento ogni dieci anni) porta a un aumento significativo del pubblico medio che passa dai circa diciotto milioni di spettatori per evento del periodo cinematografico ai quarantuno milioni abbondanti dell'epoca televisiva. Il pubblico complessivo delle esposizioni invece diminuisce, subendo un calo significativo, ma evidentemente non drammatico, di circa venti punti percentuali.

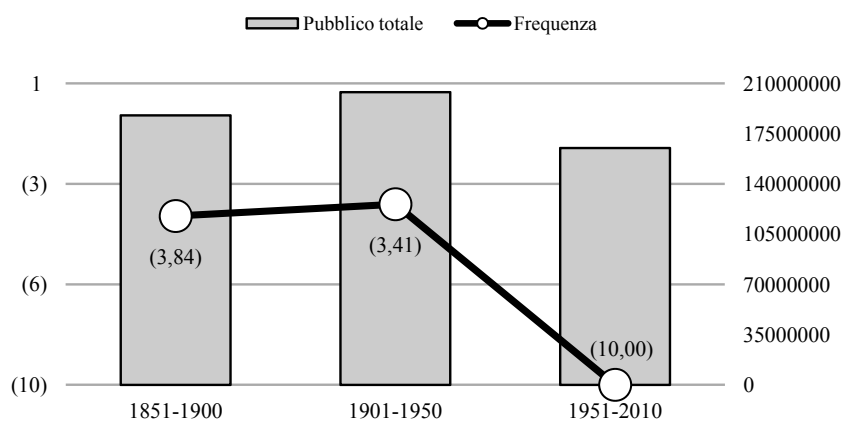


Fig. 4 – Pubblico totale/frequenza [fonte: Bie]

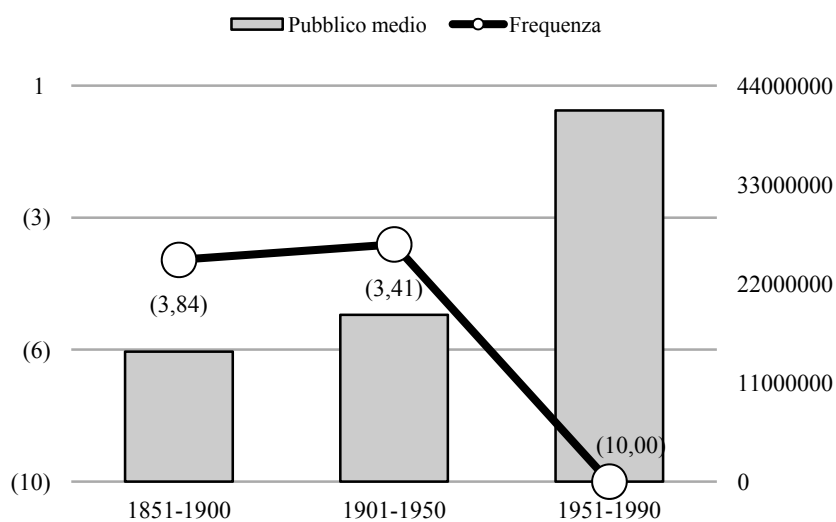


Fig. 5 – Pubblico medio/frequenza [fonte: Bie]

Il numero degli spettatori, medi e complessivi, degli eventi espositivi organizzati in epoca televisiva non portano il segno di un impatto poi così drammatico del meteorite televisivo sul territorio occupato dagli allestimenti dello spettacolo dal vivo. Che la convivenza però tra la piccola scatola domestica e il grande contenitore metropolitano sia nei fatti molto complicata è dimostrato, al di là di ogni ragionevole dubbio, dall'abbattimento delle frequenze con cui ricorrono gli eventi espositivi (uno ogni dieci anni, come detto) e soprattutto dal completo e più che ventennale sequestro che la televisio-

ne compie ai danni della vecchia signora esposizione.

La *grande discontinuità* nella messa in scena dei grandi eventi espositivi è evidentemente una questione televisiva: «l'avvento della televisione nella tarda modernità ha avuto un forte impatto sui mega-eventi, determinando le condizioni per una sostanziale discontinuità nel ruolo che questi svolgevano» (Roche, 2003, p. 102, *trad. nostra*).

Se il cinema infatti non sembra incidere sulla frequenza delle esposizioni, lo stesso non può certo dirsi per la televisione: le esposizioni spariscono tra il 1970 e il 1992. Bruxelles 1958, Seattle 1962, Montreal 1967, Osaka 1970. Quattro esposizioni in dodici anni, e poi più nulla per i ventidue successivi, fino a Siviglia 1992, nonostante i grandi exploit dell'appuntamento canadese e di quello giapponese. Siamo ritornati dunque esattamente nello stesso punto dove ci eravamo arrestati nella parte *strutturale* della nostra ricostruzione. Foucault e Jameson, nella rilettura *post-imperiale* di Hardt e Negri ci avevano offerto delle possibili argomentazioni per spiegare questa fulminea sparizione. Ma al puzzle mancava un pezzo, o, meglio, al *mosaico* mancava una tessera. La televisione.

Se i dati non ci hanno ingannato, è stata la televisione a rendere difficile la vita, al punto di metterne in dubbio la sopravvivenza, della *specie* esposizione. Televisione ed esposizioni sarebbero dunque due forme simboliche ben più simili di quanto lo fossero il cinema e la stessa esposizione. Ma dove possiamo ritrovare le tracce di questa somiglianza? Quali sono i caratteri che queste due *scatole* mediali condividono? Quali sono i comportamenti della comunicazione televisiva che sottraggono all'esposizione le risorse indispensabili alla sua sopravvivenza nell'ecosistema mediale turbato dalla voracità onnivora della tele?

Evidentemente è una questione di *bias*. Televisione ed esposizioni sono entrambe forme culturali che insistono sulla dimensione tempo:

I media che enfatizzano il tempo, di fatto, permettono di controllare la successione degli eventi che scandiscono il vissuto simbolico di una società, garantendone la stabilità del lungo periodo; ne assicurano il controllo *culturale*, laddove i media che enfatizzano lo spazio ne garantiscono il controllo *territoriale* (Miconi, 2001, p. 40)

Controllare la successione degli eventi che scandiscono il vissuto simbolico di una società: secondo Maurice Roche, uno degli autori che ha prestato maggiore attenzione al tema dei megaeventi²³ e alle differenze che questi sto-

²³ Roche definisce i *megaevents* «azioni culturali collettive di durata limitata (...) che nonostante ciò hanno impatti sociali di lungo periodo prima e dopo l'evento. Questi sono percepiti pubblicamente come occasioni che hanno uno status extra-ordinario, tra le altre cose, in virtù della loro vastissima dimensione, della ciclicità con cui ricorrono e del loro impatto» (Roche, 2003, p. 99, *trad. nostra*).

ricamente hanno mostrato nell'interagire con gli altri media – e con la televisione in particolare –, è esattamente questa la funzione principale della ritualità espositiva. «Scandire il tempo e la storia in una realtà sociale caratterizzata da incessanti cambiamenti intergenerazionali» (Roche, 2003, p. 100, *trad. nostra*): è questa la killer application che garantisce le fortune del medium espositivo. Le esposizioni funzionano «perché costituiscono una *speciale* tipologia di istituzione che scandisce il tempo nella modernità » (ivi, p. 102, *trad. nostra*).

È dunque la piccola scatola televisiva a determinare le condizioni nella tarda modernità per una *sostanziale discontinuità nel ruolo dei mega-eventi*:

l'ascesa della televisione, accompagnata alla crescita dell'istruzione superiore e universitaria, ha creato nel periodo post-bellico nuovi potenti concorrenti per il genere expo. La televisione in particolare ha sminuito la capacità di attrazione delle esposizioni in quanto sintesi periodiche della “modernità” e del “progresso” nella scienza, nella tecnologia e nell'arte e ha minato, attraverso il suo flusso settimanale di informazioni, divulgazione e pubblicità, la loro capacità di promuovere forme consumistiche di turismo (Roche, 2000, p. 159, *trad. nostra*).

Quella stessa scansione dei vissuti individuali e della storia collettiva che l'esposizione universale è costretta a periodizzare sui tempi eccezionali e festivi della propria pluriennale ritualità, la televisione la offre quotidianamente, nel soggiorno di casa, e gratis:

la determinazione festiva e spettacolare delle grandi esposizioni ottocentesche si è perpetuata non tanto nella fortuna o meno delle successive esperienze novecentesche – sempre più incapaci di rappresentare localismo e planetarismo delle forme di produzione e consumo a un'altezza superiore ai dispositivi audiovisivi ormai diffusi nella globalità dell'agire comunicativo – quanto piuttosto nel processo di festivizzazione del quotidiano operata dai linguaggi televisivi (Abruzzese, 2003, p. 183).

Nel momento in cui si afferma come la tecnologia caratterizzante della seconda metà del ventesimo secolo la televisione rompe ogni tradizionale equilibrio tra media che insistono sul tempo e media che insistono sullo spazio dando origine a un'egemonia culturale *intensiva* e *religiosa* perfettamente in sintonia con l'egemonia economico-politica dell'agente dominante statunitense. Seguendo Arrighi, abbiamo visto nel primo capitolo come la quarta egemonia del capitalismo, quella statunitense, fosse un'egemonia *intensiva*. L'egemonia statunitense, giunta al suo apice, è, da un punto di vista mediale, un'egemonia compiutamente televisiva. Negli anni in cui la tendenza temporale della televisione raggiunge il massimo della sua intensità, anche quei media portatori di un diverso *bias* sono costretti a prendere atto che l'unico

spazio che ha ancora senso cercare di presenziare è quello in scatola della tv. Le esposizioni invece, che di quella tendenza temporale erano state fondamentali catalizzatori in un'epoca caratterizzata dall'alleanza spaziale e imperialista tra stampa di massa e produzione industriale, sono così completamente sommerse dall'inesauribile flusso televisivo.

Ma che succede quando un nuovo medium con un *bias* spaziale giunge a rimettere in discussione l'inedito monopolio televisivo?

La concentrazione su un mezzo di comunicazione porta con sé un condizionamento nello sviluppo culturale della civiltà, che di conseguenza sarà interessata o all'importanza dello spazio e quindi dell'organizzazione politica, o al tempo e quindi dell'organizzazione religiosa. L'introduzione di un secondo medium tende a frenare l'influenza del primo, e a creare le condizioni adatte alla crescita dell'impero (Innis, 1950, p. 256).

È la televisione a mandare in pensione le esposizioni, non il cinema. L'efficacia del *bias* temporale delle esposizioni scema nell'imbarazzante performatività del medium televisivo. Entra in gioco la rete, Internet, il suo sur-linguaggio digitale e si riaccende la fiammella delle esposizioni. Possibile? Possibile che nel momento in cui «il potere culturale unificatore della televisione di massa (...) viene (...) sostituito da una differenziazione socialmente stratificata» (Castells, 1996, p. 429) come quella propria della società delle reti le esposizioni riemergano dagli abissi dei palinsesti televisivi? Non solo possibile, ma piuttosto probabile, per non dire inevitabile: «perché una società, questa è la lezione del materialismo, non *inventa* le proprie forme espressive – ma si arrangia con quello che trova, e spesso, come in questo caso, ritorna sui suoi propri passi, e si accontenta del meno peggio» (Miconi, 2005, p. 49). Nel momento in cui la civiltà informazionale, spezzato lo squilibrio televisivo degli ultimi venti anni, torna a farsi governare da un più tradizionale sistema bipolare, da una parte ancora «la televisione – un medium che enfatizza il *tempo*, la continuità culturale e l'accentramento delle risorse», dall'altra «internet, un medium che enfatizza lo *spazio*, l'immediatezza della trasmissione a distanza ed il controllo del territorio, ma non la continuità nel tempo e la stabilità culturale» (Miconi, 2001, p. 41), le esposizioni ritrovano un posto per innalzare nuovamente il proprio temporale vessillo.

Ricapitoliamo dunque. Esposizioni universali, cinema, televisione. Tre media al *servizio* di una medesima strategia: *formare* un pubblico di massa *educato* alle logiche dello spettacolo e del consumo indispensabili alla sopravvivenza – e alla crescita ininterrotta – di una moderna società industriale (e oggi informazionale). Tre agenti con lo stesso obiettivo dunque; due scenari piuttosto ovvi: o *cooperano* in nome del fine comune, associandosi, anche gerarchicamente, nel rispetto dei rispettivi *territori*; o *competono*, inve-

stendo nello stesso *business*, ed entrano inevitabilmente in conflitto per il controllo dello stesso habitat. Una terza alternativa, meno lineare e più complessa, la nostra: esposizioni e cinema si accordano per il primo scenario, il vecchio medium si adatta e fa spazio al più giovane e aggressivo collega, godendo in cambio delle nuove energie liberate nel mercato dal nuovo investitore. Nel secondo dopoguerra la calata dei barbari televisivi sconvolge il secolare equilibrio: la vecchia logica delle esposizioni viene forzosamente mandata in pensione, il cinema sopravvive – anche per la sua utilità nel riempire di contenuti i magazzini del piccolo boss televisivo²⁴ – ma la sua egemonia è brutalmente ridimensionata. Anche lì, negli Stati Uniti, nella nazione che intorno a Hollywood e alle sue produzioni aveva costruito buona parte del suo imperialismo culturale (McLuhan, 1964, p. 310). Dopo

il periodo di massima *centralità del medium* (...) [gli] anni Cinquanta (...) un declino costante (...) per due decenni, gli anni Trenta e Quaranta, la media nazionale è di oltre due ingressi a settimana per famiglia; nel corso degli anni Cinquanta, siamo già a meno di un ingresso a settimana per famiglia statunitense; e negli anni Ottanta, il dato si stabilizza a 0,25 ingressi a settimana – ovvero, più o meno un ingresso al mese, per ogni nucleo familiare (Miconi, 2005, p. 85)²⁵.

Il cinema, fino a quel momento indiscusso predatore nell'oceano della comunicazione, è costretto a fare spazio allo squalo televisivo. Si unirà al branco degli altri media che riusciranno a sopravvivere – e a volte a prosperare – nel nuovo habitat, nuotando come pesci pilota intorno al grande squalo della tv. Questa offrirà ospitalità nel proprio ventre a chi non ha più la forza per reggere l'urto delle correnti e dei flussi di una comunicazione compiutamente audiovisiva e nutrirà con gli avanzi del proprio vorace appetito il proprio inno-

²⁴ Sarebbe più corretto dire che il cinema sopravvive, mentre il film, sfruttando le nuove infinite occasioni di messa in onda offerte dal moltiplicarsi dei canali televisivi, prospera: «Nell'era della moltiplicazione dei canali televisivi, la scorta di film si rivelò una miniera d'oro (...). Nel 1996 nell'Unione Europea lo spettatore medio guardava cinquanta film all'anno a casa, ma non più di due al cinema. L'offerta di film in televisione era schiacciante rispetto alla distribuzione del cinema» (Sassoon, 2006, p. 1195).

²⁵ È evidente che il cambio della guardia nel sistema mediale non possa essere il risultato di un gioco a due sole variabili: «Sul finire degli anni Cinquanta terminò anche l'epoca d'oro del cinema hollywoodiano. Se è vero che la concorrenza della televisione inferse i colpi più duri, Hollywood si trovò a dover combattere su più fronti. Il più significativo dei quali fu il calo di pubblico dovuto allo spostamento della popolazione dai centri urbani alle periferie e che fu aggravato dall'avvento della televisione. Le sale cinematografiche situate all'interno dei centri commerciali e dei drive-in (che, da 300 nel 1946 salirono a 4500 a metà degli anni Cinquanta) in parte posero rimedio alla situazione, anche se vi erano evidenti segnali di una massiccia tendenza verso l'intrattenimento domestico e la rinascita della famiglia come principale centro di consumo» (Sassoon, 2006, p. 992).

cuo seguito. La stampa di massa non avrà più la forza per seguire da sola le proprie rotte e sarà così costretta a trasformarsi «in finestra sulla tv molto più che sul mondo» (Abruzzese, 2000, p. 55). Il cinema, che passa buona parte della settimana all'interno dello stomaco televisivo, ricalibrerà il suo metabolismo su un consumo non più quotidiano ma settimanale, nutrendosi dei pubblici lasciati liberi dalla pigrizia e dalla sazietà domenicale della tv (Miconi, 2002, p. 90) e si incaricherà effettivamente di guidare l'ingombrante ospite nei momenti di crisi «quando la spinta individualizzante dei media domestici rischia di frantumare la società» (ivi, p. 89). Alla radio, la funzione analoga di occupare i «tempi di passaggio della vita quotidiana» (ivi, p. 90) aperti dall'allargamento suburbano del territorio di caccia televisivo.

Castells descrive perfettamente la rivoluzione copernicana di un sistema mediale che si scopre improvvisamente *telecentrico*:

La diffusione della televisione nei tre decenni successivi alla seconda guerra mondiale (in periodi diversi e con intensità variabile a seconda dei paesi) crearono una nuova galassia della comunicazione, se mi è consentito utilizzare la terminologia di McLuhan. Non che gli altri media fossero scomparsi, ma vennero ristrutturati e riorganizzati in un sistema il cui cuore era una valvola termoionica e il cui piacevole volto era uno schermo televisivo. La radio perse la propria centralità, ma ci guadagnò in pervasività e flessibilità, adattando modi e temi al ritmo della vita quotidiana della gente. I film si trasformarono per adeguarsi ai pubblici televisivi, ad eccezione di quelli artistici sorretti da sussidi statali e di quelli pieni di effetti speciali da grande schermo. Quotidiani e riviste si specializzarono nell'approfondimento del contenuto e nella segmentazione del pubblico, pur restando attenti a fornire informazione strategiche al mezzo televisivo dominante. Quanto ai libri, rimasero libri, sebbene il desiderio inconscio dietro molti libri fosse di diventare un copione per la tv; le classifiche dei bestseller presto si riempirono di titoli riguardanti personaggi televisivi e temi resi popolari dalla televisione (Castells, 1996, p. 382).

Nella lunga coda della spettacolarità televisiva non sembra però esserci più alcuno spazio per la lenta tartaruga espositiva. Tra esposizioni e televisione non sembra esserci alcuna possibilità di reciproca rimediazione. E non è un problema generale dei grandi spettacoli dal vivo. Questi infatti trovano quasi sempre nella televisione la propria definitiva location. E la televisione ha a sua volta trovato nella trasmissione in diretta dei grandi eventi *live* un'occasione unica per affermare la propria eccezionalità (Sassoon, 2006, p. 1149). Non le esposizioni però, le loro messe in scena non sono mai entrate a far parte di quella «storia archetipica sull'attualità» raccontata in diretta dalle grandi cerimonie del medium televisivo (Dayan-Katz, 1992, p. 3). Eppure le caratteristiche che un grande evento deve possedere per rientrare negli interessi del grande cerimoniere televisivo sembrerebbero corrispondere perfet-

tamente ai caratteri posseduti dalle esposizioni universali: «la combinazione di contemporaneità e distanza da un lato, e di interruzione ma pianificata dall'altro» (ivi, p. 10). Anche la funzione simbolica che le grandi cerimonie descritte da Dyan e Katz rivestono sembra perfettamente sovrapponibile a quella storicamente incarnatasi nelle grandi esposizioni universali, che fin dal loro vittoriano battesimo londinese «integrano le società in una pulsazione collettiva ed evocano una rinnovata lealtà alla società e alla sua legittima autorità» (ivi, p. 11). Persino l'intenzione programmaticamente socialdemocratica che abbiamo visto essere determinante nell'organizzazione e per il successo delle grandi esposizioni universali è assolutamente condivisa dalla spettacolarizzazione televisiva del grande evento: «Il messaggio è di riconciliazione e i partecipanti e i telespettatori sono invitati ad unirsi per superare il conflitto o almeno per rimandarlo o attenuarlo. Quasi tutti questi eventi hanno figure eroiche intorno alle cui iniziative è proposta la reintegrazione della società» (ivi, p. 15). Lo stesso problema della privatizzazione dello spazio, che abbiamo visto essere determinante nella sparizione in epoca televisiva della grandi esposizioni universali, troverebbe una soluzione qualora lo spettacolo espositivo si prestasse effettivamente alla sua rimediazione televisiva:

Gli eventi dei media privilegiano la casa. È il luogo dove si vede la versione “storica” dell'evento, l'unica che entrerà nella memoria collettiva. Normalmente la casa rappresenta un ritirarsi dallo spazio pubblico, e la televisione è accusata, forse giustamente, di celebrare la famiglia e di tenere le persone in casa (...). Tuttavia la casa può diventare uno spazio pubblico in occasione degli eventi mediali (ivi, p. 26).

Cosa manca dunque ai palcoscenici espositivi per far colpo sugli interessi della regia televisiva? Cosa ha fatto delle grandi esposizioni universali un evento mediatico continuamente *rifiutato*²⁶?

Scrivono Meyrowitz: «Se aggiungiamo un nuovo fattore a un ambiente preesistente, il risultato non darà un vecchio ambiente più il nuovo fattore, ma un nuovo ambiente. Naturalmente l'ampiezza del nuovo dipende dalla misura in cui il nuovo fattore altera le forze significative del sistema preesistente» (1985, p. 30). Cosa rende *l'ampiezza del nuovo* televisivo così smisurata? Qual è lo specifico televisivo che le consente di irrompere nel sistema dei media con una tale virulenza? Quale arma possiede per mutare così rapidamente equilibri audiovisivi che avevano retto così a lungo? In cosa consiste l'*alterità* irriducibile del mezzo televisivo?

Evidentemente, ancora una volta, non è una questione di *contenuti*:

²⁶ In base alla classificazione delle *patologie* degli eventi dei media proposta ancora da Dyan e Katz, sono *rifiutati* quegli appuntamenti in cui manca l'adesione del broadcaster, mentre è garantita quella degli altri due soggetti della negoziazione (organizzatori e pubblico).

La televisione offrì quello di cui già si disponeva, ma in un formato diverso. Diede le notizie, ma c'erano già alla radio, sui giornali e nei reportage fotogiornalistici. Diede la fiction, ma le stesse storie si potevano leggere nei romanzi o vedere al teatro, al cinema. La televisione non inventò né i polizieschi, né i western, né le rappresentazioni in costume: diede le sitcom, ma esistevano già le commedie musicali; diede le soap opera e i serial, ma c'erano i romanzi a puntate; diede i giochi e i quiz, ma concorsi e tornei erano ancora più vecchi del libro; mostrò gli eventi sportivi, ma li avevano già i greci; diede i talk show, ma c'erano già i salotti e i dibattiti; diede i documentari, ma i saggi stampati, le conferenze accompagnate da immagini e i film documentari li avevano preceduti; diede gli eventi «dal vivo», ma li si poteva già vedere... dal vivo. Tutto ciò, comunque, venne radicalmente modificato dalla televisione (Sassoon, 2006, p. 1132).

Il pubblico del cinema e quello delle esposizioni avevano sempre avuto bisogno di condividere uno spazio pubblico di socialità (il Crystal Palace e la sala cinematografica) per poter assistere al proprio spettacolo. Nei padiglioni delle esposizioni e di fronte ai grandi schermi del cinema il pubblico si riconosceva e si metteva in mostra, partecipava allo spettacolo ed acquisiva, pubblicamente, un ruolo sociale ormai indispensabile. La televisione invece spezza il «rapporto tradizionale tra collocazione fisica e accesso all'informazione sociale» (Meyrowitz, 1985, p. 105) modificando in modo traumatico la «geografia situazionale» (ivi, p. 11) dell'esperienza dello spettatore-consumatore. È lei, e non certo il cinema, a dar vita all'«enorme ristrutturazione dei pubblici sociali e degli ambienti sociali» (ivi, p. 55) che taglia le gambe alla produttività del contenitore espositivo.

Non è stato dunque il cinema a sottrarre alle Esposizioni universali i propri *tempi*, rendendo *quotidiano* in sala quello stesso spettacolo che l'esposizione era invece costretta a ritualizzare su intervalli pluriennali. È stata invece la televisione a privare l'expo dei suoi *spazi*²⁷:

In qualche decennio la tv prende letteralmente *possesso* dell'esperienza quotidiana, e la localizza nel mondo privato. Un nuovo *spazio*, che è anche un nuovo sistema di *consumo*. (...) è un mezzo che investe di senso la vita domestica, e apre al consumo il territorio ancora poco battuto dello *spazio privato* (Miconi, 2005, p. 96).

Franco Moretti ha scritto: «Se dunque, per riprodursi, una forma ha bisogno di tempo, per nascere ha soprattutto bisogno di spazio» (1993, p. 14). Le esposizioni come forme culturali non si sono lentamente estinte perché un

²⁷ Potremmo ipotizzare che anche il superamento di quell'altro luogo fantasmagorico della modernità ottocentesca, il *Passage*, sia stato spazzato via dal predatore grande magazzino non tanto perché questo ha reso insostenibile il tempo a misura di tartaruga delle gallerie parigine ma perché esso ha divorato il suo *spazio*.

altro medium ha tolto loro il tempo per riprodursi, ma quando un altro medium le ha private dello spazio per sopravvivere. La televisione, come d'altronde hanno storicamente fatto tutte le tecnologie della comunicazione nel momento della loro comparsa sulle scene di un'industria culturale già fortemente strutturata, ruba contenuti a tutti i media. E questi comunque sopravvivono. Si adattano, a volte si ridimensionano, spesso si specializzano. Ma sopravvivono. È la *regola*. Le esposizioni no, alle esposizioni la tv ruba la *forma* e queste spariscono. Non è il cinema che rubandole i contenuti ne mette in pericolo la sopravvivenza, è la televisione nel suo irrompere nel mercato dei *contenitori* con la sua capienza magicamente insaziabile che le porta sulla soglia dell'estinzione. Come può l'ingombrante baule che era costretta a portarsi sempre dietro l'itinerante carovana espositiva reggere il confronto con la straordinarietà senza fondo della borsetta della Mary Poppins televisiva?

Che lo specifico del broadcasting televisivo, come *tecnologia* e come *forma culturale*, sia, tanto nell'«organizzazione tipica del contenuto» quanto nell'«esperienza che se ne fa», il *flusso*, lo diamo, con Williams, per stabilito (1974, p. 106). Che questa logica di flusso, come accadrà poi per i flussi altri della rivoluzione informazionale (Castells, 1996), conti più nella dimensione dello spazio che in quella modernamente classica del tempo è invece il nodo che effettivamente va sciolto per comprendere la sparizione dello spettacolo espositivo dalla matassa della società televisiva: «l'opera di *framing* della tv è tutta nella definizione di uno spazio di consumo domestico, in cui esercitare quotidianamente la propria funzione di costruzione del significato» (Miconi, 2005, p. 92).

Le capacità di ridefinizione dello spazio in possesso della scatola televisiva sono tali che la metropoli tutta ha dovuto, in un certo momento, venirci a patto, ristrutturando i suoi spazi nella *depressione* estesa del suburbano (Silverstone, 1994). A riscrivere «il senso dell'esistenza individuale e collettiva» non è più dunque «la grande macchina» della metropoli (Brancato, 2001, p. 53), ma la piccola scatola televisiva. Se la metropoli è giunta fin quasi a negare se stessa per resistere all'erosione del suolo determinata dal flusso televisivo, come poteva reggerne l'urto il suo metonimico ed evemenenziale argine espositivo?

Nel nuovo spazio della società televisiva, suburbano e domestico, privatizzato e lottizzato, comunitario e antropofagico (Lévi-Strauss, 1955; Bauman, 2000), sembra esserci poco posto per metropoli, non ce n'è nessuno per le grandi esposizioni universali.

«Tutti i mezzi furono considerati senza futuro, senza capacità di competere con l'immediatezza e le immagini irresistibili della TV, eppure ognuno dimostrò di essere più elastico e flessibile di quanto immaginato» (Fidler, 2000, p. 31). Le esposizioni no. Le esposizioni sparirono.

Televisione: *dichiariamo l'imputato colpevole*.

2.5. Lo squalo e il pesce pilota. Frammenti di biologia mediale

Le istituzioni umane non muoiono come gli organismi biologici. Frammenti di cultura continuano a vivere a lungo anche quando la società che dava loro nutrimento è sparita: spesso anche quando da tempo essi hanno cessato di corrispondere razionalmente ad una situazione, o di essere l'espressione di un bisogno.
(L. Mumford, *La cultura delle città*)

Colpevole dunque. Ma di quale reato? Omicidio o *tentato* omicidio? E se si fosse trattato di un semplice sequestro di persona? Occorre un'indagine puntuale sulle condizioni della vittima dell'aggressione televisiva per stabilire definitivamente il capo di imputazione ascrivibile al piccolo schermo della tv. Procediamo...

Dopo l'imperfezione del cinema muto e della radiofonia, l'avvento del cinema parlato e della TV segna l'ingresso nella perfezione postmetropolitana dell'audiovisivo, nella sua maggiore capacità di illudere, ma allo stesso tempo annuncia l'aprirsi di una nuova frontiera dell'insoddisfazione, l'avvio di un nuovo ciclo del desiderio. Le prestazioni del computer saranno infatti, come in ultimo vedremo, la risposta tecnologica alle imperfezioni dei linguaggi cinetelevisivi (Abruzzese, 2000, p. 42).

Sul finire del ventesimo secolo, *la perfezione postmetropolitana dell'audiovisivo* comincia dunque a dare i primi segni di cedimento. La comunità postmetropolitana della televisione, la sua ecumene suburbana, non sembra rappresentare la più efficace delle forme di abitare il mondo. L'imperfezione di un urbano che ritorna alle logiche delle sue addensazioni centripete pretende *l'avvio di un nuovo ciclo del desiderio*. Su questa insoddisfazione non si inseriscono soltanto le nuove prestazioni del computer e delle reti di comunicazione digitale, ma con esse, ritorna la centralità di quella funzione sacrale che fino all'avvento dell'egemonia televisiva era stata officiata dalle grandi cerimonie spettacolari: «Esse vivono appunto nel crollo dell'universo televisivo classico, ma è proprio in questo che possono "rinascere" a nuova forma, essendosi in parte o quantomeno virtualmente estinta la funzione della televisione come esposizione universale permanente» (Abruzzese, 1991, p. 25). Giunta all'apogeo delle sue capacità di controllo e ristrutturazione del territorio mediale e urbano della società «postmoderna», nella rete criminale della televisione cominciano a comparire le prime crepe. La propria capacità di *telecomando* sui tempi e sugli spazi della società di fine ventesimo secolo comincia a incontrare le prime resistenze, i primi tentativi di sottrarsi alle sue logiche, le prime irregola-

rità nei palinsesti fino a quel momento perfetti dei propri libri contabili. Vecchi e nuovi rivali trovano il coraggio per rimettere in piedi il proprio giro di affari. Rinchiusa per vent'anni e più in una angusta stanzetta dell'onnivoro magazzino televisivo, anche la spettacolarità in presenza delle grandi esposizioni universali trova ora lo spazio per riorganizzare il proprio moderno business. Nonostante la società, i suoi spettatori e i suoi interpreti, avessero da tempo smesso di cercarle, le esposizioni universali sembrano incredibilmente essere *sopravvissute*. Com'è possibile?

Un'intuizione di Mumford sembra offrirci un'interessante chiave di lettura:

A scopo di chiarificazione bisognerebbe forse adottare per la sociologia una serie di termini paralleli alla classificazione mendeliana delle caratteristiche biologiche in dominanti e regressive, e bisognerebbe aggiungere due altre categorie utili: le sopravvivenze e le mutazioni (Mumford, 1938, p. 64).

Proviamo ad applicare questo schema al nostro oggetto di studio. Prima del 1851 l'esposizione ha una lunga storia di continue e progressive mutazioni che la portano a raggiungere la maturità biologica in quella macchina incubatrice industriale che è stato il Crystal Palace. Tra la prima esposizione londinese e la cesura di fine di secolo segnata dalla catarsi di Parigi 1900 il dispositivo espositivo si impone come *dominante*: si presta così a dar senso alla variabilità frenetica dell'*abitare* della seconda metà del diciannovesimo secolo. La morte della regina Vittoria (1901) e l'imponente colonizzazione dell'immaginario collettivo operata dall'immagine in movimento del cinematografo segnano l'inizio del momento *regressivo* del nostro meccanismo spettacolare. Le esposizioni universali rappresentano «ancora una presenza visibile ed imponente ma non più una forza sociale unificatrice e dinamica» (ibidem): stanno infatti lentamente lasciando ad un'altra forma culturale quella posizione centrale e nevralgica all'interno delle società occidentali che fino a quel momento avevano *vistosamente* occupato. Nelle metropoli del secondo dopoguerra le esposizioni sono una *sopravvivenza*: esistono, ma sembrano non avere la capacità di «dare la propria impronta» alla società che le ospita, e così poco contribuiscono «alla vita spirituale attiva della città» (ibidem). Ma attenzione a non sottovalutare l'importanza – potenziale – delle sopravvivenze:

Che cosa “caratterizza” un'epoca? Principalmente le dominanti e le regressioni, perché le une trasmettono l'eredità attiva del passato, e le altre mettono a fuoco le forze del presente destinate al successo. Ma molte volte le sopravvivenze occupano sulla scena visibile maggior posto che le dominanti e le regressioni; modificano questi nuovi elementi, talvolta ritardano la loro introduzione, talvolta guadagnano nuove forze sottomettendosi a un processo di rinnovamento (ibidem).

Possibile che sia proprio questo ciò che sta accadendo oggi alle esposizioni universali? Possibile che queste moribonde sopravvivenze della modernità classica *mutino* e ritrovino un loro significativo spazio nel momento in cui un nuovo agente dominante giunge a sconvolgere per l'ennesima volta l'ecosistema mediale, costringendo persino il *senso comune* televisivo a rimettere in discussione il proprio *possesso* del mondo?

Proviamo a pensare il rapporto tra una tecnologia caratterizzante e gli altri media del sistema come un rapporto del tipo che in biologia è definito *simbiotico*²⁸. In questo tipo di relazione ambientale tra due specie diverse la tecnologia caratterizzante si comporterebbe come un *ospite*, le altre tecnologie della comunicazione come dei *simbionti*. Le esposizioni universali hanno per lungo tempo ospitato all'interno e sulla superficie del proprio corpo tutte le innovazioni nella tecnologia della comunicazione nate a partire dal 1851 (tab. 2):

[I megaeventi] si sono sviluppati a partire dalla fine del XIX secolo in parallelo, ed anzi *in una sorta di interazione simbiotica, con lo sviluppo di varie forme di mass media*, dalla stampa di massa, che nella seconda metà del secolo XIX includeva anche la distribuzione di massa delle fotografie, passando per la radio e il cinema nel primo Novecento, fino alla televisione nel periodo post-bellico (Roche, 2000, p. 11, *trad. nostra*).

Tab. 2 - Esposizioni e tecnologie della comunicazione [fonte: Roche, 2000, p. 160]

Anno	Città	Tecnologie della comunicazione
1862	Londra	Composizione tipografica meccanica (stampa di massa)
1876	Philadelphia	Telefono (Bell), Macchina da scrivere (Bell), Telegrafo (Edison)
1878	Parigi	Fonografo
1889	Parigi	Illuminazione elettrica
1893	Chicago	Lampadina elettrica, Kinetoscopio (Edison)
1900	Parigi	Grande schermo cinematografico (Lumière)
1904	St Louis	Telegrafo senza fili a lunga distanza, Diodo
1933	Chicago	Televisione sperimentale
1939	New York	Televisione di massa
1962	Seattle	«Wall-size Television»
1967	Montreal	Laser, Tecnologia cinematografica dello <i>split screen</i>
1992	Siviglia	ICT, Ologramma

²⁸ La biologa Lynn Margulis definisce la simbiosi come «un'associazione fisica di lunga durata tra organismi di diversa specie indipendentemente da quale ne sia l'esito» (1994, p. 48). Il concetto di simbiosi venne introdotto però in biologia molti anni prima, esattamente nel 1879, quando il micologo tedesco Heinrich Anton de Bary lo definì come «il vivere insieme di organismi con un nome diverso». Poco dopo la seconda parte della sua definizione venne corretta, e si cominciò a parlare di «due organismi di specie diversa» (ivi, p. 147).

Le esposizioni si sono sviluppate *in una sorta di simbiotica interazione con lo sviluppo delle altre differenti forme di mass media*. Il rapporto simbiotico, proseguito per l'altra grande tipologia di megaevento, i Giochi Olimpici²⁹, si è invece spezzato, come appena visto, nel momento in cui l'ecosistema mediale è stato occupato dal medium televisivo. Fino però all'ingresso nei nostri salotti del piccolo schermo televisivo verrà sacralmente rispettato e continuamente rinnovato quel contratto reciprocamente vantaggioso che grandi esposizioni e nuovi mezzi di comunicazione di massa hanno sancito fin dal loro primo appuntamento londinese del 1851:

Da un lato, gli organizzatori dell'evento erano evidentemente molto interessati a creare un collegamento con le ultime tecnologie della comunicazione di massa, al fine di pubblicizzare il proprio evento (...). Quindi, da questo punto di vista, i media hanno contribuito alla diffusione degli eventi. Dall'altro lato (...) le esposizioni, spesso hanno fornito una piattaforma per la presentazione al pubblico e per le dimostrazioni pratiche di queste tecnologie. Quindi, da questo punto di vista, gli eventi hanno contribuito a diffondere i mezzi di comunicazione (ivi, p. 10, *trad. nostra*).

La tipologia del rapporto simbiotico, come tipico in natura in questa forma di evoluzione, è mutata continuamente; ospite e simbiotici sono giunti persino a scambiarsi di ruolo, quasi come se i nuovi mezzi, una volta giunti alla maturità, si sentissero obbligati a ricambiare la *cura* che la vecchia esposizione gli aveva offerto nella loro indifesa infanzia. Più lento, reciprocamente meno vantaggioso, completamente sovvertito nei ruoli, il rapporto simbiotico tra le esposizioni e gli altri media era comunque sopravvissuto ad ogni sua evoluzione. La televisione invece, dopo averne anche essa goduto, rescisse unilateralmente il più che secolare contratto.

Entriamo nel dettaglio. Abbiamo tre organismi appartenenti a una diversa specie mediale che nel corso del tempo hanno instaurato tra loro una qualche forma di rapporto parasimbiotico (tab. 3). Le esposizioni sono state storicamente l'*ospite* di tutte le *simbiontiche* tecnologie della comunicazione apparse tra la seconda metà del diciannovesimo secolo e l'inizio della Seconda Guerra Mondiale. Cinema e televisione non fanno eccezione, il primo è stato ospitato continuamente nel corpo dell'esposizione, dalle sue origini "pano-

²⁹ La diffusione della televisione sovverte completamente la gerarchia che fino al secondo dopoguerra era valsa per i due principali megaeventi: esposizioni universali e Olimpiadi. Inizialmente ospitate nei templi e nei tempi delle grandi esposizioni universali le Olimpiadi moderne, nate nel 1896, si emancipano progressivamente dal più considerato parente, ma non ne mettono in dubbio la centralità fin quando, nel secondo dopoguerra, la televisione non comincia la sua imponente operazione di riscrittura dei territori, delle tradizioni e dei consumi propri della società tardo-moderna. Sulla «genesì espositiva» delle Olimpiadi moderne si vedano: MacAloon, 1981; Roche, 2000, pp. 88-89.

ramiche” fino alla sua definitiva affermazione grandeschermica nei padiglioni dell’esposizione di Parigi 1900; la seconda ha visto la luce in occasione dell’expo di New York del 1939. Il *rapporto trofico* che caratterizza questa prima fase della relazione endosimbiotica³⁰ tra esposizioni e media dell’immagine in movimento è simile all’*inquilismo*, i piccoli simbiotici audiovisivi trovano nel corpo dell’ospite espositivo l’ambiente ideale per la propria maturazione, il nutrimento di un pubblico di massa già educato alle logiche da *vetrina* della loro spettacolarità e la protezione di uno spazio chiuso in cui poter esercitare le proprie tecniche di seduzione al riparo dal caos ancora ingestibile della metropoli tutta. Dopo un breve periodo di perfetto *mutualismo* il cinema diventa la tecnologia caratterizzante, la relazione è ora divenuta ectosimbiotica³¹. L’esposizione, per la prima volta ridotta a simbiote, gode però dei benefici nutrizionali derivanti da un tipo specifico di rapporto trofico, il *commensalismo*. Il pubblico di massa dello spettacolo cinematografico offre al corpo dell’esposizione lo stesso nutrimento che questa aveva a disposizione nella sua fase *ospitante*. E forse anche di più.

Diversa la traiettoria seguita dalla relazione esposizione-televisione. Negli anni sospesi della Seconda Guerra Mondiale l’inquilino televisivo si trasforma *opportunisticamente* in aggressivo *parassita* del corpo espositivo. Dopo averlo indebolito sottraendogli le risorse necessarie alla propria sopravvivenza, la scatola televisiva è pronta per capovolgere la direzione della relazione endosimbiotica, assorbendo il simbiote espositivo all’interno del proprio corpo e stabilendo con esso un rapporto trofico di tipo *amensalistico*: la televisione inibisce la presenza delle esposizioni universali senza che questo le comporti alcun immediato vantaggio. Il cinema, come detto, sopravviverà come inquilino ferial e festivo commensale del grande banchetto televisivo. Lo squalo raramente mangia il pesce pilota. Ma l’eccezione conferma la regola: le esposizioni sembrano così destinate a una rapida – e irrevocabile – *estinzione*.

Ma cosa accade quando Internet diventa il nuovo agente dominante dell’ecosistema mediale? Quando una nuova *punteggiatura* giunge a interrompere la linearità fluida del periodo televisivo? Tutte le relazioni stabilite all’interno della biosfera «simbiotica» vengono rimesse in discussione dalle proprietà digitali e reticolari del nuovo medium. Per la prima volta nella storia biologica delle tecnologie della comunicazione compare un ospite capace di instaurare una relazione di *endocitobiosi*³² con *tutte* le altre specie mediali. L’opportunità di de-

³⁰ Si definisce endosimbiosi il «rapporto stretto tra due organismi di cui l’ospitato si trova all’interno dell’organismo ospitante» (Scannerini, 1999, p. 121).

³¹ L’ectosimbiosi è definita come il «rapporto tra due organismi esterni l’uno all’altro» (ibidem).

³² Scannerini definisce l’endocitobiosi come un «rapporto stretto in cui un organismo è integrato all’interno delle cellule dell’ospitante» (1999, p. 121).

finire quella attuale come «la terza grande mediamorfosi» (Fidler, 2000) nella storia e di accostarla alle rivoluzioni ontologiche della lingua – parlata – e del linguaggio – scritto – sta tutta nella nuova natura delle relazioni simbiotiche strette con gli altri media dal surlinguaggio digitale della rete. I tre concetti principali che definiscono in Fidler il principio della mediamorfosi sono tutti e tre perfettamente compresi in quel tipo particolare di relazione simbiotica che è l'endocitobiosi: 1) la *coevoluzione*: ospite e simbionti evolvono contemporaneamente, lo stabilirsi di una nuova relazione di simbiosi ha infatti il potere di modificare la *fitness* tanto dell'uno quanto dell'altro polo del rapporto; 2) la *convergenza*: i diversi organismi sono completamente assorbiti all'interno del corpo digitale del nuovo sistema tecnologico; 3) la *complessità*: l'organismo ospite delle diverse relazioni di endocitobiosi si comporta esattamente come un *sistema complesso adattivo* regolato da un continuo processo di auto-organizzazione rispetto alle proprie modificazioni interne e agli stimoli che provengono dal proprio ambiente.

Tab. 3 - Il simbiote Esposizione e le relazioni con i suoi ospiti

	<i>Ectosimbiosi cinematografica</i>	<i>Endosimbiosi televisiva</i>	<i>Endocitobiosi della rete</i>
<i>Descrizione del rapporto (Scannerini, 1999, p. 121)</i>	«Rapporto tra due organismi esterni uno all'altro»	«Rapporto stretto tra due organismi di cui l'ospitato si trova all'interno dell'organismo ospitante»	«Rapporto stretto in cui un organismo è integrato all'interno delle cellule dell'ospitante»
<i>Ospite Simbiote</i>	Ospite: Cinema Simbiote: Esposizioni	Ospite: Televisione Simbiote: Esposizioni	Ospite: Rete Simbiote: Esposizioni
<i>Tipologia di rapporto trofico</i>	Commensalismo (=/+): il simbiote esposizione si nutre del cibo procurato dall'ospite cinema	Amensalismo (=/-): l'ospite televisione non ottiene né vantaggi né svantaggi dalla relazione simbiotica; la sopravvivenza del simbiote viene messa in pericolo.	Mutualismo (+/+): ospite e simbiote ottengono entrambi dei vantaggi dalla relazione

L'endocitobiosi non è altro dunque che la veste biologica di quello stesso fenomeno che nelle scienze della comunicazione siamo abituati a definire *convergenza* (Jenkins, 2006), *integrazione* (Bolter-Grusin, 2002), *interconnessione* (Castells, 1996).

Indossare una lente biologica per osservare i complessi processi che stanno interessando oggi il sistema dei media non è però un semplice vizzo nominali-

stico né una scelta metaforica indifferente. È, rispetto al nuovo sistema mediale caratterizzato da una tecnologia di rete e da un linguaggio digitale, la condizione necessaria per una sua avventurosa *esplorazione*:

Pur essendo una creatura interamente fabbricata dall'uomo, oggi Internet vive di vita propria. Ha tutte le caratteristiche di un *meccanismo complesso in evoluzione*, che lo rendono più simile a una cellula vivente che al processore di un computer. Un'immensa quantità di elementi separati contribuisce al funzionamento di un sistema che, nel suo insieme, è molto più ricco della somma delle sue parti. Gli studiosi di Internet, si stanno poco a poco trasformando da progettisti in esploratori. Come i biologi o come gli ecologisti, si trovano davanti a un sistema incredibilmente complesso dotato di un'esistenza indipendente (Barabási, 2002, p. 161, *corsivo nostro*).

Dopo l'eccezionalità neodarwinista della televisione, il meccanismo cellulare complesso della Rete sembra suggerire l'opportunità di interpretare l'evoluzione della cultura – e dei suoi media – secondo una teoria *olistica* (Sarà, 1999). Il gradualismo lineare della selezione naturale darwiniana non sembra la teoria più adatta a spiegare il funzionamento del super-organismo mediale che oggi abbiamo di fronte, i tratti *lamarckiani* delle sue eredità, la *punteggiatura* squilibrata della sua evoluzione (Eldredge-Gould, 1972), la natura cibernetica delle sue comunicazioni, la dominante cooperativa e interazionale delle sue relazioni.

L'idea che l'evoluzione sia una cronica competizione cruenta tra individui e tra specie, una distorsione popolare della nozione darwiniana di "sopravvivenza del più adatto", si dissolve di fronte a una nuova visione di collaborazione continua, di forte interazione e dipendenza reciproca tra le forme di vita. *Life did not take over the globe by combat, but by networking*. Le forme di vita si sono moltiplicate e sono diventate più complesse assimilandone altre, non semplicemente uccidendole (Margulis-Sagan, 1986, p. 29, *trad. nostra*).

Life did not take over the globe by combat, but by networking. Quando Margulis e Sagan nel 1986 parlavano del *networking* come del principio alla base di un sistema complesso come il *microcosmo*, Internet era ancora un piccolo embrione con poche centinaia di computer collegati e praticamente zero utenti. Ancora non parlava il suo linguaggio *HTML*, non esisteva il *World Wide Web* e non era ancora apparso il primo *browser* per la navigazione in rete. L'affinità è troppo forte però per non lasciarsi sedurre dall'idea di provare a interpretare la storia della cultura, e dei suoi media, in base ai principi evolutivi della *simbiogenesi*. Ma non è questo il luogo.

Se nel primo capitolo ci eravamo lasciati con l'interrogativo di quale potes-

se essere il nuovo agente egemonico in possesso di quelle straordinarie caratteristiche evolutive che la storia e il sistema del Capitale sembravano pretendere, ora non possiamo non rimanere perplessi nel trovarci di fronte a un medium che meglio di qualsiasi altro soggetto politico-territoriale che abbiamo finora incontrato sembra invece incarnarle tutte.

Abbiamo bisogno di un po' di tempo per metabolizzare l'informazione. Una cosa è certa però, le prossime tracce da seguire sono quelle complesse del *networking*.

3. Rete. Le grandi esposizioni universali nella Network Society

La simbiosi consueta, ben solida, è fra una regione povera, fornitrice di emigranti regolari, e una città attiva (...). Ma le città non accolgono soltanto questi miserabili. Hanno il loro reclutamento di qualità, a danno delle borghesie delle città vicine o lontane: ricchi mercanti, maestri e artigiani, (...) mercenari, piloti di navi, professori e medici famosi, ingegneri, architetti, pittori.

(F. Braudel, *Civiltà materiale, economia e capitalismo*)

Se nel primo capitolo abbiamo guardato l'universo dalla prospettiva del pianeta Capitale, e nel secondo lo abbiamo fatto dalla galassia dei media, ora è il momento di adottare la terza prospettiva e guardare il sistema che storicamente ha ospitato le grandi esposizioni universali a partire dalla sua dimensione urbana.

3.1. Il ritorno sulle scene: l'ultima replica o un nuovo spettacolo?

Negli ultimi anni l'attenzione sulle Esposizioni e sulle Grandi Esposizioni Universali è di molto cresciuta qualitativamente e quantitativamente (...). *Quando la riflessione su un tema si fa più intensa, spesso vuol dire che essa si riferisce ad oggetti che rischiano definitivamente di scomparire non solo dalla scena ma dalla memoria. Oppure che si è all'inizio di un nuovo ciclo, di una nuova avventura (...).* La riflessione attuale su queste straordinarie fantasmagorie del mercato e della tecnica oscilla dunque tra il senso di una perdita incolmabile e la necessità di forme rappresentative che ne ripropongano la potenza creativa; tra la nostalgia di un passato che si celebra in quanto definitivamente estinto e il desiderio di vederlo reincarnato nel futuro; tra il repertorio di soluzioni, progetti, immagini, immaginari utili alla ricostruzione storica, e la fermentazione di scorie a cui attingere di nuovo e scoprirvi sostanze nascoste, trovarvi nuovi destini delle forme e della vita vissuta (...). Ora che siamo in una nuova fase catastrofica, quella di trapasso dall'epoca moderna a quella postmoderna, e persino le capacità diffusive della televisione come "immagine permanente", "flusso continuo", entrano in crisi rispetto al potere di comando, selezione e memoria del computer l'attitudine archeologica con cui ci

rivolgiamo alle forme macchiniche e massificate del passato ci ha evidentemente reso più sensibili ai fenomeni socioeconomici che hanno segnato la fase parimenti catastrofica di trapasso dalla cultura preindustriale a quella industriale, dalla civiltà contadina urbana a quella metropolitana e mediologica (Abruzzese, 1991, p. 13, *corsivo nostro*).

1991: mentre lo spettacolo espositivo è ormai sul punto di ritornare in scena sul palco andaluso di Siviglia 1992, Alberto Abruzzese riflette sul significato di questa *strana* riapparizione che mette fine a un esilio lungo ben ventidue anni. *Nostalgia o desiderio?* Dopo la lunga distrazione televisiva, il rinnovato interesse per quelle *straordinarie fantasmagorie del mercato e della tecnica* che sono state nella modernità le grandi esposizioni universali come va interpretato? È soltanto l'ultimo tributo a un vecchio ultracentenario maestro che sta per *andarsene* o l'inizio di una nuova spettacolare *avventura*? È *memoria* o *progetto*?

Un modo di produzione industriale, la massa come suo soggetto collettivo, lo stato-nazione come contenitore di potere, le classi sociali come sua articolazione, la modernità come orizzonte di senso, il modernismo come sua logica culturale: possono le esposizioni universali ritrovare senso nel momento in cui tutte le strutture – e le sovrastrutture – del mondo che le aveva viste nascere sembrano definitivamente crollate?

Alla fine del secolo è stato possibile per la prima volta capire come sarà un mondo nel quale il passato, incluso il passato nel presente, ha perso il suo ruolo, in cui le vecchie mappe e carte che hanno guidato gli esseri umani, singolarmente e collettivamente, nel loro viaggio attraverso la vita non raffigurano più il paesaggio nel quale ci muoviamo, né il mare sul quale stiamo navigando. Un mondo in cui non sappiamo dove il nostro viaggio ci condurrà e neppure dove dovrebbe condurci (Hobsbawm, 1994, p. 30).

In un mondo in cui nemmeno l'*immagine permanente* della bussola televisiva sembra più in grado di indicare una precisa rotta da seguire nello spazio liscio delle reti, possibile che abbia ancora senso cercare all'orizzonte la guida artigianale dello gnomone espositivo?

La tentazione di vedere le expo che seguono la drammatica conclusione del breve ventesimo secolo come una sorta di canto del cigno di una stagione intera della storia dell'industria culturale che dopo la grande abbuffata televisiva dell'ultimo mezzo secolo non ha più alcuna immagine da offrire al suo pubblico se non quella nostalgica di un ultimo sfarzoso ballo in maschera sui vecchi palcoscenici espositivi è forte. Come possono infatti le esposizioni sopravvivere alla *fine della civiltà industriale di massa*?

La Fine evoca sempre l'Origine. La catastrofe di un sistema è sempre riconducibile alle sostanze primarie che lo hanno fondato. Le fasi che segnano la crisi ultima di una esperienza "organica", cioè di un insieme di elementi e fattori che hanno vissuto in stretta connessione tra loro una intensa rete di dinamiche interne ed esterne, riconducono sempre alle fasi che hanno segnato l'inizio del processo. La destrutturazione di un apparato richiama il Destino implicito alla sua strutturazione, al suo "farsi".

È indubbio che con la fine della civiltà industriale di massa si determina anche la fine delle Grandi Esposizioni Universali: il loro percorso evolutivo si intreccia con la storia del Moderno; con i suoi splendori e i suoi turbamenti, le sue miserie, i suoi crolli; con i suoi momenti d'ordine e quelli di disordine; con le sue affermazioni di forza e con le sue crisi; con ognuna delle fratture e delle anticipazioni che hanno annunciato il suo "compiersi" ultimo nel suo stesso farsi progressivo e lineare; con ognuno dei ritardi e delle permanenze che lo fanno contraddittoriamente sopravvivere (Abruzzese, 1991, p. 21, *corsivo nostro*).

Finita la Modernità, finita la Storia, finita la lunga stagione delle grandi esposizioni universali. Godiamoci gli ultimi fuochi d'artificio dimenticati in qualche scatolone impolverato dalla vecchia carovana espositiva, a Shanghai la maestria pirotecnica cinese ha forse dato fuoco alle ultime polveri avanzate dalla lunga tournée delle esposizioni universali. Una società postmoderna e postindustriale, post-televisiva e post-panoptica troverà certamente altri spazi per la messa in scena spettacolare delle sue logiche. Ne siamo sicuri?

Tre sono le variabili che abbiamo fin qui considerato fondamentali per comprendere l'andamento delle grandi esposizioni universali: 1) la dinamica del capitalismo; 2) il sistema dei media; 3) il processo urbano. Sono queste le forze che storicamente, nella loro interazione reciprocamente riflessiva, hanno determinato le condizioni ideali per il successo e poi per il declino delle grandi esposizioni universali. L'eclissi totale delle grandi esposizioni universali non ci sembra debba essere interpretata tanto come l'inevitabile conseguenza di un processo evolutivo – che ha portato ad un loro definitivo superamento –, bensì come un'anomalia episodica causata da una specifica congiuntura storica: i tre «pianeti» del nostro sistema di riferimento (capitale, capitali e media) a partire dagli anni Settanta del Novecento si sono allineati in un'inedita costellazione neoliberista, televisiva e suburbana che ha oscurato completamente l'orizzonte alle forme dello spettacolo espositivo. La postmodernità in questa prospettiva non rappresenterebbe un superamento delle condizioni fondamentali proprie della modernità capitalistica, ma più semplicemente una particolare, inedita e nella nostra interpretazione provvisoria, configurazione spaziale delle sue principali caratteristiche. La postmodernità andrebbe dunque interpretata non come una nuova costellazione del sistema-capitale, ma più semplicemente come il risultato di una *momentanea* eclissi del Moderno. Tra le tante discontinuità che

questa breve stagione astrale segna, vi sarebbe anche la ventennale sparizione dei nostri eventi espositivi. Questo è dunque soltanto uno dei fenomeni, e certamente non il più significativo, prodotto dall'eccezionale congiuntura postmoderna. Dal punto di vista urbano, per la prima volta nella storia del capitalismo le città sembrano perdere ciò che veramente le distingue, la loro capacità di attrazione, la loro natura centripeta, il loro potere di richiamare «a sé tutto ciò che nasce altrove, dalla natura e dal lavoro: frutti e oggetti, prodotti e produttori, opere e creazioni, attività e situazioni» (Lefebvre, 1970, p. 133). I centri delle metropoli vengono abbandonati in favore dell'illusione della misura d'uomo suburbana, all'intellettualismo blasé delle metropoli si sostituisce la sentimentalità comoda della comunità suburbana, l'abitare si distende e si sparpaglia in uno sprawl urbano, i centri vengono abbandonati al degrado delle *inner city*, le periferie si espandono nella lunga serie di *edge city* che sorgono come *motel* lungo le grandi arterie autostradali. La metropoli moderna sembra effettivamente giunta al drammatico bivio immaginato da Mumford: o continuare nella sua degenerativa congestione e morire come *necropoli*, o ripensare la propria misura attraverso un piano distensivo di *sviluppo regionale* (Mumford, 1938). La prima eccezione postmoderna è dunque quella urbana:

durante la seconda metà degli anni Sessanta e il decennio successivo, in quasi tutti i paesi con economie avanzate, la crescita urbana ha subito un imprevisto rallentamento (...). Mentre dall'inizio della rivoluzione industriale la popolazione è aumentata obbedendo alla regola secondo cui i tassi di crescita sono proporzionali alla dimensione degli insediamenti, a partire dal 1971 questa regola subisce un'importante eccezione. Per la prima volta da oltre un secolo e mezzo, nel decennio intercensuale 1970-1980 gli Stati Uniti vedono aumentare la loro popolazione non metropolitana più di quella metropolitana, mentre tendenze simili vengono registrate in molti paesi europei, anche se nel vecchio continente la nuova tendenza si manifesta in fasi successive nei diversi paesi (Martinotti, 1993, pp. 24-25).

Qualche numero sul sistema urbano egemone del periodo, quello statunitense, restituisce più chiaramente la netta inversione di tendenza che le dinamiche dell'urbanizzazione registrano a partire dagli inizi degli anni Settanta:

La popolazione metropolitana cresce del 22% tra il 1940 e il 1950, del 33,6% tra il 1950 e il 1960 e del 21,4% tra il 1960 e il 1970. Dopo questa data (...) la popolazione metropolitana, pur continuando ad aumentare del 10,4% tra il 1970 e il 1974 (2,6% su base annua contro il 2,1% del precedente decennio) tra il 1974 e il 1977 cresce solo dello 0,2% (ivi, p. 29).

Le città che in questo periodo subiscono il calo di popolazione più significativo sono proprio quelle che per le loro dimensioni compiutamente metropo-

litane si sono storicamente affermate come i principali palcoscenici in cui sono andati in scena gli spettacoli espositivi. Le metropoli con più di un milione di abitanti – la soglia critica il cui superamento abbiamo visto aver fatto scattare la molla delle prime esposizioni universali – perdono il 7,1% della loro popolazione contro l'1,6% delle altre realtà urbane (ivi, p. 31). È l'avvio di quel processo che Brian L. J. Berry ha definito di *contro-urbanizzazione*: «un processo di deconcentrazione della popolazione che implica un passaggio da uno stato di maggiore concentrazione a uno di minore concentrazione» (Berry, 1976, p. 17, cit. in Martinotti, 1993, p. 31). Potevano le esposizioni sopravvivere in un contesto di contro-urbanizzazione?

La seconda eccezione, mediale, del postmoderno l'abbiamo già affrontata nella conclusione del secondo capitolo di questo lavoro. La parentesi postmoderna coincide esattamente con il periodo di massima egemonia della scatola televisiva. Potevano le esposizioni continuare a funzionare negli anni in cui la prepotenza televisiva era tale da poter saturare il sistema dei consumi in una forma praticamente monopolistica che rompeva del tutto ogni possibile equilibrio tra media che insistono sul tempo e media che insistono sullo spazio? Ben presto però il presidenzialismo a turno unico del maggioritario televisivo sarà sostituito dal più tradizionale parlamento mediale proporzionale guidato dal grande patto tra una ridimensionata, ma sempre ben radicata sul territorio, democrazia televisiva e la rete diffusa dei movimenti aggregati da Internet.

Ma è la particolare traiettoria seguita dal pianeta Capitale la variabile determinante per comprendere le nuove condizioni dei suoi satelliti Urbano e Media. Le caratteristiche particolari del capitalismo avanzato tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta danno dunque vita ad una specifica forma di organizzazione dello spazio inadatta alla vita delle grandi esposizioni universali. Queste infatti non possono funzionare in un ambiente urbano in cui:

Il valore del nucleo familiare, l'importanza dei mass media e il dominio di un'ideologia individualista vanno in direzione di una atomizzazione delle relazioni e di una segmentazione degli interessi in termini di aspirazioni individuali, cosa che, in termini spaziali, si traduce nel disperdersi in residenze monofamiliari, che sia l'isolamento della casa di periferia o la solitudine dei grandi progetti di edilizia abitativa (Castells, 1978, p. 117, *trad. nostra*).

Eppure sarà proprio la rapida degenerazione di queste stesse caratteristiche del capitalismo avanzato che produrranno l'ennesima crisi del sistema e una nuova ristrutturazione dello spazio urbano favorevole al recupero dell'arrugginito armamentario espositivo. Nel corso degli anni Ottanta infatti il capitalismo si sottopone all'ennesima, radicale, operazione di restyling. Castells riduce a tre i principali interventi di make-up che daranno forma alla fine degli anni '80 al nuovo volto del capitalismo globale:

La sopraffazione del lavoro da parte del capitale, lo spostamento dello stato verso le funzioni di dominazione-accumulazione nel suo modo di intervenire nell'economia e nella società, e l'internazionalizzazione del sistema capitalista a formare una unità interdipendente che funziona in tutto il mondo in tempo reale, sono le tre dimensioni fondamentali del processo di ristrutturazione che ha dato vita a un nuovo modello di capitalismo, differente tanto dal modello "keynesiano" dell'era 1945-1975 quanto dal capitalismo del "*laissez-faire*" (Castells, 1989, pp. 275-276, *trad. nostra*).

Tutte e tre queste operazioni creeranno un profilo nuovamente adatto all'ornamento espositivo. Entriamo nel dettaglio.

1. «*L'appropriazione da parte del capitale di una quota sensibilmente più alta del surplus derivato dai processi di produzione*» (ivi, p. 271, *trad. nostra*). L'equilibrio tra lavoro e capitale subisce un nuovo radicale sbilanciamento a favore degli interessi di quest'ultimo. La maggiore produttività garantita dalle innovazioni tecnologiche, i salari più bassi, la riduzione degli ammortizzatori sociali, la minore tutela delle classi lavoratrici, la possibilità di decentrare la produzione in mercati del lavoro periferici e con costi di manodopera inferiori, la drammatica espansione dell'economia informale, l'assorbimento nel mercato del lavoro di una crescente percentuale di categorie sociali meno protette (donne, minori, minoranze etniche, immigrati), il continuo indebolimento delle unioni sindacali: tutti gli aspetti che Castells attribuisce a questa prima caratteristica del nuovo capitalismo globale (ivi, p. 272) sono potenziali destabilizzatori dell'armonia sociale. Tanto più che queste tipologie di lavori scarsamente qualificati – e tutelati – non rappresentano soltanto residui di un vecchio mercato ormai superato dalle logiche dell'economia globale, ma di questa costituiscono spesso l'indispensabile, seppur *informale*, infrastruttura di base: «I lavori richiesti dalla gestione quotidiana del complesso di servizi di alto livello dominato dalla finanza sono in gran parte scarsamente retribuiti e di tipo manuale; inoltre, sono in gran parte eseguiti da donne e da immigrati. Questi lavoratori, e questi lavori, non figurano mai come parte dell'economia globale, sebbene di fatto appartengano all'infrastruttura di lavori che contribuiscono alla gestione e alla realizzazione del sistema economico globale, compresa una sua forma avanzata come la finanza internazionale (...). Osserviamo qui, all'opera, una dinamica della valorizzazione che ha enormemente accresciuto la distanza tra settori dell'economia svalutati e settori valorizzati, per non dire sopravvalutati» (Sassen, 2007, p. 108). All'interno di un simile processo di progressiva perdita di centralità della classe media¹, si ripresenta nuovamente quel bisogno di reciproco riconoscimento socialdemocratico che aveva messo di fronte, nei palazzi

¹ Castells calcola che «negli Usa, tra il 1960 e il 1998, gli occupati totali di medio salario sono scesi dal 44,7% al 34,6%» (1996, p. 360).

di cristallo delle esposizioni otto-novecentesche, come poi nel buio delle sale cinematografiche², la massa di un nuovo e disorientato proletariato urbano con un'élite di superborghesi padroni. In un mercato del lavoro che «si caratterizza per la maggiore dispersione del reddito e dell'occupazione, la debolezza dei sindacati e la quota crescente di lavori privi di qualsiasi tutela nelle fasce salariali più basse, accanto all'aumento di peso dei posti di lavoro ad alto reddito» (Sassen, 1994, p. 195) si riaccende il bisogno di allestire un palcoscenico in cui mettere in mostra e condividere le conquiste e i progressi di un'appartenenza comune; si tratta insomma di sancire un rinnovato patto tra capitale e lavoro, tra centro e marginalità, tra élite e moltitudini, all'interno di un nuovo regime economico caratterizzato da una tendenza crescente alla polarizzazione della scala salariale che agisce tanto sulla distribuzione dei redditi quanto sulla struttura dei consumi (ivi, pp. 194-197). Le necessità di uno stato nazione nuovamente debole, o meglio, nuovamente bisognoso di reinventare la propria tradizione attraverso la messa in scena di rituali di autolegittimazione collaudati, le esposizioni appunto, si specchiano nelle insicurezze e nelle fragilità di una società civile dove si sta progressivamente erodendo, nelle ricchezze, nei consumi, nella solidità delle appartenenze, l'egemonia di quel ceto medio che fino a quel momento aveva garantito la stabilità sociale e l'equilibrio del mercato: «In breve, gli strati intermedi continuano a essere la maggioranza, ma le condizioni che hanno contribuito alla loro espansione e al loro potere politico ed economico nei decenni postbellici – centralità di produzione e consumo di massa per quanto attiene la crescita economica e la realizzazione del profitto – sono state soppiantate dalle nuove fonti di crescita» (Sassen, 2007, p. 115). Le «nuove dinamiche di disuguaglianza» (ivi, p. 116) innescate dall'economia globale danno così una nuova centralità a quei momenti di socialdemocratica pacificazione che storicamente sono state le esposizioni universali. Una tale tendenza alla polarizzazione socio-economica ha per forza di cose bisogno di far ricorso a tutte quelle strategie di contenimento della conflittualità sociale già sperimentate con successo. Tra di esse, le vecchie e spettacolari esposizioni universali. Sui palcoscenici di questi moderni contenitori al sistema riesce nuovamente il trucco di capovolgere il segno dei suoi potenziali antagonismi: insieme all'alta produttività delle nuove tecnologie, la decentralizzazione della produzione viene messa in mostra come spettacolo sui padiglioni espositivi mentre le infinite opportunità offerte dall'organizzazione di un grande evento espositivo nel set-

² Sulle continuità tra l'esperienza rituale delle visite alle esposizioni universali e quella della sala cinematografica si veda Denunzio 2004 e la sua ricostruzione storica di quel «complesso e sottile processo di spettacolarizzazione sociale» (ivi, p. 58) che, partito dalle pitture rupestri delle grotte di Lascaux e conclusosi appunto nella sala cinematografica, trova nell'esperienza spettacolare collettiva della visita all'esposizione una delle sue più significative mediazioni (ivi, pp. 59-60).

tore dell'economia informale³ danno sfogo momentaneo alle frustrazioni e alle tensioni più o meno latenti in quella massa di manodopera non specializzata, precaria e marginale, che continua a crescere ai *bordi* dei maggiori distretti finanziari e culturali delle metropoli contemporanee.

2. «Un sostanziale cambiamento nelle modalità dell'intervento statale, con l'enfasi che si è spostata dalla legittimazione politica e dalla redistribuzione sociale, alla dominazione politica e all'accumulazione di capitale» (Castells, 1989, p. 273, *trad. nostra*). Non si tratta, come in molti hanno affermato, della semplice sparizione dello stato dalla scena politico-economica, ma in maniera più complessa, dell'emergere di una sua nuova forma di intervento: «all'interno del modo di sviluppo informazionale lo stato (...) esercita più interventi che mai, ma lo fa controllando e manipolando il network dei flussi di informazioni che penetrano in tutte le sue attività» (ivi, p. 267, *trad. nostra*). L'«effetto destabilizzante sulla gerarchia scalare imperniata sullo stato nazionale» (Sassen, 2007, p. 14) esercitato dai processi di globalizzazione in atto ha senza dubbio reso la vita più difficile ai poteri statali, ma di certo non li ha costretti a una totale né tanto meno incondizionata resa: «Le odierne dinamiche di *re-scaling* (“ri-scalarità”) tagliano trasversalmente la dimensione istituzionale e l'incasellamento istituzionale del territorio prodotti dalla formazione degli stati nazionali. Tale ri-scalarità non significa la scomparsa delle vecchie gerarchie, bensì l'affermarsi di nuove scalarità accanto alle vecchie, e il possibile ridimensionamento delle seconde da parte delle prime» (ivi, p. 15). Mentre in epoca moderna la gestione dei flussi, pensiamo al ruolo dello stato nello sviluppo e nel controllo delle due grandi reti della modernità, quella ferroviaria dei trasporti e quella telegrafica della comunicazione a distanza, rappresentava una risorsa indispensabile per il consolidamento della sua sovranità (Beniger, 1986; Mattelart, 1991), nella società informazionale la direzione della relazione si capovolge: è il potere ad essere una risorsa utile per il consolidamento delle reti e dei diversi flussi del sistema economico globale⁴. Ancora una volta quello delle esposizioni universali si presenta come uno spazio privilegiato in cui osservare il nuovo ruolo che lo stato nazionale può giocare sullo scacchiere della società globale. Se è vero infatti che l'interesse di uno stato-nazione a ospitare un me-

³ Nel valutare le conseguenze e i benefici creati dall'esposizione e dal suo indotto bisognerebbe trovare un modo per stimare anche la crescita prodotta nell'economia informale, «la forma estrema di flessibilità che caratterizza i nuovi rapporti di produzione in un'economia informatica, globalizzata e polarizzata» (Borja-Castells, 1997, p. 18).

⁴ Così Castells in *Comunicazione e potere*: «In termini storici, lo stato (nazionale o di altro genere) può essere stato in grado di funzionare come guardiano dell'interazione tra reti, fornendo una certa stabilità per una particolare configurazione di reti sovrapposte di potere. Ma, entro le condizioni della globalizzazione stratificata, lo stato diventa un nodo (per quanto importante) di una particolare rete politica, istituzionale e militare che si sovrappone ad altre reti significative nella costruzione della pratica sociale» (2009, p. 12).

gaevento è maggiore oggi di quanto non lo fosse all'inizio del ventesimo secolo (Roche, 2006, p. 260), questo ora si presenta non più come il protagonista principale della messa in scena, ma come un agente decisivo nella feroce competizione internazionale che ha lo scopo di far convergere i flussi – finanziari, turistici, culturali – che l'organizzazione di un evento espositivo incanala all'interno del proprio territorio. Il ruolo dello stato è dunque *ridotto* a quello di grande lobbista che agisce facendo pressione sul sistema economico globale per favorire i molteplici interessi particolari di cui è ambasciatore⁵. Dobbiamo ovviamente stare attenti a non radicalizzare la novità della situazione⁶: si è spostato l'equilibrio di una relazione di mutua influenza storicamente esistente, non ne sono però cambiati i protagonisti; da sempre infatti «lo stato è un'entità territoriale che lotta per imporre la propria volontà su un processo di circolazione di capitale fluido e spazialmente aperto» (Harvey, 1990, p. 138). Oggi in questa lotta ha nuovi, spesso più attrezzati, concorrenti ma non dobbiamo dimenticare che «la tensione fra la fissità (e quindi la stabilità) che la regolamentazione statale impone e il movimento fluido del flusso di capitale» si è storicamente presentata come «un problema cruciale per l'organizzazione sociale e politica del capitalismo» (ivi, p. 139). In uno scenario in cui «non sono più né gli unici né i più importanti agenti strategici» (Sassen, 2007, p. 39), il ruolo che gli stati possono oggi recitare rispetto all'organizzazione di quelle straordinarie occasioni di «localizzazione del globale» (ivi, p. 4) che sono le grandi esposizioni universali dipende molto dal *carattere* dell'attore in scena. Nel grande evento espositivo di Shanghai 2010, come per altro già accaduto per i Giochi Olimpici di Pechino 2008, il gioco dei ruoli statali ha mostrato per esempio un equilibrio più *tradizionale* tra lo status della nazione ospitante come semplice *butta dentro* dei flussi dell'economia globale e quello di soggetto protagonista della propria sovrana e spettacolare autorappresentazione. Più che competere sullo scenario globale per l'attrazione sul proprio territorio dei flussi garantiti dall'organizzazione di un megaevento – che siano le Olimpiadi o una grande esposizione universale in questo caso conta poco – gli appuntamenti di Pechino e Shanghai hanno funzionato come una spettacolare presentazione al mondo

⁵ Secondo Castells, questo nuovo ruolo dello stato nell'economia globale è tra le cause principali della *crisi di legittimità* che il sistema degli stati-nazione sta oggi affrontando: «La rappresentanza politica che nello stato nazione era basata sulla democrazia diventa semplicemente un voto sulla fiducia nell'abilità dello stato di gestire gli interessi della nazione all'interno della rete globale del *policy making*» (Castells, 2008, p. 82, *trad. nostra*).

⁶ Come ci ricorda Durkheim infatti è stata la crescita economica determinata dalla rivoluzione industriale a determinare l'avvio di quel processo di progressiva erosione del potere governativo (come di quello religioso) di disciplinare le relazioni industriali: «Il potere governativo, invece di essere il regolatore della vita economica, né è divenuto lo strumento e il servo. Le più opposte scuole, economisti ortodossi e socialisti estremi, sono d'accordo nel ridurlo al ruolo di intermediario, più o meno passivo, delle varie funzioni sociali» (1897, p. 327).

delle credenziali della superpotenza cinese come legittimo aspirante al ruolo di nuovo agente egemonico del capitalismo globale⁷. L'attuale fase della globalizzazione non comporta semplicemente «un ritorno alle passate spazialità imperiali» (ivi, p. 14) e la scomparsa dunque dalla scena degli stati nazionali; bisogna invece tener conto di come la «preminenza della scala nazionale» sia oggi ancora indispensabile «per la comprensione della fase attuale della globalizzazione» (ibidem). Le esposizioni del XXI secolo sembrano nuovamente rappresentare dei processi e degli spazi privilegiati in cui osservare queste nuove dinamiche di interazione che si innescano nel rapporto tra stato nazionale e sistema globale. Ancora una volta per comprendere la relazione che si instaura tra la nuova regione non-territoriale dell'economia globale – lo spazio dei flussi – e quella territoriale degli stati-nazione – lo spazio dei luoghi – torna utile il riferimento al rapporto che si instaurò nel medioevo tra il primo capitalismo e il sistema feudale di potere territoriale. Anche allora infatti l'affermazione di inedite forme comportamentali e istituzionali e la costruzione di un nuovo orizzonte di senso spazio-temporale ebbero bisogno della mediazione locale e atopica della fiera: «il significato a lungo termine di questa regione [non territoriale ed economicamente globale], molto simile a quello delle fiere medievali, può risiedere *nelle sue nuove forme comportamentali ed istituzionali e nelle inedite strutture spazio-temporali* che queste forme incarnano, non certo in una sfida diretta che le porrebbe come potenziale sostituto per l'attuale sistema di governo» (Ruggie, 1993, p. 173, trad. nostra).

3. «*Il terzo principale meccanismo di ristrutturazione del capitalismo è costituito dall'internazionalizzazione accelerata di tutti i processi economici, così da aumentare la redditività e aprire fino in fondo i mercati all'espansione del sistema*» (Castells, 1989, p. 274, trad. nostra). L'economia capitalista è sempre stata un'economia mondiale⁸. E le esposizioni hanno storicamente funzionato

⁷ Il ruolo centrale dello stato cinese nell'organizzazione dell'expo emerge in modo piuttosto chiaro leggendo le linee guida che il piano per la comunicazione e la promozione internazionale e domestica dell'evento detta: «L'Expo 2010 è la prima esposizione universale che sarà ospitata da un paese in via di sviluppo. La globalizzazione sta esercitando un'influenza sulla Cina in modi grandi e piccoli. Come nazione più popolosa al mondo, la Cina è emersa nel corso degli ultimi due decenni come un attore globale leader in ogni settore dell'attività umana, dalla politica, alla diplomazia e alla sicurezza, fino alla scienza e alla tecnologia, negli affari come nella cultura. Le relazioni tra la Cina e il resto del mondo hanno subito una drastica accelerazione negli ultimi anni attraverso un sempre maggiore scambio nel commercio, negli investimenti e nel turismo. Nel frattempo, la Cina è diventata una società e una cultura più aperta e accogliente, la sua leadership e i suoi cittadini riconoscono sempre più che questa interazione contribuisce all'armonia globale, ad alleviare i problemi comuni e a risolverne le sfide globali. L'Expo 2010 rappresenta un'opportunità unica per Shanghai, e per il popolo cinese, per costruire un ponte efficace e duraturo di comprensione tra la Cina e i popoli di tutti gli altri paesi» (Shanghai Registrazione Report, p. 158).

⁸ «Un'economia globale costituisce una realtà storicamente nuova, diversa da un'e-

per la loro capacità, in qualità di *endogenizzazioni delle dinamiche globali* (Sassen, 2007, p. 40), di rappresentare sui propri palchi tanto gli interessi particolari dei nazionalismi quanto quelli superiori del globale. Un mercato del libero scambio capace di abbracciare l'intero mondo, una divisione internazionale del lavoro che avrebbe portato progresso e benessere a tutti i popoli della terra, il trionfo sul mondo di una lunga pace, britannica e cosmopolita: sono queste le utopie in cerca di luogo messe in mostra sotto le arcate del Crystal Palace a partire dalla Grande Esibizione Internazionale di Londra del 1851 (Young, 2009). Nel momento però in cui la trama delle reti dell'economia mondiale si infittisce in una tessitura compiutamente globale, le regole del gioco si fanno più complesse, i partecipanti aumentano e si differenziano, le opportunità e i rischi per il sistema crescono esponenzialmente: «Un sistema nel quale gli interessi della totalità non corrispondono necessariamente agli interessi di ogni singola unità in competizione può in qualsiasi momento nella storia diventare sempre più disgregante. Quando il processo della “distruzione creativa” avviene a livello internazionale, il mix tra gli interessi nazionali e le singole strategie competitive diventa esplosivo» (Castells, 1989, p. 275, *trad. nostra*). Le esposizioni universali tornano così d'attualità per la loro capacità di far *brillare* le esplosive contraddizioni *glocal* del sistema in una spettacolare e controllata detonazione che, non solo non fa vittime né causa danni collaterali, ma anzi produce energia e risorse che il sistema stesso può addirittura sfruttare per l'ennesimo incremento della propria produttività (o perlomeno per serrare la stretta della propria presa simbolica sul mondo). C'è un'altra ragione che lega l'affermazione di un'economia globale al recupero delle logiche delle grandi esposizioni universali. L'economia globale, nonostante investa tutto il pianeta, non è un'economia inclusiva bensì strategicamente selettiva e profondamente asimmetrica: «da un lato, segmenti preziosi di territori e di popoli sono uniti alle reti globali di creazione del valore e appropriazione della ricchezza. Dall'altro, chiunque e qualunque cosa non abbia valore, in base alla valutazione nelle reti, o che cessi di avere valore, viene scollegato dalle reti stesse e, infine, abbandonato» (Castells, 1996, pp. 144-145). Nel «flusso inesorabile di decisioni strategiche» (ivi, p. 3) che il sistema in rete dell'economia globale è costretto a gestire, le esposizioni ritrovano una funzionalità per la loro capacità di mettere in agenda gli interessi della propria *località*.

Non è però soltanto l'ennesima ristrutturazione del capitalismo a dar vita ad un nuovo paradigma tecno-economico. Per dar forma a quel particolare pae-

conomia mondiale. L'economia mondiale – ovvero un'economia in cui l'accumulazione del capitale avanza in tutto il mondo – esiste in Occidente almeno dal XVI secolo, come ci hanno insegnato Fernand Braudel e Immanuel Wallerstein. Un'economia globale è qualcosa di differente: è un'economia con la capacità di funzionare come un'unità in tempo reale su scala planetaria» (Castells, 1996, p. 108).

saggio economico e sociale in cui torneranno a trovar posto i grandi contenitori espositivi è necessario che alla ricucitura dell'abito capitalistico si accompagni l'affermazione del nuovo *modo di sviluppo informazionale*. È soltanto da questa coincidenza storica (ivi, p. 277) che nasce una società nuovamente interessata allo spettacolo delle esposizioni, quella delle Reti.

3.2. Esposizioni e Società in rete

Non è questo il luogo per un'analisi dettagliata delle caratteristiche che Castells nella sua trilogia attribuisce alla *Network Society*. Tra queste però vale la pena approfondire quelle che più direttamente possono interessare l'esperienza espositiva e che soprattutto possono aiutarci a comprendere le ragioni della rinnovata centralità delle esposizioni universali inaugurata dall'appuntamento di Siviglia 1992. Le dimensioni della Società informazionale che ci interessano sono dunque due, quella spaziale e quella temporale. Rispettando – e condividendo – l'inusuale gerarchia preferita dal sociologo catalano⁹ cominciamo dalla variabile *spazio*: «Lo spazio è espressione della società. Poiché le nostre società stanno attraversando una trasformazione strutturale, è un'ipotesi ragionevole affermare che è attualmente in corso la nascita di nuove forme e processi spaziali» (Castells, 1996, p. 471). Seguiamo allora Castells nell'esplorazione di queste nuove forme e processi spaziali.

La morfologia sociale della *Network Society* è plasmata dall'attrito tra due logiche spaziali differenti quella globale e globalizzante dello *spazio dei flussi* e quella locale e localizzante dello *spazio dei luoghi*. La divisione territoriale del mondo tra centro, periferia e semiperiferia si traduce nella società informazionale in una suddivisione fluida e reticolare tra i nodi inclusi stabilmente nello spazio dei flussi e le località confinate nello spazio dei luoghi. La semiperiferia è ora costituita da quella galassia frammentata di aree locali selettivamente e momentaneamente incluse nel network dominante. È evidentemente la logica globale dello spazio dei flussi la dimensione della spazialità che caratterizza la società delle reti.

Secondo Castells, «lo spazio dei flussi, quale forma di supporto dei processi e delle funzioni dominanti nella società informazionale può essere descritto (piuttosto che definito) dalla combinazione di almeno tre strati di supporti materiali» (ivi, p. 473). Ancora una volta tutte e tre queste variabili

⁹ «A differenza di molte teorie sociali classiche, che presuppongono il dominio del tempo sullo spazio, io propongo l'ipotesi che sia lo spazio a organizzare il tempo nella società in rete» (Castells, 1996, p. 435).

possono trarre giovamento dall'organizzazione di un evento espositivo.

1. «*Il primo strato, il primo supporto materiale dello spazio dei flussi, è in realtà costituito da un circuito di scambi elettronici* (dispositivi microelettronici, telecomunicazioni, *information processing*, sistemi di trasmissioni radiotelevisive e trasporti ad alta velocità – anch'essi basati sulle tecnologie dell'informazione)» (ibidem). Buona parte degli investimenti previsti nei masterplan delle ultime esposizioni universali hanno interessato proprio questo primo strato dello spazio dei flussi. In particolare, una delle voci più onerose dei bilanci espositivi è regolarmente rappresentata dagli investimenti nelle infrastrutture. L'ipotesi di bilancio presentata da Shanghai nel 2005 al *Bie* (tab. 1) prevedeva nel proprio piano finanziario di spendere 4,7 miliardi di RMB in investimenti infrastrutturali, vale a dire il 26,1% della spesa complessiva. Nel computo generale delle spese previste per l'appuntamento di Shanghai 2010 soltanto la voce riferita alla costruzione dei padiglioni espositivi prevedeva costi maggiori (ben 7 miliardi di RMB)¹⁰. Buona parte degli investimenti infrastrutturali sono diretti al potenziamento delle diverse reti di trasporto della metropoli. Per poter accogliere i 73 milioni di visitatori che hanno visitato l'evento espositivo di Shanghai e consentire loro di muoversi agevolmente nella già iper-congestionata megalopoli cinese il comitato organizzativo dell'esposizione ha progettato molteplici interventi tanto sui collegamenti esterni quanto sul sistema di trasporto interno: i due aeroporti cittadini (Pudong International Airport e Hongqiao International Airport) sono stati potenziati consentendo così loro di raggiungere complessivamente una capacità di 90 milioni di transiti l'anno; entro il 2020, la rete della metropolitana verrà ampliata per un incremento complessivo pari a 400 chilometri; 700 nuovi chilometri di asfalto si andranno invece ad aggiungere alla rete delle strade urbane a trasporto veloce. L'investimento previsto da Milano nella bozza originale del piano finanziario per l'expo del 2015 prevedeva per gli interventi infrastrutturali una percentuale di spesa ancora maggiore: dei 4,1 miliardi inizialmente previsti, 1,253 erano destinati alla costruzione dell'area espositiva, 1,780 erano invece i miliardi che il comitato promotore prevedeva di spendere per trasporti e viabilità. Decisamente inferiore l'investimento previsto in un altro settore cruciale del circuito complessivo di scambi elettronici: *solo* sessanta milioni sono infatti destinati al potenziamento degli impianti tecnologici del capoluogo lombardo. Bisogna poi rilevare come sia ormai sempre più difficile considerare l'infrastruttura dei trasporti e quella delle comunicazioni

¹⁰ È inoltre sempre più difficile tracciare il confine tra interventi infrastrutturali e semplici progetti di edilizia urbana; infatti, nel momento in cui gli si chiede di «costruire i nuovi ed espansi scenari urbani per le esigenze organizzative dell'economia globale» l'architettura si fa nel suo complesso «infrastruttura urbana» (Sassen, 2006, pp. 27-28).

come separate. L'alleanza strategica della prima modernità tra la rete ferroviaria e quella telegrafica si è ormai evoluta nella perfetta simbiosi di una super-rete della mobilità (fisica e digitale) come ben testimonia un altro recente esempio espositivo: la *Milla Digital*¹¹ implementata in occasione dell'Esposizione Internazionale di Saragozza del 2008. Progettata con la consulenza del MIT, la Milla Digital si propone di fare della città aragonese un esempio di *Città dell'Innovazione e della Conoscenza*. Il progetto tiene insieme infatti il *design urbano* di luoghi fisici della città nati (*Estación de Delicia*) o rinati (*El Portillo*) in occasione dell'arrivo della linea ferroviaria ad alta velocità a Saragozza, con lo sviluppo di una rete tecnologica e di interconnessione di ultima generazione (cablatura a fibre ottiche, connessioni da 100 megabyte al secondo per i residenti, ingegneria domotica, ecc.).

Tab. 1 – Balance Sheet for Major Expo Projects Construction [fonte: Shanghai Registration Report]

<i>Item</i>	<i>Amount</i>	<i>Funds source</i>	<i>Amount</i>
Major Projects Construction	18,000		18,000
1. Project construction	15,000	Government investment	7,150
A. Pavilion construction	7,000		
B. Infrastructural investment	4,700		
C. Landscaping project	1,700	Expo bonds	8,000
D. Underground project	1,600		
2. Others	900		
3. Unpredicted expenditure	900		
4. Interest	1,200	Other financial instruments	2,850

2. «Il secondo strato dello spazio dei flussi è costituito dai suoi nodi e dai suoi snodi» (Castells, 1996, p. 473). Nella società delle reti la variabile strategica per il successo e la competitività delle molteplici forme di località che la abitano (città in primis, come vedremo più avanti) è rappresentata dall'*inclusione*: «i principali processi dominanti nella nostra società sono articolati in reti che collegano luoghi differenti e assegnano a ciascuno un ruolo e un peso nella gerarchia di generazione di ricchezza, di elaborazione di informazione e di creazione di potere, che in ultima analisi condiziona il destino di ciascuna località» (ivi, p. 476). Rimanere tagliati fuori dalla rete dei flussi globali per un luogo può significare precipitare in un buco nero della

¹¹ <http://www.milladigital.org>

marginalità. Le esposizioni allora funzionano come *interruttori* capaci di attivare o riattivare le opportunità di connessione di uno spazio fisico. Gli amministratori locali possono infatti sfruttare la festività espositiva per provare ad entrare nel network delle città globali (Hannover 2000; Saragozza 2008) o per scalarne la sempre più competitiva gerarchia (Shanghai 2010; Milano 2015). Grazie alla convergenza di interessi che un'esposizione è capace di garantire, quelle «incognite di investimenti altamente rischiosi nel settore sia della finanza sia degli immobili» (Castells, 1996, p. 441) così importanti nello stabilire la gerarchia delle città globali possono, almeno momentaneamente, essere risolte in favore degli interessi della città ospitante. Se è evidente come «oggi le città dipendano fortemente dai flussi incontrollabili degli investimenti globali» (Borja-Castells, 1997, p. 29), non dovrebbe allora stupire il rinnovato interesse suscitato da un dispositivo che rappresenta un'occasione unica per poter temporaneamente gestire l'imprevedibilità degli investimenti globali. I tre fattori che Castells e Borja, riprendendo un lavoro di Brotchie del 1995, pongono alla base della competitività urbana, *connessione, innovazione e flessibilità istituzionale* sono anche le tre fondamenta su cui dovrebbe poggiare il successo dell'organizzazione di una esposizione universale. La cornice espositiva trasforma infatti, seppur momentaneamente, in opportunità i rischi, normalmente molto più alti, legati a investimenti di riprogettazione urbana così onerosi. Come in ogni tipologia di rete, anche in quella che dà forma allo spazio dei flussi, l'importanza di ogni singolo nodo e la sua posizione gerarchica nel network è determinata dalla sua *fitness*: «In un ambiente competitivo ogni nodo ha una certa *fitness*. La fitness è la nostra attitudine a stringere più amicizie rispetto ai nostri vicini; è l'abilità di un'azienda di attirare e mantenere più clienti rispetto ad altre aziende; è la bravura di un attore che lo fa apprezzare e ricordare più di altri; è la capacità di una pagina Web di farci tornare quotidianamente sul suo contenuto anziché su quello di altri miliardi di pagine che si contendono la nostra attenzione» (Barabási, 2002, p. 105). È la capacità di una metropoli di connettersi al network delle città globali e di scalarne le gerarchie. Nella società informazionale la *networking capacity* rappresenta dunque una risorsa indispensabile per le sorti della città (Landry, 2009, p. 327). Migliorare la propria fitness è un'esigenza prioritaria che la città condivide con qualsiasi altro soggetto incluso in una dinamica di rete: «La fitness misura l'abilità competitiva di ogni nodo. Negli esseri umani può essere una questione genetica; per le aziende può dipendere dalla qualità del prodotto e della gestione, per gli attori dal talento, per i siti Web dal contenuto» (Barabási, 2002, p. 105). Per una città può essere influenzata dall'organizzazione di un evento espositivo.

3. «Il terzo importante strato dello spazio dei flussi riguarda l'organizzazione spaziale delle élite (piuttosto che delle classi) manageriali do-

minanti» (Castells, 1996, p. 476). La terza dimensione dello spazio dei flussi chiama nuovamente in causa la capacità unica delle esposizioni universali di mediare tra interessi sociali potenzialmente conflittuali: «[Le esposizioni] garantiscono potenti mezzi e occasioni per le élite sia di fare rete tra loro e con le altre élite internazionali, sia di progettare e diffondere nelle “masse” vecchie e nuove egemonie e “ufficiali” ideologie» (Roche, 2000, p. 9, *trad. nostra*). Se nella modernità la variabile determinante da cui scaturivano le maggiori tensioni sociali era rappresentata dal rapporto di *classe* con i mezzi di produzione, da una parte chi li possedeva (la borghesia capitalista), dall'altra chi ad essi era forzatamente subordinato (il proletariato), nella società delle reti la partita della *distinzione* si gioca tutta in una dimensione spaziale¹²: «la lotta tra capitalisti diversificati e classi operaie miscellanee è sussunta nella più fondamentale contrapposizione tra la nuda logica dei flussi di capitale e i valori culturali dell'esperienza umana» (Castells, 1996, p. 542). È questa dunque la nuova frontiera, tutta spaziale, della conflittualità sociale, il localismo delle masse *versus* il cosmopolitismo delle élite: «L'articolazione delle élite e la segmentazione e la disorganizzazione delle masse sembrano essere i meccanismi gemelli di dominazione sociale nelle nostre società. Lo spazio gioca un ruolo fondamentale in tale meccanismo. Per dirla in breve: le élite sono cosmopolite, il popolo è locale. Lo spazio del potere e della ricchezza si proietta in tutto il mondo, mentre la vita e l'esperienza della gente comune è radicata nei luoghi, nella propria cultura, nella propria storia. Pertanto, più un'organizzazione sociale si basa su flussi storici, soppiantando la logica di qualsiasi posto specifico, più la logica del potere globale sfugge al controllo sociopolitico di società nazionali/locali storicamente specifiche» (ivi, p. 476). La moderna e industriale contrapposizione tra capitale e lavoro si ripropone dunque nella società delle reti in una veste tipicamente spaziale: «capitale e lavoro tendono a vivere sempre più in spazi e tempi diversi: lo spazio dei flussi e lo spazio dei luoghi, il tempo istantaneo delle reti computerizzate contro il tempo della vita quotidiana scandita dall'orologio. Esistono, quindi, l'uno per l'al-

¹² Ancora una volta non si tratta di una novità assoluta ma di un'intensificazione e di una radicalizzazione di un processo perfettamente inscrivibile nelle logiche della modernità: «L'esperienza politica insegna alla borghesia un'altra lezione utilizzabile per bloccare il radicalismo indebito di qualsiasi movimento politico a base urbana: un controllo superiore dello spazio fornisce una potente arma per la lotta di classe. Le rivoluzioni parigine del 1848 e del 1871 sono state represses dalla borghesia poiché questa era in grado di mobilitare le sue forze nello spazio. Il controllo sul telegrafo e sui flussi di informazione è stato decisivo per bloccare lo sciopero che nel 1877 si stava rapidamente diffondendo nei centri industriali degli Stati Uniti. Chi ha costruito un senso di comunità trasversale agli spazi viene quindi a trovarsi in una posizione di vantaggio rispetto a chi mobilita una comunità locale» (Harvey, 1989, pp. 48-49).

tro, ma non si rapportano l'uno all'altro» (ivi, p. 542). Le esposizioni nuovamente si propongono come occasioni uniche per metterli uno di fronte all'altro, per allentare la tensione prima che questa sfoci in aperti conflitti sociali attraverso la messa in scena di una cerimonia rituale che li *comprenda* entrambi. Se andiamo a vedere i temi scelti per le più recenti esposizioni universali appare evidente come il *contenuto* dell'evento espositivo vada esattamente nella stessa direzione indicata dalla logica del medium, quella di creare una momentanea sospensione dei conflitti particolari in virtù del riconoscimento di una appartenenza *comune*¹³ e di una condizione di vita universale. *Water and Sustainable Development* (Saragozza 2008), *Better City, Better Life* (Shanghai 2010), *Feeding the Planet, Energy for Life* (Milano 2015): i temi delle ultime tre expo sono come principi di una nuova costituzione per una cittadinanza globale che gli appuntamenti espositivi stanno contribuendo a scrivere¹⁴. Ancora una volta vediamo come un *carattere* che nelle esposizioni universali è comparso per rispondere alle pressioni dell'ambiente moderno, dopo una relativamente breve stagione postmoderna di latenza, ritrovi nella società delle reti la sua vecchia efficacia. È infatti nelle metropoli moderne che la mobilità fisica definitivamente si impone come simbolo di un privilegio di classe: «Con l'omogeneizzazione economica della struttura del quartiere, le persone più inclini a spostarsi erano quelle con interessi o legami abbastanza complessi da portarle nelle diverse parti della città: erano le persone più ricche. Trascorrere la vita di ogni giorno al di fuori del proprio quartiere stava diventando un'esperienza urbana borghese; fu così che cosmopolitismo e appartenenza alla classe borghese finirono per coincidere. D'altra parte, localismo e appartenenza alle classi inferiori divennero sinonimi» (Sennet, 1974, p. 169). Che sia la metropoli del diciannovesimo secolo la scena del matrimonio tra cosmopolitismo e appartenenza alla classe borghese lo rivela splendidamente quella impareggiabile cartina tornasole che del senso del moderno – e della

¹³ Adottando la prospettiva di Hardt e Negri, le expo di questo inizio di XXI secolo potrebbero essere considerate come gli ultimi, destinati al fallimento, tentativi del Capitale di mettere la mani sulla *produzione del comune*. Le sue istituzioni, la dialettica tutta moderna tra *pubblico* e *privato* che storicamente le contraddistingue, non sarebbero però più in grado di imporre la propria *disciplina* su un processo produttivo, biopolitico e partecipato, di cui solo la *moltitudine* può essere l'agente (Hardt-Negri, 2009, pp. 301-305).

¹⁴ Proviamo a paragonare le esposizioni universali, come momenti di sospensione delle tensioni esistenti nel contesto di una società in rete e globale come la nostra tra le élite interagenti e le masse interagite, con quanto accaduto in occasione di due recenti grandi eventi che invece proprio su quella *distinzione* sono costruiti, il Forum Mondiale del Commercio di Seattle (1999) e il G8 di Genova (2001), e forse ci sembrerà un po' più chiara la ragione della rinnovata centralità di una messa in scena programmaticamente socialdemocratica come quella delle grandi esposizioni universali.

sua forma urbana – è stato il romanzo. Basta vedere come cambia il potere di mobilità di Lucien nel momento in cui qualche articolo di successo regala al giovane provinciale l'*illusione*, poi *perduta*, di potersi muovere liberamente *attraverso* gli spazi della metropoli parigina: «la vita di Lucien, per il primo terzo dell'opera, non è tanto un'esperienza di movimento, quanto invece di movimento *frustrato*: cacciato dal faubourg Saint-Honoré, preso in giro dagli editori, respinto dai giornalisti, deriso sugli Champs-Élysées (...). Ma bastano un paio di articoli fortunati, e Parigi cambia di colpo. (...) In poche ore, egli ri-attraversa tutti gli spazi sociali che lo avevano respinto, sfoggiando di fronte a loro il suo recente successo» (Moretti, 1997, p. 94). Connessione globale – o cosmopolita, per restare al lessico di Sennet – dei privilegiati, degli inclusi (in questo caso la borghesia vittoriana) – disconnessione locale – localismo – degli esclusi (qui, le classi inferiori del proletariato urbano): anche quel meccanismo di connessione globale e disconnessione locale che caratterizza i nodi urbani della network society sembra poter essere ricondotto, pur considerando l'esponenziale intensificazione attuale, a un fenomeno e a delle dinamiche innescate nella metropoli moderna del XIX secolo. Perché stupirsi allora se troviamo un'analoga corrispondenza anche nelle reazioni che ha generato, nei comportamenti tattici degli esclusi come negli "antidoti" strategici del sistema? Nella metropoli moderna «il cosmopolitismo – l'esperienza della diversità nella città – si trasformò per le classi lavoratrici in un'esperienza consumistica» (Sennet, 1974, p. 169): si apre così la grande stagione moderna dello *spettacolo della merce*, con i suoi *passages* e i suoi grandi magazzini, con le sue vetrine e le sue grandi esposizioni universali. E lo stesso accade oggi.

3.3. L'esposizione come antipsicotico sociale

Qual è la ragione per cui l'esperienza espositiva sembra oggi poter funzionare come modello da cui partire per provare a costruire un nuovo canone per la progettazione urbana del ventunesimo secolo? Ci sono dei caratteri, per più di venti anni rimasti latenti nell'evoluzione dell'organismo espositivo, che riemergono oggi e che possono giustificare la rinnovata centralità che stiamo ipotizzando? Più semplicemente: dove hanno imparato le grandi esposizioni universali l'arte informazionale di *mediare* tra la fisicità del qui e l'immaterialità dell'altrove?

lo sviluppo delle esposizioni percorre due dimensioni. Due movimenti simultanei e interdipendenti. Il primo riguarda la scena dal vivo. Infatti, esse sono radicate nel territorio urbano, in cui furono di volta in volta edificate secondo le strategie na-

zionali e planetarie dell'Occidente. La delimitazione di una o più parti della città come luogo deputato alle esposizioni enuncia la produzione di un luogo simbolico in cui fare apparire i beni della civiltà occidentale e magnificarli dando loro potenza "fantasmagorica" (...) il secondo movimento riguarda la scena metaterritoriale, la comunicazione a distanza. Infatti, le esposizioni sono anche radicate nel territorio dei media, essenziali per l'effettiva diffusione della loro immagine e funzione al di là dei limiti spaziotemporali del luogo dell'evento e al di là del pubblico dei suoi spettatori dal vivo (Abruzzese, 2003, pp. 172-173).

Messa in scena dal vivo e scena metaterritoriale della comunicazione: è la capacità delle esposizioni di abitare simultaneamente queste due schizofreniche dimensioni della modernità che le rende forme spettacolari geneticamente adatte alla costruzione di un *ponte* tra il carattere locale delle esperienze urbane e gli interessi economici delle prime reti transnazionali del capitalismo.

Attraverso dinamiche centripete (dalla periferia al centro: dalla molteplicità e diversità delle esperienze, dei soggetti, delle classi, dei ceti, degli stili di vita, alla loro omologazione in uno standard comune, in uno spettacolo di massa) e dinamiche centrifughe (dal centro alla periferia: fantasmagorie e desideri che si diffondevano al di là di ogni condizionamento geofisico, antropologico, linguistico), [le esposizioni] avevano integrato nel proprio farsi evento il carattere ancora locale delle esperienze metropolitane con le prime poderose reti transnazionali degli interessi economici del capitalismo e dello sviluppo tecnologico (ivi, p. 182).

È in virtù di questa esperienza liminare tipicamente moderna che oggi le esposizioni universali, muovendosi sul confine intermittente che separa lo spazio dei flussi dallo spazio dei luoghi e contando sulla necessità continua di aprire dei varchi tra queste due diverse dimensioni dell'abitare proprie della società delle reti, hanno scoperto di poter nuovamente recitare un ruolo importante. Dalla coesistenza, spesso molto ravvicinata, tra queste due logiche, quella cosmopolita, privilegiata e *interagente* delle élite che abitano i flussi e quella localistica, marginale e *interagita* delle masse costrette nei luoghi deriva infatti una situazione di

schizofrenia strutturale (...) che minaccia di interrompere i canali di comunicazione nella società. (...) A meno che non vengano deliberatamente costruiti ponti culturali, politici e *fisici* tra queste due forme dello spazio, potremmo andare incontro a una vita scissa in universi paralleli i cui tempi non possono coincidere perché distorti in dimensioni diverse dell'iperspazio sociale (Castells, 1996, p. 491).

In una simile situazione di *schizofrenia strutturale* non deve stupire che «la questione dell'integrazione sociale torni oggi in primo piano nella teoria

urbanistica, come era già accaduto con l'emergere delle prime tendenze dell'urbanizzazione in età industriale» (Castells, 2004, p. 60). Né può stupire che di fronte al già conosciuto virus della disgregazione l'organismo sociale reagisca mobilitando quegli stessi anticorpi espositivi che già un secolo prima avevano contribuito ad arrestare la potenziale crisi di legittimità del sistema. Se il virus poi si è modificato, anche gli anticorpi hanno oggi nuove risorse cui ricorrere. *Costruire ponti, culturali, politici e fisici*: è questa la funzione principale del medium espositivo nel ventunesimo secolo. Castells torna più volte a riflettere sulla necessità di trovare delle soluzioni progettuali capaci di mettere in condivisione i diversi codici culturali che appartengono alle due logiche spaziali della società informazionale. Pur non avendo mai fatto direttamente riferimento alle grandi esposizioni universali, molte delle argomentazioni offerte dal sociologico catalano nelle sue riflessioni su quali debbano essere le caratteristiche di questa nuova progettualità reticolare sembrano potere essere attribuite piuttosto facilmente agli eventi espositivi. Vediamole.

La dualità della dimensione spaziale nella società odierna lancia una sfida complessa alle tre discipline responsabili di ripensare le nostre forme e le nostre modalità di *abitare* il mondo: la *pianificazione*, l'*architettura* e il *design urbano*.

Alla *pianificazione* la società delle reti chiede «di potenziare al massimo la connettività, sia intra-metropolitana che inter-metropolitana, migliorando la capacità dell'area cittadina di operare nello spazio dei flussi» (ivi, p. 72), e nello stesso tempo di creare anche un collegamento tra questi nodi e i luoghi materiali dello spazio fisico. Per dirla più semplicemente, «nel mondo delle reti, un adeguato collegamento tra i diversi network è fondamentale per connettere globalità e localismo senza che questi due livelli di attività entrino in conflitto» (ibidem). Come visto, buona parte degli investimenti legati all'organizzazione di un evento espositivo insistono proprio sulle infrastrutture, sul potenziamento fisico e simbolico delle diverse forme della connettività urbana. Aeroporti e stazioni ferroviarie, gli hub principali della mobilità fisica nelle aeree metropolitane, rappresentano spesso i gangli delle riprogettazioni dello spazio urbano consentite dalle grandi risorse finanziarie, ma anche dal grande consenso politico e sociale, che un evento espositivo è capace di generare. Quello nei trasporti non è l'unico intervento strutturale che l'esposizione può garantire alle esigenze complesse della pianificazione urbana. Aree della metropoli ospite che sono rimaste tagliate fuori dalle logiche evolutive del sistema urbano trovano nella pianificazione dell'evento espositivo l'*occasione* – e le risorse – per avviare un complesso percorso di recupero della propria centralità. È questo per esempio uno degli obiettivi principali intorno a cui si è sviluppato il piano di rigene-

razione urbana che Londra ha avviato in previsione dell'organizzazione dei Giochi Olimpici del 2012:

Per le Olimpiadi di Londra – puntualizza Burdett – abbiamo scelto una zona poverissima, dove ci sono molti immigrati, molti problemi e pochi servizi. Ma stiamo pensando al dopo-Olimpiadi, perché su questa stessa area avremo un grande parco, una piscina, il velodromo e una sala multifunzionale. In seguito, si ricaveranno qui tra 15 e 20 mila nuove residenze e una zona oggi di fatto abbandonata a se stessa diventerà parte integrante della metropoli (Soglio, 2010, p. 49)

Lo stesso è accaduto a Saragozza dove la riqualificazione dell'area degradata compresa tra le due sponde del fiume Ebro ha rappresentato fin dall'inizio un punto chiave del piano per l'expo del 2008 (Monclús, 2009, p. 124). Il recupero del *waterfront* fluviale della città aragonese vale anche come esempio di un'altra *issue* nevralgica per la pianificazione nei centri urbani dell'età dell'informazione: la necessità di «puntare a un'integrazione delle aree naturali nello spazio cittadino, superando il tradizionale schema della fascia verde» (Castells, 2004, p. 72). Il recupero del waterfront, secondo Ezio Marra uno dei *comandamenti* per un ideale decalogo con cui *reimmaginare la città* contemporanea (2006), non a caso ha rappresentato una variabile determinante in quasi tutte le operazioni di rinnovamento legate in questi ultimi anni all'organizzazione di un grande evento (non solo espositivo): dalla *rigenerazione totale* di Barcellona in occasione dei Giochi Olimpici del 1992, in cui la metropoli catalana, scrive Chito Guala, «migliora servizi e accoglienza del porto storico collegato all'asse stradale centrale (le Ramblas), riqualificando tutto il fronte mare e le spiagge, con aree attrezzate, verde e percorsi pedonali, e con la costruzione ex novo del cosiddetto porto olimpico, verso est», al recupero del porto medioevale di Genova che, in occasione della sua elezione a sede espositiva per il 1992, consentì all'architetto incaricato, Renzo Piano, di «integrare nel centro storico quello che da allora si è chiamato Porto Antico» (Bisio-Bobbio, 2003, p. 43); dalla ristrutturazione complessiva della marina urbana di Valencia, oggi la più grande di tutto il Mediterraneo, in occasione della Coppa America di Vela del 2004 (Guala, 2007, p. 89), fino ai 5,3 chilometri quadrati di sito espositivo che in occasione dell'esposizione universale di Shanghai 2010 hanno ridisegnato il paesaggio urbano della megalopoli cinese lungo le due sponde del fiume Huangpu. Anche Milano, pur non potendo contare sul vantaggio strategico di un porto o di un lungofiume ha immaginato nel proprio progetto per l'expo un intervento specifico sulle *Vie d'acqua*: «il progetto (...) promuoverà il recupero e la riqualificazione dello straordinario e rilevante patrimonio di cascine pubbliche e comunali che punteggiano tutti i bordi di Milano e sorgono in connessione con la trama dei corsi d'acqua che scorrono nel territorio» (*Conceptual Masterplan Expo*

Milano 2015, p. 124)¹⁵. Ma è nel progetto per Milano 2015 nella sua globalità che la dimensione *verde* della nuova pianificazione in rete immaginata da Castells, spinta dal tema ecologico scelto dalla metropoli lombarda, trova la sua più evidente rappresentazione: un masterplan concepito come un enorme orto botanico globale capace di ospitare sotto le proprie serre le *colture* – e le culture – della biodiversità planetaria.

Il masterplan per Expo 2015 è stato concepito come una struttura leggera e flessibile che possa essere coerente con il tema dell'esposizione e che possa diventare l'ossatura di una nuova parte di città. Traendo ispirazione dalle orditure agricole, il sito è suddiviso in lotti regolari organizzati lungo gli assi principali – il cardo e il decumano. Una serie di strutture leggere – come una kasbah del ventesimo secolo – crea una copertura per i padiglioni, aperti e chiusi, dedicati alle nazioni che coltivano ed espongono le produzioni alimentari della loro terra. La sequenza spaziale dei paesi è data dalla loro appartenenza alle fasce climatiche. I lotti sono disposti lungo un grand boulevard che agisce da condensatore sociale per il visitatore e da asse ordinatore per gli sviluppi futuri della città. Canali, laghi e una serie di interventi paesaggistici, che hanno un ruolo sia funzionale che ambientale, completano l'esperienza spaziale attraverso i padiglioni tematici, i padiglioni, le serre bioclimatiche e l'Expo Village (ivi, p. 40).

La seconda disciplina che deve saper raccogliere la sfida lanciata alle forme dell'abitare dalla schizofrenia strutturale della dimensione spaziale propria della società informazionale è giocoforza l'*architettura*:

Nella crisi comunicativa che ha colpito la realtà urbana, il compito fondamentale è quello di recuperare un significato simbolico. Un ruolo che è sempre stato appannaggio dell'architettura e che oggi diventa più importante che mai. L'architettura, in ogni sua forma, è la nostra salvezza, in grado di restituire un senso ai luoghi fisici immersi nello spazio dei flussi (Castells, 2004, pp. 73-74).

Se è vero che le Esposizioni stanno lentamente tornando ad assumere una valenza strategica nella competizione tra regioni urbane del mondo, una ragione va di certo ricercata nel rinnovato bisogno delle popolazioni urbane di riconoscersi reciprocamente in uno spazio urbano condiviso:

Il consumatore di fronte ai suoi desideri e alle merci, così come il lavoratore di fronte alle risorse sociali; la classe dirigente rispetto all'organizzazione del lavoro e alle necessità di governo, così come le classi di fronte a se stesse e ai territori che

¹⁵ Facciamo qui riferimento al *Conceptual Masterplan* presentato il 30 luglio 2009 dalla Consulta per l'architettura responsabile del progetto per l'area dell'expo del 2015 (Jacques Herzog, Ricky Burdett, Stefano Boeri, William McDonough). Una nuova e aggiornata versione del *Masterplan* è stata presentata al Bie alla fine del mese di Aprile.

abitano, hanno bisogno di uno spazio che renda visibili e operanti gli elementi che costituiscono la loro esperienza e che tuttavia sfuggono alla quotidianità (Abruzzese, 1991, p. 21).

Lo spaesamento della popolazione urbana nelle megalopoli del XXI secolo è allora forse paragonabile alla choc subito nel XIX secolo da quella massa di nuove soggettività che entrarono in contatto con quel «mosaico di piccoli mondi che non si compenetrano» (Park, 1925) che era la nascente metropoli industriale:

Il riconfigurarsi, anche architettonico, della città intorno al rigoroso modello della fabbrica produce un salto di paradigma nel rapporto tra l'esistenza e le sue forme. Lo spazio monocentrico della città tradizionale si moltiplica e disperde in uno spazio policentrico, trasformandosi in un territorio labirintico in cui l'individuo contemporaneo vive quotidianamente l'esperienza dello smarrimento e dove potrà orientarsi solo a patto di entrare in sintonia con i nuovi meccanismi di produzione sociale del senso, con la nuova "segnaletica" dell'immaginario (Brancato, 2003, p. 81).

La definizione di Durkheim di *anomia*¹⁶ come «carezza di valori e norme culturali adeguate alla situazione sociale specifica, che si verifica per effetto di cambiamenti sociali molto rapidi nel tempo o di spostamenti improvvisi da un contesto sociale a un altro, come nel caso dei processi di emigrazione» (Crespi, 1996, p. 32) torna dunque attuale in un contesto sociale e urbano caratterizzato effettivamente da un cambiamento di paradigma: «È come se l'avvertenza dei limiti della cultura e l'impossibilità di individuare fondamenti assoluti che trascendano l'orizzonte culturale comportassero una sorta di *anomia cronica*, ovvero uno stato diffuso di disorientamento circa i riferimenti essenziali dell'esistenza individuale e della convivenza sociale» (ivi, p. 197). Se accettiamo la tesi del cambio di paradigma da una società industriale a una società informazionale, e vi aggiungiamo l'evidenza di un processo globale di migrazione urbana paragonabile (naturalmente non nei numeri ma nelle proporzioni) ai processi migratori seguiti alla prima rivoluzione industriale, sembrerebbe piuttosto verosimile

¹⁶ Durkheim introduce il concetto di anomia in due occasioni, prima, nel 1893, all'interno della sua analisi su *La divisione del lavoro sociale*, poi, nel 1897, nel suo studio sociologico sul *Suicidio*. Se nel primo caso l'anomia è soprattutto il risultato della nuova struttura di organizzazione del lavoro nata dalla rivoluzione industriale, nel secondo essa si presenta, più in generale, come «una caratteristica oggettiva del sistema culturale» (Gallino, 1978, p. 56). Una caratteristica determinata nelle società industriali moderne da un'inedita «rottura dell'equilibrio sociale» (Durkheim, 1897, p. 232), «da uno scuotimento morboso che è riuscito a sradicare le istituzioni del passato senza però mettere niente al loro posto» (ivi, p. 390).

considerare quella attuale come una nuova fase di anomia. E conseguentemente plausibile appare allora la *rimediazione* di forme sociali e spettacolari, specificatamente urbane, di tipo antianomico, come le esposizioni universali. Queste, infatti, storicamente hanno sempre rappresentato un volano fondamentale per la costruzione di «opere architettoniche significative, che riportino in primo piano l'accezione culturale dello spazio come forma di vita» (Castells, 2004, p. 74). Nella loro epoca moderna le esposizioni hanno infatti costituito le occasioni fondamentali per costruire le nuove, laiche, cattedrali della società industriale (il Crystal Palace di Londra, la Tour Eiffel a Parigi, la White City di Chicago, il Trylone e il Perisphere di New York, lo Space Needle di Seattle, l'utopia residenziale di Habitat 67 a Montreal, ecc.), perché oggi non dovrebbe essere loro richiesto di contribuire all'innalzamento di nuovi *landmark* informativi che possano funzionare per le soggettività di nuovo spaesate del ventunesimo secolo come *segnalistiche dell'immaginario*, come «mete di pellegrinaggio in cui cercare il senso del proprio vagare» (ivi, p. 75)?

Ma la sfida maggiore lanciata dalla spazialità schizofrenica della società informazionale è quella rivolta al *design urbano*. È a questa interstiziale disciplina della progettazione che la società delle reti affida la «cura socio-spaziale» delle proprie forme urbane, il compito dunque di riuscire a «relazionare località, individui, comunità e flussi globali attraverso la condivisione degli spazi pubblici» (ibidem). Al design urbano si chiede così di progettare una nuova tipologia di agorà che sappia resistere alle pressioni congiunte «della privatizzazione della città e dell'affermarsi dello spazio dei flussi» (ivi, p. 77), aprendo in tal modo una terza via all'alternativa *liquida* tra lo spazio antropoemico della *Défense* e quello privatizzato e antropofagico dello Shopping-mall (Bauman, 2000, pp. 111-112).

Una volta che l'azione erosiva della televisione nei confronti del sempre più fragile confine tra *scena* e *retroscena* comincia a perdere potenza, il nuovo equilibrio mediale imposto dalle logiche della Rete torna a porsi il problema della progettazione di uno spazio pubblico significativo. Dopo anni di *declino*, l'uomo pubblico può tornare a pretendere un proprio distintivo spazio di rappresentazione. Le esposizioni universali tornano così a funzionare come interventi di chirurgia urbana capaci di allentare «la tensione che sussiste tra questo processo sempre più accelerato di globalizzazione e l'incapacità delle istituzioni pubbliche e dei comportamenti collettivi degli esseri umani di accordarsi ad esso» (Hobsbawm, 1994, p. 28). La dialettica tra uno spazio dei luoghi e uno spazio dei flussi pone dunque nuovi ostacoli alla realizzazione da parte di architettura e design urbano dei cosiddetti protocolli comunicativi. In fondo l'architettura delle grandi esposizioni aveva già cercato di dar forma nel XIX secolo al passaggio da

un'estetica della rappresentazione figurativa (caratterizzata dalla dominante del geometrico, del punto di mira/fuga, di un visibile pensato sotto forma di griglia, misura, reticolazione) a un'estetica dominata dal pensiero energetico (termodinamica, circolazione dei flussi, produzione di energia, entropia) (Hamon, 1989, p. 44).

Non dovrebbe stupire allora che quello stesso spazio che a partire dal 1851 aveva tentato «di conciliare la geometria stabile della struttura-magazzino con la mobilità della macchina, della fissità (fissazione) di una struttura dove si espone e si immagazzina il reale, gli oggetti *riprodotti* dall'industria (vetrine, serre e "camere chiare" dei Crystal Palaces; camere scure degli apparecchi fotografici e delle loro lastre "esposte") con la mobilità della macchina che produce energia» (ibidem) oggi ritorni di moda nel tentativo di tenere insieme la fissità dei luoghi con la mobilità iperaccelerata dei flussi. Oggi agli spazi delle esposizioni si chiede nuovamente di mettere in mostra una via da seguire per raccogliere le sfide di una nuova estetica dominata questa volta dal pensiero informatico.

Ricapitolando dunque

l'architettura e il design urbano sono fonti di significato spazio-culturale in una realtà metropolitana che oggi ha disperatamente bisogno di protocolli comunicativi e dispositivi di condivisione (...). Architettura e design possono riconciliare tecnologia e cultura, creando dei significati condivisi e riformulando lo spazio pubblico nel nuovo contesto metropolitano (Castells, 2004, p. 79).

Ponti culturali, protocolli comunicativi, dispositivi di condivisione: Castells sceglie delle etichette molto suggestive per indicare quelle che si impongono come le dimensioni strategiche dello spazio urbano in una società informazionale. Ma di queste strutture chiave della progettazione non offre né esempi concreti né una chiara descrizione. Come abbiamo già notato, il sociologo catalano non fa mai riferimento alle esposizioni universali, ma nonostante ciò ci sembra possibile considerare gli eventi espositivi, il loro significato e le loro strutture, come validi esempi di quelle nuove forme di spazialità ibrida necessarie a tenere sotto controllo la schizofrenia strutturale della network society. In attesa di trovare per questa nuova architettura dello spazio un inedito canone, le vecchie esposizioni si offrono come primo esempio, seppur temporalmente circoscritto nella dimensione eccezionale dell'evento, per la progettazione da parte del design urbano di un «protocollo comunicativo», di un «dispositivo di condivisione», di un «ponte fisico e culturale» che sappia mediare tra le istanze contraddittorie proprie dello spazio dei flussi e dello spazio dei luoghi, tra i temi di interesse comune di una società civile globale e i diversi agenti portatori di interessi particolari, tra le atipiche esigenze di mobilità dei flussi del capitale globa-

le e i bisogni topici delle località urbane, tra le élite interagenti *della* governance mondiale e le masse da essa interagite, tra la dittatura dell'orologio che subiscono gli esclusi e l'abitare privilegiato di un *tempo senza tempo* di cui godono gli inclusi:

L'analisi di Castells sulla forma contemporanea di polarizzazione e di esclusione sociale nella tarda modernità sostiene che le persone, le loro località e i loro luoghi possono diventare impotenti, tagliati fuori dagli spazi dove si trovano le principali risorse di potere e di mediazione, vale a dire i luoghi abitati dalle élite e gli "spazi dei flussi" dove queste operano. Questo contesto rappresenta forse una base per iniziare a spiegare il ruolo dei mega-eventi nella società contemporanea. Vale a dire, con tutto il dovuto riconoscimento del carattere potenzialmente egemonico di questi progetti, che questi possono essere utilmente concepiti come temporanei "ponti culturali e fisici" tra queste due forme di spazio sociale, tra le élite e il popolo (Roche, 2003, p. 116, *trad. nostra*).

Anche Maurice Roche fa dunque riferimento alla teoria di Castells per descrivere le ragioni della rinnovata centralità del megaevento espositivo all'interno della *nuova* società informazionale:

Castells non fa alcun riferimento diretto alle esposizioni universali, ai Giochi Olimpici o ad altre tipologie culturali e sportive di mega-eventi. (...). Estendendo la sua analisi, però, possiamo suggerire che i mega-eventi possono essere considerati importanti network culturali e movimenti che caratterizzano la (tarda) modernità (...). La messa in scena a breve termine di ogni evento può essere raffigurata come una sorta di nodo socio-temporale o hub verso cui i flussi (di finanza, di informazioni, di persone, di beni, di servizi, ecc) sono indirizzati nel periodo pre-evento per la riconfigurazione e la redistribuzione durante l'evento (ivi, pp. 115-116, *trad. nostra*).

Nell'interpretazione di Roche – che condividiamo – i megaeventi, e dunque anche le grandi esposizioni universali, hanno la possibilità di rappresentare, esattamente come le città globali che le ospitano nella lettura di Castells, degli *snodi* strategici per incanalare e gestire i molteplici flussi (finanziari, di persone, di informazioni, di beni, di servizi, ecc.) che muovono le sorti della network society: «qualcosa di simile alla definizione di hub che l'analisi di Castells propone per descrivere le città moderne può anche essere utilizzata per comprendere il ruolo dei mega-eventi nella modernità» (ibidem, *trad. nostra*). Anzi, è spesso soltanto sottoponendosi al rituale del grande evento che una metropoli oggi riesce ad acquisire lo status di hub attivo nella rete delle città globali. Secondo Roche però, le esposizioni non funzionano soltanto come snodi spaziali ma anche, storicamente, come hub temporali: «questa dimensione spaziale dei mega-eventi come

hub rappresenta soltanto una parte del quadro. (...) i mega-eventi sono anche (ed è fondamentale) hub temperali» (ivi, p. 117, *trad. nostra*).

Nello specifico, Roche individua quattro funzioni fondamentali svolte dal mega-evento come hub spazio-temporale:

1. i grandi eventi allestiscono degli spazi e danno vita a delle occasioni uniche in cui le élite della governance mondiale possono incontrarsi, condividere l'esperienza dell'evento, la sua visione, il suo significato, il proprio capitale culturale. In chiave più strumentale, le esposizioni possono creare l'opportunità per le élite di stringere nuove strategiche alleanze, concludere nuovi affari, far valere i propri interessi. Nella loro capacità di allestire *executive box* in cui le élite manageriali della società in rete possono conoscersi, riconoscersi, interagire faccia a faccia e scambiarsi informazioni di *retroscena*, vediamo nuovamente come gli eventi espositivi condividano alcune di quelle caratteristiche che fanno delle città globali gli spazi privilegiati della network society. I grandi eventi, come le città globali nel loro complesso, offrono infatti alle élite dominanti l'occasione per infittire le trame strategiche delle proprie microreti personali: «Avanzo l'ipotesi che lo spazio dei flussi sia costituito da microreti personali che proiettano i propri interessi sulle macroreti funzionali dell'insieme globale di interazioni presenti nello spazio dei flussi» (Castells, 1996, p. 477);

2. se si limitassero ad offrire alle élite nuovi spazi, ufficiali (come fanno le riunioni del G8 o i forum del WTO) o informali (come country club, campi da golf o eventi mondani), in cui potersi riunire per estendere la capacità delle proprie reti ed aumentare la portata dei propri flussi, le esposizioni verrebbero meno alla loro funzione storicamente socialdemocratica di anestetico per la conflittualità sociale e anzi funzionerebbero come acceleratori – e non ritardanti – delle tendenze alla polarizzazione socio-economica in atto. Storicamente invece le esposizioni hanno rappresentato *anche* «un “centro di scambio” tra il significato che viene dato al progetto produttivo delle élite e il senso che viene costruito per le attività di consumo delle masse» (Roche, 2003, p. 117, *trad. nostra*). Le indicazioni offerte nel piano per la comunicazione e la promozione internazionale e nazionale dell'evento dal comitato organizzativo dell'expo di Shanghai 2010 mettono bene in evidenza anche questa caratteristica delle esposizioni universali come momento topico nella formazione democratica e partecipata, dal basso come dall'alto, di un'effettiva sfera pubblica globale: «Nel corso dell'ultimo quarto di secolo, la globalizzazione è stato il processo più dominante e significativo del mondo. Oggi, più che in qualsiasi periodo precedente nella storia del mondo, le idee, il commercio, le persone e la tecnologia attraversano i confini, creando relazioni vitali e dando vita a un dialogo e a una cooperazione senza fine. La globalizzazione rappresenta qualcosa di

più della semplice opportunità di espandere il commercio e i mercati, essa permette ai leader così come ai cittadini di svolgere un ruolo maggiore nel discutere e nel cercare soluzioni ai problemi e alle sfide comuni. Mentre oggi esistono molte opportunità per i leader mondiali, le personalità e le popolazioni di interagire – dagli eventi sportivi e culturali ai vertici politici e alle conferenze aziendali – le esposizioni universali rimangono un momento veramente importante, speciale e privilegiato di contatto tra le nazioni e le culture. Sono esperienze umane uniche, le tappe fondamentali per misurare la civiltà di oggi e offrirci una visione di dove sta andando il domani» (Shanghai Registration Report, p. 158, *trad. nostra*);

3. l'organizzazione di un mega-evento contribuisce, non solo simbolicamente, all'affermazione di alcuni principi fondamentali per il funzionamento della network society, soprattutto per quel che riguarda lo sviluppo della sua industria culturale. Sinergie, interconnessioni, convergenze: sono tutti processi che i diversi soggetti interessati a promuovere l'evento – compresi i suoi pubblici – sono «costretti» ad accettare per raggiungere quel «compromesso dinamico» (Castells, 2004, p. 77) indispensabile alla creazione di una «visione strategica» condivisa (*ibidem*);

4. i mega-eventi infine rientrano in quella sfera intermedia della socialità che Roche definisce *mesociale*. È collocandosi in questa specifica dimensione socio-temporale al confine tra i micro-processi sociali della vita quotidiana e quelli «macrosociali» del sistema (Roche, 2003, p. 100) che le grandi esposizioni universali riescono nella loro più complessa mediazione: «Noi suggeriamo l'ipotesi che è all'interno di questa sfera che i significati, gli ideali e le reali rappresentazioni del sistema (la produzione) da un lato e delle strutture sociali (la riproduzione) dall'altro possono essere comprese per coesistere e interconnettersi» (*ivi*, p. 118, *trad. nostra*).

Il lavoro di Roche ci introduce direttamente alla seconda dimensione della società delle reti che ci interessa per provare a comprendere l'attuale ruolo che possono tornare a svolgere le grandi esposizioni universali, quella temporale. È proprio occupando lo spazio ambiguo del mesosociale infatti che le grandi esposizioni universali riescono ancora a funzionare come significativi «marcatori culturali» e punti di riferimento intergenerazionali (*ibidem*): «il loro durevole potere di attrazione può essere utilizzato per indicare la loro capacità adattiva in relazione ai bisogni e ai problemi riguardanti la struttura temporale, l'identità intragenerazionale e la solidarietà intergenerazionale che si trovano di fronte le persone e le società nella tarda modernità» (*ibidem*, *trad. nostra*). Se nella modernità tarda del secolo ventesimo le grandi esposizioni universali sembrano avere nuovamente trovato un proprio significativo ruolo ciò è dunque principalmente dovuto alla loro capacità di continuare a svolgere una funzione socio-culturale indi-

spensabile per la dimensione temporale delle società e degli individui:

la perdurante popolarità e l'istituzionalizzazione delle tipologie di mega-evento nelle società nazionali e nella società internazionale e globale sin dal periodo della "prima modernità" deriva dalla loro funzione sociale sia per le élite che per il pubblico di massa nel segnare il tempo e la storia in un mondo sociale caratterizzato da incessanti cambiamenti intergenerazionali (ivi, p. 100, *trad. nostra*).

Se è così, dovrebbe essere possibile trovare delle significative analogie e delle continuità tra il ritmo industriale dei *tempi moderni* e le frequenze irregolari del *tempo senza tempo* informazionale. Proviamo. Le esposizioni sono nate nel momento in cui «la rivoluzione industriale, la costituzione della scienza medica, il trionfo della ragione e l'affermazione dei diritti sociali hanno alterato» il ciclo di vita socio-biologico che scandiva i tempi delle società pre-industriali (Castells, 1996, p. 508). Ad un ciclo di vita che si reggeva sulla determinazione biologica dei ruoli nella società se ne sostituì uno costruito «attorno a varie categorie sociali, tra le quali preminenti divennero l'istruzione, l'orario di lavoro, i profili di carriera e il diritto alla pensione» (ibidem). In questo contesto dunque le esposizioni servivano per armonizzare lo stridente contrasto tra queste due dissonanti temporalità e per *educare* l'orecchio delle masse ad un corretto ascolto del nuovo ritmo industriale, evitando così che quella *malattia del tempo* che aveva cominciato a diffondersi negli spiriti più sensibili di allora – e che ci ha regalato tra le più belle pagine e le più significative immagini della modernità (Giordano, 2005) – si trasformasse in una disgregante pandemia. Le esposizioni dunque hanno funzionato come una sorta di bypass nel favorire la transizione dall'*essere biosociale* al *divenire sociobiologico* come principio della vita sequenziale nell'età moderna (Castells, 1996, p. 508). Oggi, nel momento in cui la rivoluzione informazionale, l'affermazione in medicina della genetica, il trionfo della ragione cibernetica e la messa in discussione del sistema moderno dei diritti sociali stanno determinando una nuova sistemica perturbazione nella dimensione temporale della società contemporanea le esposizioni tornano a funzionare. Nel momento anzi di passaggio dal divenire sociobiologico del ciclo di vita industriale al rischio di un suo completo *arresto* dovuto all'«aritmia sociale» (ivi, p. 507) del cuore informazionale dell'organismo, l'intervento del defibrillatore espositivo è forse ancora più necessario.

È proprio la caduta della temporalità che permette di considerare le esposizioni universali come elementi in serie, vettori della globalizzazione, che passano in mezzo ad uno spazio reticolare, che illumina le differenti metropoli per ogni occasione. D'altra parte, per essere creduta, la caduta della temporalità ma anche della spazialità

ha sempre più bisogno di eventi spettacolari, come una trama unica si passa dal villaggio ricostruito e abitato da «maschere» al cyberspazio (de Spuches, 2002).

Spazio e tempo sono dunque le due dimensioni della società informazionale che più direttamente giustificano il rinnovato interesse che oggi sembrano suscitare le grandi esposizioni universali. È l'interazione tra queste due sfere della socialità in rete che produce le condizioni di più violenta perturbazione del sistema sociale. E sono tali destabilizzanti condizioni che rendono conto dell'attuale *revival* espositivo.

Lo spazio dei flussi (...) dissolve il tempo alterando la sequenza degli eventi e rendendoli simultanei, ponendo quindi la società nell'eterna provvisorietà. Il molteplice spazio dei luoghi, disseminato, frammentato, sconnesso, esibisce diverse temporalità, dalla dominazione più primitiva dei ritmi naturali alla più severa tirannia del tempo dell'orologio. (...) L'atemporalità naviga in un oceano circondato da spiagge temporali, da cui si possono ancora udire i lamenti delle creature incatenate al tempo (Castells, 1996, pp. 531-532).

Le esposizioni funzionano perché consentono un momentaneo allineamento tra queste due antagoniste logiche spazio-temporali, il *tempo senza tempo* si cristallizza per un attimo per partecipare all'eccezionalità *locale* dell'evento, la tirannia del *tempo dell'orologio* si prende una pausa per partecipare alla festività globale dell'evento. Le esposizioni funzionano allora come *ancora* alla navigazione atemporale delle élite globalizzate e come antidoto al *mal di mare in terraferma*¹⁷ delle masse localizzate.

¹⁷ La metafora kafkiana del *mal di mare in terraferma* come perfetta descrizione di alcuni aspetti *ipermoderni* della società contemporanea è già stata utilizzata da Valeria Giordano per provare a catturare il senso della nuova destrutturazione subita dalle dimensioni del tempo e dello spazio in seguito all'affermazione della società delle reti: «Se lo spazio da un lato si restringe, dall'altro si ridefinisce in un'area certamente più complessa e immateriale. La fluttuazione su cui ha trovato appoggio precario il moderno, si amplifica nella ipermodernità, attualizzando quella sensazione sconcertante del mare di mare in terraferma evocata da Kafka. La rete non a caso è priva di consistenza, è una sorta di arcipelago delle informazioni alle quasi si arriva, rischiando di smarrirsi lungo il cammino» (Giordano, 2002, p. 51). Qualche anno prima invece, è il 1999, Aldo Bonomi aveva usato la stessa metafora come titolo per un articolo sugli effetti destabilizzanti della globalizzazione economica che così si concludeva: «Per alcuni il vivere, il lavorare ed il produrre ove l'economia non è più radicata ma solo ancorata al territorio significherà, per usare una metafora di Kafka, soffrire di "mal di mare in terra ferma". Per altri il territorio apparirà come lo spazio chiuso, claustrofobico, ove esercitare il diritto all'esodo» (Bonomi, 1999, pp. 1-3).

3.4. Esposizioni e Città globali

Gli anni Settanta e Ottanta del Novecento rappresentano dunque nella nostra ipotesi un momento eccezionale nella storia della modernità e del capitalismo. Struttura economica, sovrastruttura mediale e infrastruttura urbana: l'inedito valore assunto da queste tre variabili a partire dall'inizio degli anni Settanta dà forma all'eccezionale equazione postmoderna. La visione fordista-keynesiana che aveva guidato la ricostruzione nel secondo dopoguerra entra in crisi e si ristruttura nella deregulation di un'accumulazione flessibile ingenuamente neoliberista; il sistema mediale si piega al potere temporale della televisione; lo *sprawl* suburbano offre al nuovo sistema economico il consumatore di cui ha bisogno per assecondare i propri nuovi capricciosi ritmi produttivi e al despota televisivo il suo suddito perfetto, uno spettatore domestico, seduto e pantofolaio, *privatizzato* e *mobile* (Williams, 1974). Ma bastano le prime leggere alterazioni nel valore della variabile economica e improvvisamente ecco che l'equazione della postmodernità non torna più. A partire dagli anni Novanta per risolvere il problema serve una soluzione informazionale. Il sistema economico, il sistema dei media, il sistema urbano: tutte e tre quelle dimensioni che avevano riflessivamente determinato la congiuntura postmoderna vengono ristrutturate dall'affermazione definitiva del nuovo paradigma informazionale. Nonostante siamo d'accordo con Castells nel riconoscere il carattere rivoluzionario del nuovo sistema tecno-economico non possiamo non notare immediatamente il carattere «nietzschiano» del tempo nuovo della società informazionale. Seppur *superandole* infatti il nuovo paradigma sembra *ritornare* a proporre condizioni economiche, politiche e socio-culturali affini a quelle già presenti nella prima modernità. È proprio in queste strane analogie di contesto che possiamo ritrovare le ragioni della rinnovata centralità del dispositivo delle esposizioni universali. Il *ritorno* determinante nella nostra ipotesi è quello della città come spazio centrale nella nuova multiscalarità strategica e postnazionale stabilita dalla società in rete:

Da molto tempo le città sono punto di intersezione di processi transfrontalieri: flussi di capitali, di lavoratori, di merci, di materie prime, di mercati, di viaggiatori. (...) Le città erano spazi strategici per le economie e per le culture che nascevano da questi flussi e per la sede del potere economico, politico e simbolico. La diffusa creazione di stati-nazione che prese vita circa cento anni fa portò con sé un allontanamento da questi schemi; il progetto fu allora quello dell'integrazione territoriale nazionale. Dal punto di vista di questa nuova economia politica le città erano per lo più centri amministrativi di routine. Semmai, a diventare spazi strategici furono i sobborghi e i distretti industriali per la produzione in serie, mentre lo stato, che si trattasse dello

stato keynesiano o dello stato pianificatore centralizzato, era sempre il primo attore¹⁸ (Sassen, 2006, p. 29).

La rivoluzione informazionale scompagina nuovamente le gerarchie. «Globalizzazione, avvento delle nuove tecnologie dell'informazione, intensificazione delle dinamiche transnazionali e translocali» (Sassen, 2007, p. 102): queste tre tendenze, strutturalmente atopiche, paradossalmente rimettono le città al centro del sistema-mondo, «demistificando il concetto secondo cui nell'era dell'informazione l'innovazione è priva di localizzazione» (Castells, 1996, p. 72). Una analoga centralità strategica le città però l'avevano già conosciuta all'interno della società moderna nata dalla rivoluzione industriale. E la storia della sociologia è lì a ricordarcelo:

Nella prima metà del XX secolo, lo studio della città è stato il nucleo della sociologia (...) Georg Simmel, Max Weber, Walter Benjamin (...) Robert Park e Louis Wirth (...) si trovavano davanti a processi di massa: industrializzazione, inurbamento, alienazione: una nuova forma culturale chiamata urbanity. Per loro, lo studio della città non era soltanto studio dell'urbano bensì dei principali processi sociali di un'epoca. Da allora, lo studio della città, e di conseguenza della sociologia urbana, ha perso il ruolo privilegiato di lente della disciplina. (...) Fu decisivo (...) il fatto che la città avesse smesso di essere il perno delle trasformazioni dell'epoca, cioè il luogo strategico per la ricerca sui processi non urbani (...). All'avvento del nuovo secolo, la città appare nuovamente sito strategico per la comprensione delle tendenze principali che rimodellano l'ordinamento sociale (Sassen, 2007, p. 98, corsivo nostro).

Quali sono dunque queste *tendenze*? E cosa hanno a che fare con le esposizioni universali? Perché metropoli industriale e città informazionale ricorrono entrambe al medium espositivo per allestire la propria spettacolare messa in scena?

¹⁸ Braudel individua nel particolare rapporto tra città e stato che ha caratterizzato l'Europa fin dalla sua rinascita urbana del XI secolo uno dei principali fattori che hanno consentito al vecchio continente di estendere sul mondo il dominio del proprio capitalismo: «L'Occidente costituisce una sorta di lusso del mondo. Le città sono state portate a una temperatura che quasi non si ritrova altrove. Quali sono le differenze e le originalità dell'Europa? (...) il miracolo, in Occidente, non consistette nel fatto che dopo che tutto era stato annientato, con i disastri del secolo V, tutto sia rinato a partire dal secolo XI. La storia è piena di questi lenti andirivieni secolari, di simili espansioni, nascite o rinascite urbane (...). Ma ogni volta, nel corso di queste riprese, vi furono due personaggi in gara: la città e lo Stato. Di solito lo Stato vince, e la città rimane soggetta sotto una mano pesante. Il miracolo fu dunque che la città – nei primi secoli urbani d'Europa – vinse in pieno, almeno in Italia, nelle Fiandre, in Germania. Per un tempo piuttosto lungo essa ha vissuto l'esperienza di una vita piena e autonoma, evento colossale, la cui genesi non si afferra sicuramente nella sua totalità: ma visibili ne sono le enormi conseguenze» (Braudel, 1979, pp. 476-478).

Le risposte a queste domande le abbiamo già incontrate in diverse occasioni nel corso di questo scritto, ma vale la pena riassumerle ancora una volta.

3.4.1 *Il sex appeal della metropoli*

«Il capitalismo produce la propria geografia» (Harvey, 1989, p. 18). E nonostante il nostro senso politico dello spazio sia stato plasmato dalla forma dello stato-nazione, quella del Capitale è stata, storicamente, una geografia di capitali, una geografia urbana¹⁹. Rivoluzione industriale e rivoluzione informazionale, due momenti di «ristrutturazione dell'economia», in particolare dei suoi modi di sviluppo, due conseguenti momenti di «ristrutturazione dello spazio urbano» (Guala, 2003, p. 56). E in entrambi i casi, al centro di questi processi, le esposizioni hanno funzionato come «un deciso volano di sviluppo» (Mazzeo, 2008, p. 77). È vero, lo scenario è molto diverso, e la competizione per entrare nel network della città globali è molto più spietata di quanto non lo fosse quella per acquisire lo stato di metropoli-mondo²⁰ nel diciannovesimo secolo: si gioca a velocità molto più elevate, il campionato è ben più competitivo, i pretendenti al titolo aumentano di stagione in stagione, il mercato di riparazione è molto più costoso, il campo è più grande, gli arbitri più severi, il pubblico più esigente, il rischio di finire *fuori squadra* molto più alto. Ma lo scopo rimane quello di *entrare in rete*: «si pensi a quello che è forse il significato centrale delle esposizioni di quel secolo [il diciannovesimo], ovvero la loro capacità di realizzare una rete di contatti, di scambi, di interrelazioni su scala globale» (Tomassini, 2004, p. 103). La maggiore intensità della relazione non ne ha dunque modificato la natura. Ma qualcosa evidentemente è accaduto: «L'ascesa delle industrie dell'informazione e la crescita dell'economia globale, strettamente collegate, hanno contribuito alla creazione di una nuova geografia della centralità e della marginalità» (Sassen, 2007, p. 109, *corsivo nostro*). L'organizzazione di un'esposizione universale consente alla città che ospita l'evento di riposizionarsi rispetto a questa nuova geografia di inclusione e di esclusio-

¹⁹ Dobbiamo poi sempre tenere presente che «sulla lunga durata, lo stato-nazione appare come l'eccezione, un'invenzione recente, tutta moderna e tutta Europea, mentre la dimensione mondo è la norma, nel costituirsi delle reti di comunicazione a distanza» (Miconi, 2005, p. 118).

²⁰ «Possiamo affermare che città-mondo sono esistite per secoli, mentre la città globale è un concetto assai più specifico perché cerca di cogliere la configurazione presente e abbraccia le enormi complessità degli attuali sistemi tecnico-economici» (Sassen, 2007, p. 24). Tra città globale e città mondo dunque esiste un tipo di differenza simile a quella che distingue, come abbiamo visto con Castells, l'economia globale dell'informazionalismo dalla precedente economia mondiale (vedi nota 8, p. 128).

ne. Naturalmente l'esposizione non *determina* per la città che la organizza l'acquisizione di uno stabile posizionamento in quella geografia della centralità individuata dalla Sassen, ma offre l'opportunità per l'avviamento di processi e la messa in atto di strategie capaci invece di riposizionare stabilmente una città nel novero di quelle incluse del network dei flussi dell'economia globale.Cogliere questa opportunità è però una sfida che non viene vinta automaticamente dalle amministrazioni locali, Siviglia 1992 l'ha persa²¹, Hannover 2000 l'ha vinta (Merlo, 2008, p. 39), Parigi 1989 l'ha *mancata*. E non è tanto una questione di incassi. I buchi che spaventano non sono quelli *in rosso* del bilancio espositivo, ma quelli *neri* della *marginalità* – e la condanna all'«irrilevanza strutturale» che comportano (Borja-Castells, 1997, p. 15). Ed era così anche per la Parigi del 1878. Dopo i grandi traumi della Comune, della sconfitta nella guerra con la Prussia e della fine ingloriosa del Secondo Impero, la *Ville Lumière* aveva più che mai bisogno di un evento espositivo per mostrare al mondo di poter ancora essere la capitale del XIX secolo.

Se il Sacro Cuore doveva essere il simbolo del ritorno della nazione a Dio, allora il Palais de l'Exposition rappresentava il suo ritorno allo stesso capitalismo duro e puro sostenuto dal “diabolico” Secondo Impero. Tuttavia, nonostante il numero record di visitatori per l'Esposizione (oltre i 16 milioni), l'evento in realtà ha registrato una perdita di 28.704.765 franchi (più di 1 milione di sterline) a causa del costo elevato della costruzione dei due padiglioni espositivi (...). Ma questo deficit finanziario è stato più che compensato dal fatto che *l'evento è stato visto come l'occasione per restituire alla capitale, e alla nazione, il loro status internazionale* (Wilson, 2005, p. 51, *trad. nostra*).

Qualche anno dopo, nel 1896, è Berlino a giocare la carta dell'Esibizione Industriale per cercare di ottenere il riconoscimento del proprio status di metropoli cosmopolita:

l'Esposizione Industriale divenne un modo per la città di affermarsi come realtà urbana cosmopolita alla pari di Londra, Parigi o Chicago. (...) Il 1896 e l'Esposi-

²¹ «Terminata l'esposizione, sono stati portati avanti i progetti per trasformare l'Expo in Cartuja '93, un parco di ricerca e sviluppo volto a trasformare Siviglia in un centro di attività commerciale e intellettuale per il Mediterraneo occidentale. Elemento chiave nel piano del governo spagnolo per stimolare lo sviluppo in Andalusia, il parco ospita il primo World Trade Center della Spagna e il Council for Higher Scientific Research, il Dipartimento sulle nuove tecnologie dell'Università di Siviglia e impianti per la ricerca e lo sviluppo costruiti dal produttore tedesco di computer Siemens, e un parco d'attrazioni (...) situato negli spazi degli ex padiglioni regionali spagnoli. Ma dopo alcuni anni questo progetto post-Expo sembra essersi rivelato un grande fallimento e oggi assomiglia sempre più a una città fantasma» (De Groote, 2005, *trad. nostra*).

zione Industriale hanno segnato una svolta nella vitalità di Berlino come moderna capitale europea. La mostra ha contribuito in molti modi a creare e cementare l'identità di Berlino come una *Weltstadt*, una città globale (Zelljadt, 2005, p. 308, *trad. nostra*).

Londra, Parigi, Chicago, la *serie A* delle capitali mondiali del diciannovesimo secolo (ospiti, nell'anno dell'evento berlinese, di ben sette delle undici esposizioni universali fino a qual momento andate in scena). Per la sua promozione Berlino non può che puntare sull'organizzazione di un evento espositivo. Che si tratti di scalare il vertice del network delle città globali (Shanghai 2010), di confermare il proprio diritto ad esservi stabilmente inclusa, nonostante l'appartenenza a uno stato sempre più periferico (Milano 2015), o, sull'onda di un momento di sviluppo complessivo della propria nazione, di accedervi per la prima volta (Saragozza 2008), le esposizioni, nel ventunesimo come nel diciannovesimo secolo, restano per la città un'occasione fondamentale per progettare e riprogettare il proprio futuro urbano:

L'Expo è infatti la scossa tellurica per città addormentate che l'Evento costringe a rinascere o a morire, e comunque ad auscultarsi, a guardarsi allo specchio, a farsi il check up. L'Expo stimola la città a diventare più città, a progettare il proprio futuro urbano (Merlo, 2008, p. 39).

Rinascere o morire. L'opportunità è un rischio, l'organizzazione di un grande evento può mancare i suoi obiettivi, fallire nel rilancio dell'immagine della città, deteriorarne ulteriormente gli spazi. L'effetto Guggenheim è più l'eccezione che la regola, l'esempio, virtuoso, di Barcellona 1992 è facile da comprendere, ma difficile da replicare (Guala, 2007, pp. 57-60). Invece di recuperare spazi dismessi, il grande evento può creare nuove sacche di marginalità intraurbana, invece di creare un rinnovato clima di armonia sociale può accentuarne la disgregazione, la gentrificazione di vecchi quartieri rimessi a nuovo può spingere le masse ancora più ai margini della città, la tentazione immobiliare di edificare nuovi super-lussuosi e super-redditi condomini può chiudere le élite in nuove sorvegliate comunità. Molto probabilmente si può trovare un'altra via, che non sia il megaevento, per «preparare le città ad affrontare la competizione globale» (Borja-Castells, 1997, p. 20), ma di certo la scelta di una chiusura localistica non è un'alternativa percorribile:

I flussi erodono vecchi assetti territoriali della società e sollecitano *recentrages*. Va chiarito un possibile equivoco: se i flussi sono un rischio e una sfida per qualsiasi organizzazione sociale stabile nello spazio, la vera questione per ogni società locale è la capacità non di sottrarsi ai flussi, ma di selezionarli, incanalarli, sfruttare-

li per la propria crescita. Essere nel gran flusso complessivo della interazione globale è rischioso, ma indispensabile. Sottrarsi ai flussi non è possibile, pretenderlo è un regressivo localismo. I distretti e le città che elaborano strategie hanno imparato o stanno imparando a selezionare e incanalare flussi. In questo caso si tratta di *re-centrages* adattivi, non localistici (Bagnasco, 2003, p. 123).

Essere nel gran flusso complessivo dell'interazione globale è rischioso, ma indispensabile. Nel network delle città globali i diversi nodi della rete sono dunque costretti a competere per accrescere la propria *fitness*: «Dal momento che le economie delle città oggi operano come un insieme frammentario di nodi di una rete globale, la lotta per ottenere lo status di “nodo migliore” è intensa e molto competitiva» (Graham-Marvin, 1996, p. 60). Quando Harvey prende in considerazione le possibili strategie che una metropoli ha a disposizione per potere attirare all'interno della propria località nuovi *flussi*, soprattutto di capitale, individua quattro possibili alternative. Se le andiamo ad esaminare attentamente ci accorgiamo immediatamente di come ognuna di queste diverse – ma complementari – mosse crei le condizioni favorevoli per il successo delle esposizioni universali. Anzi, per essere più precisi sono tutte soluzioni strategiche che possono trovare nell'evento espositivo una fondamentale risorsa. Uscito dall'illusione di poter risolvere le proprie crisi attraverso un processo di continua suburbanizzazione televisiva dei consumi, il sistema capitalistico si ristrutturava globalmente come network di città globali. In una crescente situazione di competizione interurbana, le città hanno di fronte quattro possibili alternative per riuscire in un'efficace strategia di riposizionamento (Harvey, 1989, pp. 62-71): la concorrenza nella divisione spaziale del lavoro; la concorrenza nella divisione spaziale del consumo; la concorrenza per le funzioni di comando; la concorrenza per la redistribuzione.

Vediamo nel dettaglio perché tutte e quattro queste scelte possono portare a una rinnovata centralità dello spettacolo espositivo.

1. Secondo Harvey, per «migliorare individualmente la loro posizione competitiva nella divisione internazionale del lavoro» (ivi, p. 62) le città possono decidere di intraprendere due diverse strade: «l'aumento del tasso di sfruttamento della forza-lavoro (estrazione del plus-valore assoluto) e la ricerca di miglioramenti tecnologici e organizzativi (estrazione del plus-valore relativo)» (ivi, p. 63). Entrambe queste soluzioni generano un potenziale aumento della conflittualità sociale che, come visto in precedenza, ha rappresentato storicamente una delle ragioni principali per l'allestimento di quelle rituali cerimonie di momentanea riconciliazione socialdemocratica che sono state le grandi esposizioni universali. L'estrazione del plus-valore assoluto in un contesto competitivo determina «lo spostamento del centro

della politica urbana: dall'eguaglianza e dalla giustizia sociale si passa all'efficienza, all'innovazione e all'aumento dei tassi reali di sfruttamento» (ivi, p. 64). Nonostante la situazione complessiva di incertezza eserciti di per sé «un effetto di disciplinamento sulla forza-lavoro» (ibidem), il sistema è comunque particolarmente attento al contenimento e al controllo di tensioni che in qualsiasi momento possono trovare antagoniste vie di fuga. In maniera analoga, quando i tentativi di creare le condizioni ideali per sedurre il business di nuove imprese vanno a minacciare i salari sociali, la politica urbana si trova nuovamente di fronte lo spettro di quel ritorno alla lotta di classe che una certa retorica postindustriale aveva cercato di scacciare. L'organizzazione di un mega-evento, con la sua capacità di favorire l'aggregarsi momentaneo di un'alleanza di classe in nome dell'interesse comune che tutti i soggetti sociali hanno nel migliorare la qualità della vita della propria regione attraverso l'investimento nelle infrastrutture fisiche e sociali locali (ivi, pp. 178-179), è un jolly che le amministrazioni, in un clima di crescente concorrenza interurbana, possono giocare per migliorare la propria posizione competitiva senza essere costrette a compromettere la propria armonia sociale.

2. «Come seconda possibilità, le regioni urbane possono cercare di migliorare individualmente la loro posizione competitiva rispetto alla divisione spaziale del consumo» (ivi, p. 65). Invece di sedurre le imprese, le municipalità tentano qui di sedurre nuovi cittadini, con i loro redditi, e nuovi turisti, con le relative spese²². In un contesto competitivo gli investimenti per migliorare la qualità della vita di una metropoli, e la sua immagine, possono essere molto onerosi. Le esposizioni universali si presentano allora come un'occasione straordinaria per acquisire una posizione di vantaggio «in questa spietata concorrenza internazionale per l'egemonia culturale e per un pezzetto della circolazione globale dei redditi» (ivi, p. 66). Inoltre simili progetti culturali di rinnovamento urbano richiedono ancora una volta la formazione di quel tipo particolare di «alleanza di classe a base urbana in cui è fondamentale la cooperazione di pubblico e privato nell'assistenza al grande consumo e all'innovazione culturale» (ibidem) che sempre più spesso soltanto l'eccezionalità dell'occasione espositiva, o di un altro grande evento, sembra poter garantire.

²² L'importanza di sedurre quelle popolazioni che del consumo fanno la dimensione centrale del proprio vivere metropolitano è sottolineata da Martinotti nella sua analisi sulla *nuova morfologia sociale della città* determinata dalla centralità acquisita dalle sue più recenti – e dinamiche – popolazioni, i *city-users* e i *metropolitan businessmen*: «sembra plausibile pensare che la metropoli possa venire in futuro influenzata, funzionalmente e territorialmente, in modo assai più profondo dalle esigenze delle nuove popolazioni di *consumatori* della città che non da quelle di chi ci abita o ci lavora» (1993, p. 159).

3. «Le città possono entrare in concorrenza per diventare centri di capitale finanziario, di raccolta e di controllo di informazioni, di attività decisionali a livello governativo. Questo tipo di concorrenza richiede una strategia di predisposizione di infrastrutture. È vitale essere efficienti e centrali in una rete mondiale di trasporto e comunicazione: ciò significa forti investimenti pubblici in aeroporti, strade scorrevoli, sistemi di comunicazione e così via» (ibidem). Per conquistare le funzioni di comando in un settore nevralgico del network delle città globali, lo abbiamo già visto, sono necessari investimenti ingenti nelle infrastrutture dei trasporti e delle comunicazioni. Ancora una volta il volano dell'organizzazione di un grande evento si presenta come una imperdibile occasione o, perlomeno, come una conveniente scorciatoia, per far convergere sulla propria città i flussi economici e gli interessi politici necessari per realizzare un rinnovamento delle proprie infrastrutture. Saragozza, per esempio, dopo aver ospitato l'esposizione internazionale del 2008 sul tema «Acqua e sviluppo sostenibile» è stata designata dall'Onu come sua sede ufficiale per l'*International Decade for Action. Water for Life 2005-2015*. Sempre a Saragozza, le opportunità garantite dall'expo, hanno convinto il gruppo Zara, una delle aziende del settore della moda che tra le prime e con maggiori profitti si è adeguata alle logiche di rete imposte dalla società informazionale, a impiantarsi in loco (Calcaterra, 2008, p. 11).

4. «In quarto luogo, in una società a organizzazione complessa come la nostra, vi sono molti canali di redistribuzione diretta del potere economico rispetto ai quali le regioni urbane possono competere» (Harvey, 1989, p. 68). Ancora una volta le esposizioni sono la carta perfetta che le metropoli possono ritrovarsi in mano per convincere «i livelli superiori dell'amministrazione statale» (ibidem) ad aprire i rubinetti sempre molto controllati dei finanziamenti nazionali. L'organizzazione del G8 italiano nell'estate del 2009 ne è stato un esempio eccezionale. Dopo aver scelto l'isola della Maddalena come sede, la catastrofe del terremoto abruzzese ha suggerito l'*opportunità* di deviare verso L'Aquila l'ingente flusso di finanziamenti e di risorse inizialmente destinati alla riqualificazione dell'ex sede della base militare Nato in Sardegna. L'isola sarda, dopo essersi preparata ad accogliere l'onda lunga degli investimenti per il G8, si è così trovata a gestire le dinamiche complesse della gestione di un dopo-evento senza nemmeno averlo ospitato. Intanto, di fronte alla catastrofe diffusa del terremoto abruzzese, l'effetto valanga che i flussi deviati del G8 avrebbe invece dovuto generare ricoprendo le valli appenniniche con una spessa coltre di investimenti, si è presto esaurito in un superficiale make-up e anzi ha forse contribuito a *distrarre* l'attenzione dalla necessità di una piano strutturale di ricostruzione. Esempio emblematico dell'impossibilità di sovrapporre la dimensione dell'evento a quella dell'emergenza.

3.4.2. Metropoli mondiali e città globali: gli scenari urbani del successo espositivo

Se, come abbiamo ipotizzato, la ragione principale della rinnovata centralità del dispositivo delle esposizioni universali nell'odierna società delle reti è effettivamente rappresentata dal ritorno della città come dimensione caratterizzante dell'abitare, dovremmo poter ritrovare delle analogie strutturali tra la forma di vita urbana del diciannovesimo e quella del ventesimo secolo. Proviamo.

La prima variabile da prendere in esame non può che essere quella demografica: «Forse il fatto di più gigantesche proporzioni nell'intera trasformazione urbana fu il movimento di popolazione che ebbe luogo su tutto il pianeta» (Mumford, 1938, p. 135). Per sviluppare il massimo delle potenzialità i motori della rivoluzione industriale hanno bisogno di una quantità crescente di energia urbana: la geografia disegnata dal nuovo sistema di produzione è dunque, necessariamente, una geografia di grandi centri metropolitani. E le ragioni sono evidenti:

L'industria prosperava nelle grandi metropoli, dove materie grezze, operai disoccupati e capitali disoccupati affluivano automaticamente: *sia la tecnica che il capitalismo, durante l'Ottocento, promossero la congestione urbana* (...). La maggior parte delle grandi capitali politiche e commerciali del periodo barocco, almeno nei paesi del Nord, parteciparono a questo ingrandimento. Non soltanto esse occupavano di solito posizioni geograficamente strategiche, ma avevano speciali risorse da sfruttare attraverso le loro strette relazioni con i rappresentanti del potere politico, e attraverso le banche centrali e le borse che controllavano il flusso degli investimenti. In più, esse avevano l'ulteriore vantaggio di aver riunito per secoli un'ampia riserva di miserabili ai margini dell'esistenza: ciò che era eufemisticamente detto mercato di manodopera (ivi, p. 149, *corsivo nostro*).

Evidenti sono anche le analogie con l'epoca delle città globali: il privilegio di essere i luoghi dove le relazioni strategicamente rilevanti avvengono, dove le élite della finanza, della politica e del management culturale possono incontrarsi, di ospitare nelle proprie downtown sedi centrali e uffici distaccati delle principali multinazionali, inevitabilmente circondate da quei servizi di alto profilo, legali e commerciali, quotidianamente indispensabili per le élite manageriali, e nello stesso tempo poter contare sullo sterminato serbatoio di manodopera a basso costo cui appaltare l'onere materiale dei servizi di basso profilo (pulizie, manutenzione, ecc.), insomma tutte quelle caratteristiche strutturali determinanti che oggi vengono attribuite alle città globali erano già state pretese dalla *tecnica* e dal *capitalismo* industriali.

La città globale si è rivelata un sito di nuove rivendicazioni: da parte del capitale globale e dei nuovi “utenti” della città, ma anche da parte di settori deprivilegiati della popolazione urbana, spesso in quanto presenza internazionalizzata nelle grandi città alla pari del capitale (Sassen, 2007, p. 127).

L’informazionalismo, dopo l’abbaglio postindustriale, starebbe restituendo alla dimensione urbana la sua storica centralità. Fin qui la teoria. Ma la pratica? I dati confermano questa ipotesi?

Le riflessioni di Mumford sulla nascita della città industriale ci mettono immediatamente di fronte alle tre variabili strutturali che proveremo a misurare per mettere a confronto le condizioni della metropoli moderna e quelle della città informazionale: l’urbanizzazione, la migrazione (senza la quale la mostruosa crescita della prima non sarebbe stata possibile) e la polarizzazione socio-economica determinata dalla sempre più stretta – e indispensabile – convivenza tra *i rappresentati del potere e un’ampia riserva di miserabili ai margini dell’esistenza*. Urbanizzazione e migrazione serviranno a «misurare» il tasso di spaesamento del cittadino metropolitano. Nella stessa direzione, ma in modo meno diretto, attraverso la comparazione tra i redditi più alti e quelli più bassi cercheremo di valutare il peso della classe medio-borghese e quello delle disparità economiche tra inclusi ed esclusi dall’economia dominante nel corso della storia che stiamo raccontando.

Non possiamo naturalmente non cominciare da Londra. È nella capitale britannica infatti che l’asse tecno-economico del capitalismo industriale comincia il suo esperimento urbano:

Nel 1851 la Gran Bretagna era la prima importante nazione in cui la popolazione urbana aveva superato quella rurale (...). In Inghilterra, inoltre, gli abitanti erano sproporzionatamente concentrati in una sola città, Londra, che nel 1800 era, con un milione di abitanti, la più grande del mondo, ed era anche la sede del mercato più sviluppato dell’epoca (Sassoon, 2006, p. 28).

Nei cinquanta anni che precedono l’organizzazione della prima grande esposizione universale la popolazione londinese è quasi triplicata, passando dagli 864.845 abitanti del 1801 ai 2.362.236 del 1851 (Ferrin Weber, 1899, p. 46). La tabella 2 mostra l’incremento di popolazione registrato dalla capitale britannica nei cinque decenni che stiamo ora prendendo in considerazione. Come si vede, gli anni che precedono l’allestimento del primo grande spettacolo espositivo sono quelli che registrano l’incremento nella crescita della popolazione urbana più significativo. Dopo il 1851 la popolazione londinese continuerà *naturalmente* a crescere ma a ritmi progressivamente più lenti (+10,37% tra il 1881 e 1891). La variabile determinante nel generare quel senso di disorientamento che nella nostra ipotesi costituisce

una delle motivazioni principali della messa in scena espositiva non è dunque la semplice crescita numerica, bensì il suo ritmo. Al grande rituale espositivo non si sottoponeva però soltanto la popolazione londinese, ma era più in generale tutta la crescente e spaesata – e crescentemente spaesata – popolazione urbana inglese a partecipare, direttamente o simbolicamente, alla grande cerimonia *inclusiva* del Crystal Palace. Il 1851 è anche l'anno in cui per la prima volta più del 50% della popolazione della Gran Bretagna è una popolazione compiutamente urbana (ivi, p. 47).

Tab. 2– Popolazione di Londra 1801-1851 [fonte: Ferrin Weber, 1899, p. 46]

Anno	Popolazione	Incremento numerico	Incremento percentuale
1801	864.845	-	-
1811	1.009.546	+ 144.701	+ 16,73
1821	1.225.694	+ 216.148	+ 21,41
1831	1.471.941	+ 246.247	+ 20,09
1841	1.873.676	+ 401.735	+ 27,29
1851	2.362.236	+ 488.560	+ 26,07

Vale la pena riprendere molto brevemente una questione che abbiamo già trattato nei precedenti capitoli: la natura commerciale, più che industriale, dello spettacolo espositivo (e delle sue *location*). Nella storia dell'urbanizzazione britannica sono individuabili due grandi fasi di crescita della dimensione metropolitana che corrispondono ai decenni 1821-1831 e 1841-1851: «Il decennio precedente ha visto l'ascesa delle sedici “great cities”, il secondo decennio, l'espansione di Londra» (ivi, p. 52, *trad. nostra*). La crescita della popolazione nel decennio che va dal 1821 al 1831 non è trainata dal *sex appeal* commerciale di Londra ma dalla locomotiva industriale delle metropoli del nord-est dell'Inghilterra: «La forte concentrazione di popolazione nel 1821-1831 è stata dunque prodotta dai cambiamenti che hanno interessato le città industriali dell'Inghilterra del nord» (ivi, p. 53, *trad. nostra*). È dunque il vorticoso sviluppo dell'industria manifatturiera nel nord dell'Inghilterra a guidare una fase di crescita delle città che però non sembra ancora aver bisogno del medium espositivo per *controllare* i suoi complessi momenti di espansione²³. A produrre le condizioni per l'affermazione dello spettacolo espositivo come rito urbano del diciannovesimo secolo è invece il decennio di crescita delle città dominato dall'*appeal* finanziario,

²³ «È un fatto che le capitali assisteranno alla rivoluzione industriale, che sta per affermarsi, da spettatrici. Non Londra, ma Manchester, Birmingham, Leeds, Glasgow e innumerevoli cittadine proletarie lanciano i tempi nuovi; (...) Londra afferrerà a proprio vantaggio il movimento, mediante i vincoli del denaro, non prima del 1830» (Braudel, 1979, p. 518).

politico e culturale londinese. In realtà se la locomotiva della crescita urbana del periodo è Londra, buona parte dell'energia che ne alimenta i motori arriva da altri territori metropolitani. Non più però dai centri dell'industria manifatturiera del nord-est, ma dalle città portuali e da quelle dove si produceva il ferro. Il decennio 1841-1851 è anche il momento della grande espansione commerciale dell'impero britannico: questa crescita è resa possibile dalla triangolazione metropolitana "chiusa" dal vertice politico-finanziario londinese con il suo ferreo mediano e le sue portuali ali. Questa eccezionale sinergia urbana è resa possibile dalla fitta rete di passaggi che lo sviluppo della rete ferroviaria garantisce tra i diversi giocatori metropolitani in campo: tra il 1840 e il 1850 la rete ferroviaria britannica passa infatti da circa 800 a ben 6.600 miglia di collegamenti. Uno sviluppo consentito proprio dal gioco di squadra orchestrato dalla regia del capitale finanziario e dall'eccezionale *controllo* tecnologico londinese, dalla produzione materiale del mediano distretto industriale e dai rifornimenti che arrivano al centro dalle corsie portuali esterne: «è stata l'inaugurazione delle ferrovie, unita al concomitante sviluppo dell'industria del ferro, e all'espansione del commercio interno ed estero in un regime di libero mercato, che ha determinato la grande concentrazione di popolazione nel decennio 1841-1851» (ivi, p. 56, *trad. nostra*). Un capolavoro della tecnica e della metropoli che non a caso ha trovato la sua più spettacolare celebrazione nella sintesi sublime del Crystal Palace. Non è dunque l'industria manifatturiera che ha costruito le grandi città, quanto piuttosto il commercio (ivi, p. 315). E lo stesso vale ovviamente per le grandi esposizioni universali.

In Francia l'eccezionalità di Parigi rispetto alle altre grandi città della nazione è molto più marcata di quanto non lo sia quella londinese. Ed è forse anche questa una delle ragioni per cui nonostante gli inglesi le abbiano inventate siano stati i francesi a fare delle esposizioni universali il medium dell'industria culturale che ha caratterizzato la seconda metà del XIX secolo.

L'andamento irregolare della crescita della popolazione parigina sembrerebbe smentire immediatamente l'ipotesi che abbiamo fatto per Londra di una correlazione tra il ritmo della crescita urbana e l'organizzazione di un evento espositivo. In realtà rispetto all'incremento costante della popolazione londinese il ritmo schizofrenico della crescita parigina non fa altro che confermare come lo spaesamento generato dal tasso di crescita della popolazione urbana possa verosimilmente essere considerato un fattore determinante per le sorti dello spettacolo espositivo. L'alternarsi, a suo modo regolare anche questo, tra un decennio di straordinario sviluppo e uno di sostanziale riflusso della crescita imprime al battito della metropoli parigina un andamento fortemente disorientante che può generare verosimilmente molti più scompensi nelle soggettività dei suoi abitanti di quanto non faccia

il più regolare ritmo londinese. Se Londra ha smesso di candidarsi all'organizzazione di un evento espositivo nel 1862 e Parigi ancora nel 1889 falliva nel tentativo di ospitare la sua settima esposizione universale una ragione è probabilmente rintracciabile anche nei diversi andamenti della loro crescita urbana. Il fatto che questi sbalzi nella crescita della popolazione parigina avessero come ovvio delle precise cause storiche (nel 1859 l'opera di ristrutturazione del Barone Haussmann aveva portato all'annessione alla municipalità parigina di insediamenti periferici per un totale di circa 500.000 nuovi cittadini; il decennio seguente paga invece quel clima di terrore e di instabilità che porterà tra il 1870 e 1871 alla tragica esperienza della Comune e alla sconfitta nella guerra contro la Prussia) non ne rende però l'azione meno straniante.

Tab. 3 – *Popolazione di Parigi 1851-1901* [fonte: Ferrin Weber, 1899, p. 73; * dato tratto da demographia.com]

<i>Anno</i>	<i>Popolazione</i>	<i>Incremento numerico</i>	<i>Incremento percentuale</i>
1851	1.053.262	-	-
1861	1.696.741	+ 643.479	+ 61,09
1872	1.851.792	+ 155.051	+ 9,13
1881	2.269.023	+ 417.231	+ 22,53
1891	2.447.957	+ 178.934	+ 7,88
1901	3.460.000*	+ 1.012.043	+ 41,34

In ogni caso, la forte crescita registrata dalle due capitali europee del diciannovesimo secolo non sarebbe stata possibile, né tanto meno avrebbe avuto lo stesso effetto destabilizzante, se non si fosse accompagnata a un alto tasso di migrazione. Nonostante gli enormi progressi della scienza medica e la sua crescente importanza per le politiche sociali urbane avessero consentito a Londra e ad alcune altre grandi città europee di registrare per la prima volta un saldo positivo tra il numero delle nascite e il tasso di mortalità, l'incremento naturale può spiegare solo in parte lo straordinario aumento di popolazione delle metropoli ottocentesche: «la trasformazione di un deficit in un incremento delle nascite non è la ragione essenziale della crescita della città» (ivi, p. 156, *trad. nostra*). In realtà ci troviamo nuovamente di fronte a una differente dinamica urbana che interessa la capitale britannica e quella francese. La crescita di Londra già a partire dalla metà del diciannovesimo secolo è molto meno legata all'impatto straniante di un consistente flusso migratorio di quanto non lo sia, per tutto il secolo, quella parigina. Lo sviluppo di Londra nella seconda parte del 1800 oltre ad essere più regolare nei ritmi è anche più “naturale” nei modi: qui, già a partire dal

1852, il miglioramento nelle condizioni sanitarie fa sì che più dell'ottanta per cento dell'incremento totale della popolazione sia determinato da un rapporto tra il tasso di natalità e quello di mortalità assolutamente positivo. A Parigi, al contrario, tra il 1821 e il 1890 l'incremento dovuto al rapporto natalità/mortalità pesa soltanto per il 15,23% del totale. Oltre a un 20,56% dovuto all'annessione di nuovi territori alla municipalità parigina, la variabile determinante nel dar conto del processo di crescita della metropoli francese è senza ombra di dubbio quella dell'immigrazione: il 64,21% della nuova popolazione parigina è infatti una popolazione composta da *provinciali*, prevalentemente proveniente dalle zone rurali della nazione (ivi, p. 240). A conferma che è la diade ritmo della crescita urbana/aumento dell'immigrazione il vero fattore di spaesamento che fa dell'esperienza espositiva un indispensabile rito urbano, l'unico decennio in cui Londra è investita da un flusso esogeno di nuovi cittadini paragonabile nella portata a quello che costantemente scorre sul territorio parigino è esattamente quello che precede l'Esibizione Internazionale del 1851 (tab. 4).

Tab. 4 – Londra: ratio of net immigration to total increase [fonte: Ferrin Weber, 1899, p. 244]

Anno	Immigrazione/ Incremento complessivo
1801-1811	23,8%
1811-1821	14,6%
1821-1831	21,0%
1831-1841	18,3%
1841-1851	40,2%
1851-1861	36,2%
1861-1871	17,4%

Nel decennio 1881-1891 l'immigrazione non è già più una voce in attivo nel bilancio di crescita della popolazione londinese: «Da allora [il 1850] la crescita di Londra dovuta all'immigrazione è diminuita, e nel 1881-91 si è trasformata in una perdita reale, la sua crescita naturale sarebbe di 12,71 unità ogni 1.000 abitanti mentre l'incremento reale totale è soltanto di 9,86» (Ferrin Weber, 1899, p. 244, *trad. nostra*). La Ferrin Weber stima che a Parigi, tra il 1876 e il 1881, l'immigrazione abbia invece pesato per quasi il 92% dell'incremento complessivo di popolazione (ivi, p. 246). Ancora stupiti del tennistico 6-2 che Parigi rifila all'avversario d'oltremania sul campo da gioco espositivo?

La ricetta sembra funzionare inizialmente anche per le esposizioni d'oltreoceano. Gli Stati Uniti, come loro costume, mescolano anzi le quantità dei due ingredienti europei (tasso di crescita urbana e di immigrazione ver-

so le città) in dosi *supersize* (e con un crescente utilizzo di ingredienti esotici, sconosciuti all'immigrazione prevalentemente nazionale e rurale delle metropoli europee). Quando Chicago ospita la sua prima esposizione universale, nel 1893, la sua popolazione ha da poco superato la soglia critica del milione di abitanti (sono 1.099.850 nel 1890), con una crescita nel decennio pari al 118,57% e una percentuale di «foreign born» che arriva al 41% della popolazione complessiva (tab. 5).

Tab. 5– Popolazione di Chicago – percentuali di «foreign born» (1850-1950) [fonte: U.S. Census Bureau]

Anno	Popolazione	Incremento numerico	Incremento %	% di «foreign born»
1850	29.963	-	-	52,3
1860	112.172	+ 82.209	+ 274,36	50,0
1870	298.977	+ 186.805	+ 166,53	48,4
1880	503.185	+ 204.208	+ 68,30	40,7
1890	1.099.850	+ 596.665	+ 118,57	41,0
1900	1.698.575	+ 598.725	+ 54,43	34,6
1910	2.185.283	+ 486.708	+ 28,65	35,9
1920	2.701.705	+ 516.422	+ 23,61	29,9
1930	3.376.438	+ 674.733	+ 24,97	25,5
1940	3.396.808	+ 20.370	+ 0,60	19,9
1950	3.620.962	+ 224.154	+ 6,59	14,8

La nostra ipotesi regge ancora per il secondo appuntamento espositivo ospitato dalla *Wind City* dell'Illinois (1933), mentre sembra completamente inadeguata a dar conto dello straordinario successo della prima – e unica – esposizione universale newyorchese (1939). New York, la più europea delle città americane, all'inizio degli anni Settanta del diciannovesimo secolo può già contare oltre un milione di abitanti, più del 40% dei quali sono residenti non nativi. In quegli anni però la ricorrenza commemorativa che convince la sempre più debole egemonia europea a concedere ad una metropoli del nuovo continente l'onore di ospitare la prima grande esposizione universale a stelle e strisce della storia è quella del centenario della *Dichiarazione di Indipendenza degli Stati Uniti d'America*. È dunque evidentemente Philadelphia, che di quella storica firma era stata il teatro, ad ospitare l'evento espositivo che ne commemora il centenario²⁴.

²⁴ La Città dell'amore fraterno era inoltre in quegli anni la seconda per dimensioni di tutti gli Stati Uniti, proprio dietro New York, con 674.022 abitanti (1870). Più di un quarto della popolazione era nato altrove e il suo tasso di crescita, nel decennio dell'esposizione, era del 25,68%.

Tab. 6 – Popolazione di New York – % di residenti «foreign born» (1850-1950) [fonte: U.S. Census Bureau; *1898: Brooklyn, un milione di abitanti, viene annessa a New York]

Anno	Popolazione	Incremento numerico	Incremento %	% di «foreign born»
1850	515.547	-	-	45,7
1860	813.669	+ 298.122	+ 57,82	47,2
1870	942.292	+ 128.623	+ 15,80	44,5
1880	1.206.299	+ 264.007	+ 28,15	39,7
1890	1.515.301	+ 309.002	+ 25,61	42,2
1900	3.437.202*	+ 2.230.903	+ 126,83	37,0
1910	4.766.883	+ 1.329.681	+ 38,68	40,8
1920	5.620.048	+ 853.165	+ 17,89	36,1
1930	6.930.446	+ 1.310.398	+ 23,31	34,0
1940	7.454.995	+ 525.549	+ 7,56	28,7
1950	7.891.957	+ 436.962	+ 5,86	23,6

New York dovrà attendere dunque il 1939 per ospitare la sua prima grande esposizione universale. Nell'anno che chiude il decennio della grande crisi economica e che annuncia al mondo l'imminenza di un secondo tragico conflitto, New York ospita un evento espositivo capace di avvicinare in termini di pubblico l'eccezione di Parigi 1900. Sono infatti quasi quarantacinque milioni gli spettatori che tra il 30 aprile del 1939 e l'11 maggio del 1940 (con i suoi 351 giorni, l'esposizione più lunga della storia) visitarono i padiglioni espositivi del *Flushing Meadows Park*. Il 1939 va però a chiudere un decennio di forte regressione per New York rispetto ai due parametri che stiamo qui considerando come fattori determinanti nella scelta di una metropoli di ospitare un grande evento espositivo. Come mostra la tabella 6, tra il 1930 e il 1940 la crescita della metropoli newyorchese praticamente si arresta, facendo registrare l'incremento più basso degli ultimi cento anni (+7,56%). Anche la percentuale di «foreign born» è in forte calo (-5,3%), scendendo per la prima volta sotto la soglia del 30%. Basta l'eccezionalità del dato newyorchese a smentire la nostra ipotesi?

Siamo partiti dalla convinzione che le due funzioni principali che abbiamo immaginato essere alla base dei successi moderni e contemporanei delle grandi esposizioni universali, qualora azzeccate, dovessero trovare delle conferme nei dati di alcune variabili strutturali per la dimensione urbana: il tasso di crescita della sua popolazione e l'impatto su di essa di un flusso costante di immigrati. L'ipotesi, almeno fino al caso di New York 1939, sembrava assolutamente felice. Possiamo trovare una spiegazione all'eccezionalità newyorchese che non falsifichi la generalità delle nostre supposizioni? Perché New York organizza un'esposizione nel momento esatto in cui la crescita della sua popolazione praticamente si arresta e

l'eterogeneità della sua composizione socio-culturale si diluisce?

Le due variabili che abbiamo scelto non ci interessavano per il loro valore intrinseco ma perché nella nostra ipotesi si presentavano come dei validi indicatori per tentare di misurare due condizioni sociali, proprie dell'abitare, difficilmente afferrabili: lo spaesamento e la conflittualità sociale. Entrambe queste condizioni strutturali dell'abitare metropolitano, della sua congestione e dell'intensificazione costante della sua vita nervosa, sarebbero infatti fattori ambientali determinanti nel dar senso allo spettacolo socialdemocratico e inclusivo delle esposizioni. Due alternative, allora, per spiegare l'eccezione newyorchese: la prima, l'esposizione del 1939 non funziona come temporaneo landmark socio-culturale per una popolazione disorientata né come simbolica cerimonia di detonazione controllata di conflitti che covano sotto la superficie del suo tessuto urbano; oppure, seconda ipotesi, la nostra, nel momento dell'esposizione del 1939 il livello di spaesamento e di conflittualità sociale è determinato da condizioni diverse da quelle tradizionali, inscrivibili non alla dimensione locale della metropoli, ma a quella globale del sistema-mondo. Tanto vale dirlo subito, non abbiamo dati a sostegno di questa seconda ipotesi. Forse però possiamo accontentarci di una convincente teoria. Eccola allora: alla fine degli anni Trenta il senso di spaesamento e l'exasperazione della conflittualità sociale, economica e politica sono condizioni che pervadono il sistema-mondo nel suo complesso ben al di sopra di qualsiasi sua localizzazione urbana. L'esposizione del '39 è forse la prima ad essere universale non solo nella *produzione* globale della sua spettacolare messa in scena, ma anche nel clima di incertezze e instabilità che sembra pretenderne la realizzazione. L'esposizione di New York si colloca infatti al confine tra due dei maggiori traumi del ventesimo secolo: il crollo di Wall Street del 1929 (e la grande crisi economica globale che ne è seguita) e l'annichilimento assoluto della Seconda Guerra Mondiale. Il suo progetto nasce nel 1935, esattamente nel momento in cui la crisi, dopo aver raggiunto il suo apice, deve lasciare il posto alla difficile ricostruzione di un sistema economico devastato e del suo lacerato tessuto sociale. È un periodo, quello incerto della grande crisi, che vede le esposizioni tornare a recitare un ruolo di assoluto protagonista sulle scene delle metropoli occidentali. Perché?

Perché il periodo tra le due guerre è stato su entrambe le sponde dell'Atlantico un mondo di esposizioni? Perché i governi nazionali e le società private spendono milioni di dollari in esposizioni? E, data la massiccia disoccupazione, la crescente instabilità politica, e gli sbalzi vertiginosi tra ansia e depressione, perché così tante persone pagano per visitare qualcosa di così apparentemente effimero come una esposizione? (Rydell, 1993, pp. 3-5, *trad. nostra*).

Se l'esposizione di Chicago del 1933 aveva cercato di dare un senso al caos sistematico della grande crisi, New York 1939 vuole tracciare una nuova mappa del mondo che sappia indicare alle sue sperdute soggettività una nuova via da seguire verso *The World of Tomorrow*: «L'Esposizione Universale di New York del 1939 poteva indicare la strada verso la salvezza, ma solo se avesse permesso agli americani di immaginare una società futura in cui la pianificazione razionale avrebbe frenato il potenziale distruttivo della modernità. Così è nato “The World of Tomorrow”» (Duranti, 2006, p. 666, *trad. nostra*). Lo spettro di una nuova Guerra Mondiale giungerà però quasi subito a perturbare la visione futurista di New York. Dai padiglioni nazionali di quegli stati resi fantasma dalle prime occupazioni Naziste, quello della Cecoslovacchia (annessa al Terzo Reich nel marzo del 1939) e quello della Polonia (invasa dalle truppe tedesche il primo settembre di quello stesso anno) si alzerà quel silenzioso e per questo lacerante grido di dolore che metterà in crisi la narrazione utopica che aveva fatto da sceneggiatura alla prima fase dell'esposizione. La seconda stagione dell'esposizione newyorchese apre i cancelli il 12 maggio del 1940, con il titolo a suo modo ancora più utopico di *For Peace and Freedom*. L'angelo della storia che sperava finalmente di potersi voltare a guardare il futuro verso il quale il vento del progresso lo spingeva è costretto nuovamente a fissare il suo sguardo nostalgico all'indietro, mentre le violente raffiche dei totalitarismi europei lo spingono verso il baratro di un nuovo conflitto mondiale. In questo contesto, in cui le ambiguità del moderno danno vita al più catastrofico degli scenari, all'esposizione si chiede l'impresa, impossibile anche nel suo inedito e ossimorico sdoppiamento, di mettere nuovamente in scena uno spettacolo rassicurante e distensivo:

entrambe le stagioni hanno offerto narrazioni che miravano a neutralizzare le implicazioni inquietanti della guerra europea. Il tema *The World of Tomorrow*, concepito nella metà degli anni '30, rappresentava un tentativo di ricostituire una narrativa nazionale di un progresso frantumato da un'esperienza traumatica passata (la Grande Guerra), un presente instabile (la Grande Depressione), e le aspettative per il futuro incerto (lo spettro delle ideologie totalitarie e l'incombere di un'altra guerra mondiale) (ivi, p. 663, *trad. nostra*).

Due delle principali attrazioni delle due diverse stagioni dell'expo del 1939 incarnano perfettamente, seppur da prospettive per certi versi antitetiche, quell'istanza di socialdemocratica conciliazione che abbiamo indicato come una delle principali ragioni del successo espositivo. Nel *mondo di domani* del 1939 troviamo lo spazio utopico della cittadinanza universale della *Democracy*; nel *mondo di ieri* del 1940 lo spazio eterotopico della ri-creazione folkloristica dell'*American Common*. Nel primo caso i visitato-

ri di Democracy, un perfetto modello dell'ideale città-giardino del futuro, «erano sorpresi da una presentazione audiovisiva che culminava in immagini di contadini, di operai, di ingegneri, di banchieri e di professionisti che si tenevano per mano e cominciavano a cantare» (ivi, pp. 666-667, *trad. nostra*). Nel secondo invece, ogni settimana «era dedicata a un gruppo di nazionalità diversa, che veniva incoraggiato a indossare costumi autoctoni, ad esibirsi in danze folcloristiche e a riprodurre musica tradizionale» (ivi, p. 675, *trad. nostra*).

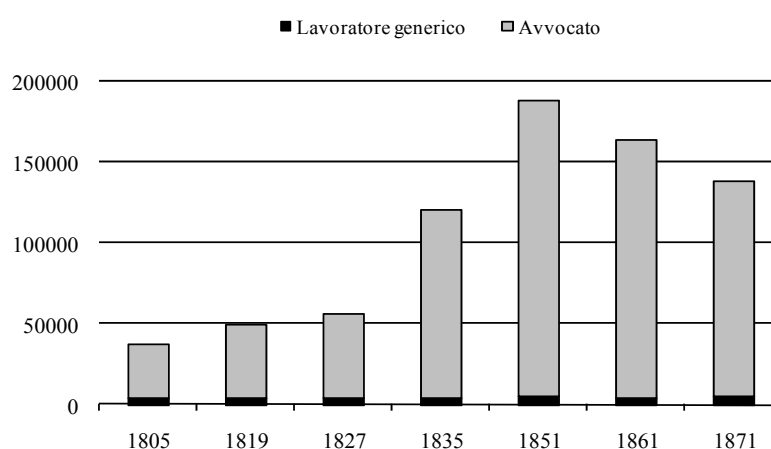


Fig. 1 – Inghilterra e Galles (1805-1871): reddito annuale nominale (in £ corrente al 1988) [fonte: Mitchell, 1988, p. 91]

Ma siamo in debito di una misurazione, quella della variabile “polarizzazione sociale” come altro fattore determinante per comprendere i successi del medium espositivo. Facciamo dunque un passo indietro e andiamo a fare i conti in tasca ai lavoratori del diciannovesimo secolo. Come indica la figura 1, in Inghilterra, la proporzione tra il reddito annuale di un lavoratore generico e quello di un avvocato passa da un rapporto di circa 1 a 9 nel 1805 ad un rapporto di 1 a 40 nel 1851. Gli anni in cui la forbice si allarga di più sono proprio quelli che precedono la grande cerimonia di pacificazione sociale celebrata sotto le volte leggere del Crystal Palace: tra il 1827 e il 1851 il reddito di un lavoratore generico britannico aumenta complessivamente del 2,7%, quello di un professionista del foro del 251,65%. Dopo la data fatidica del '51, l'ampiezza della sperequazione torna ad accorciarsi e velocemente scompare dalle scene inglesi il rituale espositivo.

Tab. 7 – Francia: distribuzione del reddito (1780-1975) [fonte: Morrisson, 2000, p. 235]

	1780	1788	1890	1929	1975
1° & 2° quintile	10/12	13-14	15	18	17
3° & 4° quintile	-	-	29	32,5	38
9° decile	-	-	11	13,5	16
Top decile	50/55	48-50	45	36	29

In Francia la lettura dell'iniquità nella distribuzione del reddito è più complessa e bisogna tener conto del ruolo di una tradizione politica egalitaria che a partire dalla Rivoluzione Francese si pone come contrappeso ideologico agli sbilanciamenti economico-sociali propri del moderno sistema di produzione industriale. Negli anni che precedono la grande stagione espositiva parigina è comunque possibile osservare un accentuarsi delle disuguaglianze economiche: «Dal 1820-1830 al 1860-1870, l'industrializzazione e l'urbanizzazione hanno chiaramente comportato una disparità crescente con una stagnazione dei salari, un aumento dei redditi del capitale e una concentrazione di ricchezza» (Morrison, 2000, p. 237, *trad. nostra*). Se nel 1788, l'élite della società francese *Ancien Régime* (aristocrazia, clero, alta borghesia), il 9,6% della popolazione totale, assorbiva il 48,7% del reddito, cento anni dopo, nel pieno della moderna rivoluzione industriale, le distanze erano rimaste sostanzialmente invariate: un decimo della popolazione, il più ricco, si accaparra quasi metà della torta, esattamente il 45% (ivi, p. 235). Si obietterà: allora l'esigenza espositiva doveva imporsi già alla fine del diciottesimo secolo. E infatti, almeno in parte così è stato con l'organizzazione a Campo di Marte della prima Esposizione nazionale dell'Industria francese (1798). Nel diciottesimo secolo, per accendere la scintilla universale dell'esposizione, al legno della disparità economica mancava però la frizione della metropoli, della sua crescita vorticoso e della sua straniante eterogeneità.

Il dato statunitense questa volta sembra offrire delle indicazioni meno contraddittorie rispetto alle tendenze europee. Nei trent'anni che precedono l'appuntamento espositivo di New York 1939 – e che vedono gli Stati Uniti ospitare tre grandi esposizioni universali – il rapporto tra la percentuale di reddito assorbita rispettivamente dal decile più basso e da quello più alto della popolazione passa da 1 a 9,97 nel 1910 a 1 a 33,9 nel 1937 (*Historical Statistics of the United States 1789-1945*). Il trend statunitense nel secondo dopo guerra (tab. 8) mostra inizialmente un progressivo assottigliarsi della forbice che separa il livello di reddito del primo quintile da quello del quinto (fino agli anni Settanta). Poi, con l'affermarsi progressivo della società informazionale, la distanza ricomincia ad aumentare arrivando nel 2008 al suo massimo (4,0 *versus* 47,8).

Tab. 8 – USA (1959-2008): distribuzione del reddito familiare [fonte: www.census.gov]

	<i>Primo quintile</i>	<i>Secondo quintile</i>	<i>Terzo quintile</i>	<i>Quarto quintile</i>	<i>Quinto quintile</i>	<i>Top 5%</i>
1959	4,9	12,3	17,9	23,8	41,1	15,9
1969	5,6	12,4	17,7	23,7	40,6	15,6
1979	5,4	11,6	17,5	24,1	41,4	15,3
1989	4,6	10,6	16,5	23,7	44,6	17,9
2001	4,2	9,7	15,4	22,9	47,7	21,0
2008	4,0	9,6	15,5	23,1	47,8	20,5

Possiamo individuare delle costanti nell'andamento della distribuzione del reddito? Per la prima moderna stagione del successo espositivo possiamo certamente far riferimento alla curva di Kuznets. Secondo l'economista statunitense è possibile individuare una tendenza di lungo periodo nella sperequazione dei redditi. Quando si afferma il nuovo modo di sviluppo industriale (in Inghilterra prima, nel resto dell'Europa occidentale poi e infine negli Stati Uniti), nella fase iniziale della crescita del sistema economico le sperequazioni di reddito aumentano fino a raggiungere il loro apice. Dopo una breve fase di stabilità, le distanze cominciano lentamente a diminuire. In base all'analisi di Kuznets in Inghilterra la disuguaglianza comincia a crescere nel 1780 e raggiunge il suo culmine esattamente nel 1850, praticamente nel momento esatto della messa in scena spettacolare della prima grande esposizione universale. Negli Stati Uniti, e in Germania, il momento espansivo della sperequazione interessa invece gli anni che vanno dal 1840 al 1890 (Kuznets, 1955, p. 19). Il momento in cui la parabola sperequativa comincia invece la sua fase discendente è più difficile da individuare. Per l'Inghilterra l'inversione di tendenza dovrebbe iniziare già tra gli anni Sessanta e Settanta del diciannovesimo secolo, momento in cui viene anche meno l'interesse per il grande evento espositivo:

Ci sembra che in Gran Bretagna, dopo la fine del XVIII secolo, vi siano state tre epoche di differente distribuzione delle ricchezze: un periodo di stabilità nella distribuzione dei guadagni che va dal conflitto napoleonico alla stabilizzazione del dopoguerra; un periodo di brusco aumento degli stipendi e della disuguaglianza dei redditi fino a metà del secolo; e un periodo di livellamento nella distribuzione delle entrate che va dal tardo XIX secolo fino alla prima guerra mondiale (Williamson, 1985, p. 50, *trad. nostra*).

Negli Stati Uniti, secondo Williamson e Lindert, la discesa è invece collocabile tra il 1929 e gli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale (1980, p. 95). Le *coincidenze* cominciano a essere troppe per non spingerci a formulare chiaramente l'ipotesi di una relazione diretta tra la curva di Kuznets e i successi delle grandi esposizioni universali, tanto

più che le altre due variabili che abbiamo preso in considerazione fino a questo momento (l'urbanizzazione e l'immigrazione), hanno una diretta influenza anche nel dar forma alla U capovolta di Kuznets: «Storicamente, la crescita iniziale [della curva] dovrebbe essere determinata dal processo di industrializzazione e da quello di urbanizzazione, nonché dalla costante migrazione di popolazione a basso reddito proveniente dalle comunità rurali» (Brandolini, 2002, p. 6, *trad. nostra*). Il bisogno dello spettacolo espositivo emergerebbe dunque durante la fase ascendente della curva di Kuznets e invece comincerebbe a scemare nella sua fase discendente (fig. 2).

Cosa succede però quando un nuovo modo di sviluppo, quello informazionale, giunge a ristrutturare per l'ennesima volta il sistema economico capitalista? La curva di Kuznets riesce a descrivere la relazione tra crescita economica e disuguaglianza anche nel momento dell'affermazione del nuovo paradigma informazionale? E se così fosse, non potrebbe verosimilmente tornare a instaurarsi quella relazione tra le sue traiettorie e il ricorrere degli spettacoli espositivi che abbiamo già visto *andare di moda* nell'epoca industriale?

Ritmo della crescita urbana, portata dei flussi migratori, livello della sperequazioni dei redditi, questi tre indicatori scelti per misurare le due condizioni che abbiamo supposto poter essere determinanti per le sorti del medium espositivo, lo spaesamento e la conflittualità sociale, nell'epoca industriale hanno sostenuto abbastanza chiaramente la plausibilità della nostra ipotesi. Ma cosa succede nella società informazionale? Queste variabili riescono a dar conto anche di questa odierna seconda stagione di successi dello spettacolo espositivo?

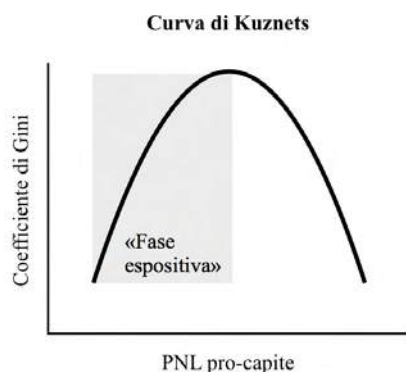


Fig. 2 – Curva di Kuznets ed esposizioni universali

In *teoria*, nessun problema. La società informazionale è infatti una società urbana nella sua dimensione spaziale, *duale* nella sua dimensione so-

cio-economica, multietnica nella sua dimensione culturale. Le nostre tre variabili chiave del successo industriale delle esposizioni sono anche tre condizioni fondamentali della società informazionale. E della sua economia: «La nuova economia globale e l'emergente società informazionale hanno effettivamente una nuova forma spaziale (...): le megacittà. (...) Le megacittà sono i nodi dell'economia globale» (Castells, 1996, p. 464). Nelle megacittà, gli hub principali nel network multidimensionale e multiscalare delle città che partecipano al grande gioco della globalizzazione, le tendenze determinanti della società informazionale si presentano nella loro forma più pura e nella loro evidenza più spettacolare:

Le megacittà fanno muovere l'economia globale, mettono in collegamento le reti informazionali e accentrano il potere del mondo. Sono anche depositarie di tutti quei segmenti di popolazione che lottano per sopravvivere, e dei gruppi che vogliono rendere visibile la loro emarginazione, così da non morire ignorati in aree tagliate fuori dalle reti di comunicazione. Le megacittà concentrano in sé quanto di meglio e quanto di peggio ci sia, dagli innovatori e dai poteri forti alle popolazioni strutturalmente irrilevanti, pronte a vendere la propria irrilevanza o a fare in modo che «gli altri» la paghino (ivi, p. 466).

Spazio caratterizzante della società informazionale, le megacittà trovano nelle nostre tre variabili industriali, surriscaldate al di là di qualsiasi moderna immaginazione, la propria perfetta descrizione. Per quanto riguarda la relazione spaesamento-urbanizzazione, il «potere gravitazionale che esercitano verso le grandi regioni del mondo» (ivi, p. 464) – e che fa dell'emigrazione una nuova «forma di urbanizzazione internazionale» (Sassen 2006, p. 28) – consente alle megacittà di crescere ad un ritmo e in una dimensione che eccede ogni moderna dismisura; per quel che invece riguarda la relazione polarizzazione economica-conflittualità sociale, la «ristrutturazione in corso del rapporto capitale-lavoro» (Castells, 1996, p. 324) avviata dalla nuova economia globale fa delle megacittà dei giganteschi cantieri per la costruzione di una squilibrata società duale. Uno squilibrio alimentato riflessivamente da una «marcata tendenza all'immigrazione bimodale in termini di livelli di istruzione, con concentrazione di lavoratori a basso salario e altrettanto basso livello di istruzione, e concentrazioni di lavoratori con elevato livello di istruzione²⁵» (Sassen, 2007, p. 144). Questi

²⁵ Anche in questo caso, i processi di urbanizzazione tipici della società informazionale sembrano ripresentarsi seguendo uno schema che le metropoli occidentali hanno già conosciuto nel corso della loro lunga storia moderna: «La simbiosi consueta, ben solida, è fra una regione povera, fornitrice di emigranti regolari, e una città attiva (...). Ma le città non accolgono soltanto questi miserabili. Hanno il loro reclutamento di qualità, a danno delle borghesie delle città vicine o lontane: ricchi mercanti, maestri e artigiani, (...) mercenari, piloti di

processi, che nelle megacittà avvengono con un'intensità proporzionale – e dunque sproporzionata – alle loro dimensioni regionali, interessano il complesso della struttura urbana in cui si materializzano i flussi globali della società informazionale:

Le città sono diventate un luogo strategico di tutta una serie di conflitti e contraddizioni. Possiamo pensare la città come un sito in cui si consumano le contraddizioni della globalizzazione del capitale. Da una parte, le grandi città radunano una quantità sproporzionata di potere delle corporation e sono un sito fondamentale della valorizzazione spropositata dell'economia delle corporation. D'altra parte, radunano una quantità sproporzionata di svantaggiati e sono un sito fondamentale della loro svalutazione (Sassen, 2006, p. 126).

Nella società informazionale le città tornano dunque ad essere il luogo del conflitto e della contraddizione. È negli spazi urbani del ventunesimo secolo che il potere fuori misura delle multinazionali e la massa sproporzionata della nuova classe globale degli svantaggiati sono costretti a un'instabile convivenza. Questa tensione, alimentata riflessivamente, come detto, dalla natura bimodale dell'immigrazione informazionale, genera un fortissimo campo magnetico che fa nuovamente della città un irresistibile polo d'attrazione per i flussi, di persone, di denaro e di informazioni che agitano la società contemporanea. L'impatto disgregante di questa inarrestabile attrazione porta così al recupero del dispositivo esposizione come meccanismo capace di celebrare eccezionali, seppur momentanei, rituali di riaggregazione.

Fin qui la teoria. Ma la *pratica*? Che il mondo nato dalla rivoluzione informazionale sia, nel suo complesso, un sistema caratterizzato dalla centralità crescente della sua dimensione urbana, dalla portata eccezionale dei suoi flussi economici, e dagli squilibri nella distribuzione delle sue diverse ricchezze è evidentemente un *dato*: tra il 2005 e il 2010 per la prima volta più del 50% della popolazione complessiva del mondo vive in città, nelle regioni più sviluppate questa percentuale arriva al 75%, in quelle più arretrate la popolazione urbana continua a crescere annualmente a ritmi vicini al 2,50% (fonte: *Nazioni Unite*). Nell'ultimo *Rapporto sull'immigrazione internazionale* (2009), l'ONU ha calcolato che nel 2010 i processi migratori internazionali interesseranno 214 milioni di persone, quasi venti milioni in più di quanto accaduto nel 2005. La popolazione nata in paesi stranieri nel mondo sarà pari al 3,1% (contro il 2,3 del 1965 e il 2,2 del 1985), nei paesi industrializzati sarà del 10,3% (contro il 4,55 del 1985 e il 3,5 del 1965).

Anche la crescente iniquità nella distribuzione della ricchezza, il terzo indicatore che abbiamo fin qui utilizzato per analizzare le condizioni gene-

navi, professori e medici famosi, ingegneri, architetti, pittori» (Braudel, 1979, p. 460).

rali che storicamente hanno favorito il successo dello spettacolo espositivo, si presenta, al livello macro del sistema-mondo, come un carattere dominante nel profilo globale della società delle reti:

la transizione storica verso una società informazionale e un'economia globale è caratterizzata dal deterioramento delle condizioni di lavoro e di vita di una parte significativa della forza lavoro. Tale peggioramento assume forme diverse in contesti differenti: aumento della disoccupazione in Europa; diminuzione dei salari reali (almeno fino al 1996), disuguaglianza e instabilità del lavoro crescenti negli Stati Uniti; sottoccupazione e aumento della segmentazione del lavoro in Giappone; precarizzazione e dequalificazione della nuova forza lavoro urbana nei paesi in via di industrializzazione; crescente emarginazione della forza lavoro agricola nelle stagnanti economie sottosviluppate (Castells, 1996, p. 323).

Sono dunque diverse le forme che la disuguaglianza assume nelle diverse regioni del mondo, ma in ogni caso la tendenza è sempre quella destabilizzante alla formazione di una società urbana e multiculturale duale. Nelle regioni in via di sviluppo, tra il 1990 e il 2004 la crescita economica si è distribuita in modo ineguale andando ad accentuare le già radicate disuguaglianze. Se all'inizio degli anni Novanta al quintile più povero della popolazione spettava una quota pari al 4,6% del consumo nazionale, quattordici anni dopo quella già piccola porzione si è ulteriormente ridotta di 0,7 punti percentuali. Nell'Asia Orientale, l'area del mondo che ha fatto da locomotiva all'ultimo ciclo di crescita economica e che, come visto nel primo capitolo, su questo trend ha costruito la sua candidatura all'egemonia dell'economia globale (e la sua inedita centralità espositiva), le disuguaglianze sono aumentate maggiormente, passando dal 7,1% consumato dal quinto più povero della popolazione nel 1990 al 4,5% del 2004 (fonte: *Nazioni Unite*). La Cina, ovviamente, è anche di questo conflittuale processo lo scenario più spettacolare:

Uno dei dati di fatto meglio verificati della svolta della Cina verso l'economia di mercato è l'enorme aumento della disparità nella distribuzione del reddito verificatosi fra e all'interno delle aree urbane e rurali, delle varie classi sociali, dei vari ceti e delle varie province (...). Il risultato è stato un proliferare di lotte sociali nelle aree urbane come in quelle rurali. I casi ufficialmente dichiarati di "turbamento dell'ordine pubblico", una voce che comprende proteste, sommosse e altre forme di disordini sociali, sono balzate da circa 10.000 nel 1993 a (...) 87.000 nel 2005 (Arrighi, 2009, pp. 412-414).

Anche i paesi sviluppati sono stati interessati da un'analoga dinamica di incremento delle disuguaglianze. In quella che Ferdinando Targetti e Andrea Fracasso hanno definito come la *terza fase della globalizzazione*, che

va dagli anni Ottanta ai giorni nostri, i paesi sviluppati, in particolar modo quelli anglosassoni, sono stati interessati infatti da una potenzialmente destabilizzante redistribuzione iniqua della ricchezza:

la disuguaglianza all'interno dei paesi sviluppati tende a ridursi durante la seconda fase della globalizzazione²⁶ e a crescere nella terza. Questo trend si accentua negli ultimi dieci anni (...). La crescita dei redditi e della ricchezza dei ristretti gruppi di persone che stanno al vertice della distribuzione ha, in effetti, qualche cosa di sensazionale di contro al fatto che il potere di acquisto del ceto medio-basso abbia cominciato a scendere. (...) Oggi, l'uno per cento dei soggetti con i redditi (al netto di tasse e trasferimenti) più alti riceve un ammontare complessivo pari al 16% dei guadagni degli interi Stati Uniti. Questa percentuale era pari all'8% nel 1980. Negli Usa, tra il 1979 e il 2004 la quota del reddito nazionale del 20% di famiglie più ricche è cresciuta dal 42% al 50%, e quella del 20% di famiglie più povere è passata dal 7% al 5% (Targetti-Fracasso, 2008, p. 157).

A New York, nel 1939, due eccezionali crisi globali, quella economica del 1929 e quella militare della seconda guerra mondiale, avevano fatto sì che per la prima volta le esposizioni funzionassero come localizzazioni di uno spaesamento e di una disgregazione sociale che interessava il sistema-mondo nella sua totalità. In quella circostanza il mondo ha fatto drammaticamente esperienza della sua *villana* globalità. L'effetto domino del crollo di Wall Street e l'annichilimento atomico di Hiroshima lo hanno fatto eccezionalmente funzionare come un'*unità in tempo reale su scala planetaria*. Mezzo secolo dopo la routine informazionale ha normalizzato quella condizione, lo spettro dell'atomica e la minaccia della crisi economica sono la punteggiatura abituale della nostra quotidianità, le esposizioni universali le parentesi che per un attimo sospendono la tensione e contengono lo spaesamento.

²⁶ In base a questa periodizzazione, la seconda ondata della globalizzazione (1945-1980), fase che vede ridursi le disparità socio-economiche, coincide con la *nostra* fase di recessione dello spettacolo espositivo.

Conclusioni

Tracce informazionali di modernità

Abbiamo seguito le tracce lasciate dalla rumorosa carovana delle grandi esposizioni universali lungo tre diversi terreni: quello strutturale dell'economia capitalistica, quello sovrastrutturale del sistema mediale, quello reticolare della geografia urbana. Quando le impronte lasciate su uno di questi intrecciati sentieri si affievolivano o le tracce si confondevano, i segni visibili su una delle altre due superfici della nostra tridimensionale ricerca ci hanno indicato la direzione da seguire. Fermi al bivio dell'ennesima svolta egemonica nella punteggiata storia del capitalismo, indecisi se restare a *o-vest*, laddove la modernità, la sua industria culturale e lo stesso capitalismo sembravano aver raggiunto il proprio apogeo a stelle e strisce, tornare al punto di partenza, al luogo che di quella stessa narrazione, sociale, culturale ed economica aveva scritto la prima anglo-francese pagina, o capovolgere completamente la direzione del viaggio, e seguire a *est* le tracce, però stranamente ambigue, di una nuova espansione economica, abbiamo provato a spostare l'indagine sul terreno, meno impervio ma più fragile, dell'ecosistema mediale. Il punto di partenza era ovviamente lo stesso, Londra 1851 e la scrittura precinematografica della sua prima messa in scena espositiva, poi tra Parigi 1900 e New York 1939 abbiamo seguito le *immagini impronta* lasciate dal cinema sulle scene delle grandi esposizioni universali, fin quando non abbiamo perso anche queste, divenute *ombre sintetiche*, troppo leggere per imprimere sul terreno un segno da cui ripartire. Fermi esattamente nello stesso punto dove avevamo subito la nostra prima strutturale battuta d'arresto, avevamo comunque fatto un passo avanti. Eravamo infatti fermi non perché le tracce fossero troppo confuse per capire quale fosse la giusta direzione da seguire, ma perché consapevoli che non c'era più alcuna traccia da seguire. Le impronte lasciate dallo spettacolo espositivo si fer-

mavano lì, sull'argine di quel fiume in cui scorreva impetuoso il flusso delle immagini televisive. Le esposizioni *sembravano* non poter essere andate *oltre*. Ma la nostra è un'indagine ovviamente retrospettiva e sapevamo perciò che prima o poi, in un punto o nell'altro dei nostri sentieri, le tracce dell'esposizione *dovevano* ricomparire. È bastato aspettare che la portata del fiume televisivo, raggiunta la sua piena – tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento –, cominciasse a diminuire – in virtù dell'esponenzialmente crescente rete di diramazioni che la rivoluzione informazionale stava velocemente scavando sul terreno mediale della società tardo-moderna – per vedere riaffiorare in superficie prima quei turrati profili metropolitani che sembravano invece essere stati completamente ricoperti dai detriti suburbani portati dall'effimera ondata postmoderna e poi, con essi, anche i grandi segni dello spettacolo espositivo, i suoi padiglioni e le sue scenografie, i suoi monumenti e i suoi fuochi d'artificio, le sue architetture e le sue messe in scena.

Le domande che questo lavoro ha cercato di porsi, e le risposte che ha tentato di dare, le abbiamo incontrate proprio in quei momenti di confusione in cui i tre sentieri che abbiamo provato a seguire si sono intrecciati. Il primo, negli anni Settanta, quando, terminato il grande appuntamento di Osaka che aveva aperto il decennio, le esposizioni spariscono completamente di scena: il capitale non sa a più chi a donare lo scettro della sua quinta egemonia, se concedere un inedito nuovo mandato agli Stati Uniti, se cedere alla pressione *popolare* e investire per la prima volta un erede non occidentale, la Cina, o se magari tornare sui suoi passi e provare ad ascoltare le ragioni di un'Europa vecchia ma che sta faticosamente unendo le proprie forze; la metropoli non sembra più costituire un significativo punto di riferimento e diventa sempre più difficile scorgere su un orizzonte suburbano e postmoderno la guida dei suoi verticali skyline; la televisione ha inondato l'ecosistema mediale con le sue domestiche immagini, rendendo la vita difficile alle altre specie mediali, impossibile a quella espositiva. Il secondo, all'inizio degli anni Novanta, quando a Siviglia, nel 1992, le grandi esposizioni universali ritornano finalmente in scena: il capitale sembra aver trovato una soluzione informazionale per la sua ennesima crisi, bypassando la necessità di un erede nazionale per il suo prossimo governo, in favore di una *rete*, tutto fuorché democratica, di città globali; la nuova centralità nell'economia transnazionale restituisce alla dimensione urbana anche la sua tradizionale centralità simbolica nei vissuti individuali e collettivi della nuova società delle reti; le reti di comunicazioni, il loro surlinguaggio digitale, Internet, ristabiliscono nell'ecosistema mediale sconvolto dall'insaziabile voracità televisiva un nuovo dinamico equilibrio spazio-temporale.

Due spazi, apparentemente molto diversi, quello industriale della società

moderna e quello informazionale della società delle reti in cui le grandi esposizioni universali *funzionano*, e un tempo, definiamolo pure postmoderno e postindustriale, in cui queste semplicemente non esistono. Il senso di questo lavoro è tutto qua, nella ricerca delle analogie nelle morfologie, a prima vista così diverse, del terreno industriale e di quello informazionale che hanno favorito lo sbocciare delle efflorescenze espositive e nell'analisi di quelle inedite condizioni atmosferiche che nella stagione postmoderna hanno invece generato un clima eccezionalmente ostile alle forme di vita delle grandi esposizioni universali. Due scenari dunque, compiutamente urbani, in cui le esposizioni universali prosperano grazie alle proprietà antia-nomiche e socialdemocratiche della loro messa in scena, così funzionali alle condizioni nervose della vita nelle grandi metropoli industriali e informazionali, e una stagione, neoliberista, televisiva e suburbana che sul grande spettacolo espositivo sembra chiudere definitivamente il sipario.

Seguire le tracce delle grandi esposizioni universali è stato relativamente semplice, sapevamo da dove partire, Londra 1851, e sapevamo dove arrivare, Shanghai 2010. Della carovana espositiva conosciamo anche la prossima, italiana, tappa: Milano 2015. Ma abbiamo imparato a conoscerle così bene tanto da poter prevedere quali saranno le loro prossime mosse?

A costo di fare brutta figura, proviamo...

Quello inaugurato dagli eventi di questo primo decennio di ventunesimo secolo è per le grandi esposizioni universali *l'inizio di un nuovo ciclo, di una nuova avventura*. Le dinamiche proprie della società informazionale stanno determinando, con un'intensità per giunta maggiore, condizioni, strutturalmente e sovrastrutturalmente simili a quelle che già nel corso della rivoluzione industriale avevano favorito la nascita e il successo della forma espositiva. La città, sempre più svincolata dall'autorità ingombrante dello stato-nazione, torna ad acquisire quella centralità assoluta che nella storia del capitalismo le è geneticamente propria. Paradossalmente, il senso dell'abitare un mondo sempre più ridotto alla dimensione maneggiabile del *villaggio globale* sarà sempre più definito da una semantica compiutamente urbana. La globalità della sua economia, la mobilità assoluta dei suoi flussi (di persone, di merci, di informazioni), la schizofrenia duale delle sue logiche di inclusione e di esclusione, tutte le principali caratteristiche della società informazionale, contribuiscono alla crescita complessa dei suoi centri urbani. La competizione tra i nodi metropolitani per accrescere la propria fitness creerà nuovi pretendenti – e dunque nuove risorse – per la messa in scena spettacolare delle grandi esposizioni universali. San Paolo e Dubai, solo per fare due esempi, sono due realtà urbane decisamente pronte per ospitare un grande evento espositivo: la loro dimensione è costantemente in crescita, la composizione della loro popolazione è assolutamente multietni-

ca, la distribuzione delle ricchezze al loro interno radicalmente iniqua. Insomma quelle condizioni che abbiamo visto favorire – per non dire pretendere – l’organizzazione di una grande esposizione universale, lo spaesamento e l’anomia della sue soggettività, in crescita numerica e sempre più mobili, e la conflittualità sociale che cova sotto la superficie trasparente di una distribuzione delle ricchezze e dei privilegi sempre più chiaramente duale e polarizzata, tornano ad abitare le vecchie metropoli della modernità industriale, hanno già preso possesso delle realtà super-metropolitane dell’Asia Orientale, e si apprestano a far scattare la scintilla espositiva in nuovi straordinari scenari urbani (Sud America e Medio Oriente, ma anche le ex capitali del mondo socialista, Mosca su tutte).

Nonostante qualche battuta d’arresto o qualche rallentamento, per loro natura, le esposizioni universali ci sembrano destinate a funzionare fin tanto che esiste il modo di sviluppo capitalista. Soltanto la fine di questo Sistema potrebbe infatti rappresentare un confine che la carovana espositiva non sarebbe effettivamente in grado di superare. Ma gli spacciatori degli svaghi espositivi possono stare tranquilli. Chi è oggi infatti che può pensare di uccidere il *Capitale*?

Bibliografia

- AA. VV., 2004, *Governare i grandi eventi. L'effetto Pulsar e la pianificazione urbanistica*, Gangemi, Milano.
- AA. VV., 2009, *Feeding the Planet. Energy for Live. Conceptual Masterplan – Expo 2015*, 30 luglio 2009.
- Abruzzese, Alberto, 1973, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Marsilio, Venezia, 2001.
- Abruzzese, Alberto, 1988, *Archeologie dell'immaginario. Segmenti dell'industria culturale tra '800 e '900*, Liguori, Napoli.
- Abruzzese, Alberto, 1991, *Estetiche del conflitto e del potere*, in «Quaderni Di», *Le esposizioni del '900 in Italia e nel mondo*, 11/1990, Liguori, Napoli.
- Abruzzese, Alberto, 2000, *Lo splendore della tv. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Costa & Nolan, Genova.
- Abruzzese, Alberto, 2003, *Lessico della comunicazione*, a cura di Giordano, Valeria, Meltemi, Roma.
- Abruzzese, Alberto; Borrelli, Davide, 2000, *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*, Carocci, Roma, 2003.
- Abruzzese, Alberto; Mancini, Paolo, 2007, *Sociologie della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari.
- Agamben, Giorgio, 1977, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino, 2006.
- Aimone, Linda, 1992, *Tra progresso e società civile. La questione delle ferrovie e le esposizioni industriali*, in Bassignana, Pier Luigi, a cura, *Tra scienze e tecnica. Le esposizioni torinesi nei documenti dell'archivio storico AMMA 1829-1898*, Allemandi, Torino.
- Aimone, Linda; Olmo, Carlo, 1990, *Le esposizioni universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Allemandi, Torino.
- Amendola, Giandomenico, 1997, *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- Arrighi, Giovanni, 2003, *Il lungo XX secolo. Denaro, potere e origini del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1994, *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*, Verso, London-New York).
- Arrighi, Giovanni, 2008, *Adam Smith a Pechino. Genealogie del XXI secolo*, Feltrinelli,

- Milano (ed. or. 2007, *Adam Smith in Beijing: Lineages of the Twenty-First Century*, Verso, London-New York).
- Arrighi, Giovanni, 2009a, *Postscript to the Second Edition of The Long Twentieth Century*, in Id., *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*, Verso, London-New York, II edition.
- Arrighi, Giovanni, 2009b, *The Winding Paths of Capital* (interviewed by David Harvey), in «New Left Review», II/61, 2009, pp. 61-94.
- Arrighi, Giovanni; Silver, Beverly J., 2001, *Capitalism and world (dis)order*, in «Review of International Studies», n. 27, 2001.
- Bachtin, Michail, 2001, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino (ed. or. 1965, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura»).
- Baculo, Adriana, Gallo, Stefano, Mangone, Mario, 1988, *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900: dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Liguori, Napoli.
- Bagnasco, Arnaldo, 2003, *Società fuori squadra. Come cambia l'organizzazione sociale*, Il Mulino, Bologna.
- Barabási, Albert-László, 2004, *Link. La scienza delle reti*, Einaudi, Torino (ed. or. 2002, *Linked. The New Science of Network*, Perseus, Cambridge).
- Balzac, Honoré, 2000, *Le illusioni perdute*, Rizzoli, Milano (ed. or. 1837-1843, *Illusions perdues*, Werdet (tome 1), Souverain (t. 2), Furne (t. 3), Paris).
- Barthes, Roland, 1994, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino (ed. or. 1957, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris).
- Baudelaire, Charles, 1992, *Esposizione universale – 1855 – Belle arti* in id. *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino (ed. or. 1856, *Exposition universelle de 1855*, in id. *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris).
- Bauman, Zygmunt, 2004, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari (ed. or. 2000, *Liquid Modernity*, Politi Press, Cambridge).
- Beniger, James R., 1995, *Le origini della società dell'informazione. La rivoluzione del controllo*, Utet, Torino (ed. or. 1986, *The Control Revolution*, Harvard University Press, Cambridge).
- Bennett, Tony, 1988, *The Exhibition Complex*, in «New Formations», n. 4, Spring 1988.
- Benjamin, Walter, 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino (ed. or. 1936, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., 1955, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).
- Benjamin, Walter, 1995, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino (ed. or. 1939, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in «Zeitschrift für Sozialforschung»).
- Benjamin, Walter, 2002, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino (ed. or. 1982, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).
- Berry, Brian L. J., 1976, *Urbanization and Counter-Urbanization (Urban Affairs Annual Reviews)*, Sage, London.
- Bisio, Lidia; Bobbio, Roberto, 2003, *Gestione dei grandi eventi e strategie di riqualifica-*

- zione urbana a Genova, in Imbesi, Paola, a cura, *Governare i grandi eventi. L'effetto Pulsar e la pianificazione urbanistica*, Gangemi, Roma, pp. 35-53.
- Bolter Jay, D.; Grusin, Richard, 2002, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano (ed. or. 1999, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge).
- Bonadei, Rossana, 2008, *Esterni londinesi. Lo spettacolo infinito*, in «La città come testo. Scritture e riscritture urbane», Lexia. Rivista di semiotica, 02/2008.
- Bonomi, Aldo, 1999, *Il mal di mare in terraferma*, in «Corriere della Sera», 25 gennaio 1999, pp. 1-3.
- Borrego, John, 1999, *Twenty-Fifty: The Hegemonic Moment of Global Capitalism*, in Bornschier, Volker; Chase-Dunn, Christopher K., edited by, *The Future of Global Conflict*, Sage, London.
- Borja, Jordi; Castells, Manuel, 2002, *La città globale. Sviluppo e contraddizioni delle metropoli nel terzo millennio*, De Agostini, Milano (ed. or. 1997, *Local and Global. The management of cities in the Information Age*, Earthscan Publications, London).
- Brancato, Sergio, 2001, *Introduzione alla Sociologia del cinema*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Brancato, Sergio, 2003, *La città delle luci*, Carocci, Roma.
- Brandolini, Andrea, 2002, *A Bird's Eye View of Long Run Changes in Income Inequality*, <http://www.sie.univpm.it/incontri/rsa44/papers/REL-C02.pdf>.
- Braudel, Fernand, 2006, *Civiltà materiale, economia e capitalismo. Le strutture del quotidiano (secoli XV-XVIII)*, Einaudi, Torino (ed. or. 1979, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XVe-XVIIIe siècle). Le structures du quotidien: le possible et l'impossible*, Librairie Armand Colin, Paris).
- Brenni, Paolo, 2004, *Dal Crystal Palace al Palais de l'Optique: la scienza alle esposizioni universali, 1851-1900*, in «Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea», n. 17, settembre-dicembre 2004, Franco Angeli, Roma, pp. 35-63.
- Briggs, Asa, 1994, *L'età del progresso. L'Inghilterra fra il 1783 e il 1867*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1959, *The Age of Improvement, 1783-1867*, The Silver Library, London).
- Briggs, Asa; Burke, Peter, 2002, *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 2000, *A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet*, Polity Press-Blackwell, Cambridge-Oxford).
- Brinley, Thomas, 1954, *Migration and Economic Growth: A Study of Great Britain and the Atlantic Economy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1973.
- Bruno, Giuliana, 2006, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano (ed. or. 2002, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York).
- Button, Kennet John; Stough, Roger, 2000, *Air Transport Networks: Theory and Policy Implications*, Edward Elgar Publishing, Northampton (MA).
- Calcaterra, Michela, 2008, *Saragozza, nuova lezione spagnola*, in «Il Sole 24 ore», 10 febbraio 2008, p. 11.
- Castells, Manuel, 1978, *City, Class, and Power*, St Martin's Press, London, in Id., edited by Susser, Ida, 2002, *The Castells Reader on Cities and Social Theory*, Blackwell, Oxford.

- Castells, Manuel, 1989, *The Informational City: Information Technology, Economy Restructuring, and Urban-Regional Process*, Blackwell, Oxford, in Id., edited by Sussner, Ida, 2002, *The Castells Reader on Cities and Social Theory*, Blackwell, Oxford.
- Castells, Manuel, 2002, *La nascita della società in rete*, Egea Università Bocconi, Milano (ed. or. 1996, *The Rise of the Network Society*, Blackwell, Oxford).
- Castells, Manuel, 2002, *Galassia Internet*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 2001, *The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business and Society*, Oxford University Press, Oxford).
- Castells, Manuel, 2008, *The New Public Sphere: Global Civil Society, Communication Networks, and Global Governance*, in «The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science», Sage, pp. 78-93.
- Castells, Manuel, 2009, *Comunicazione e potere*, Egea Università Bocconi, Milano (ed. or. 2009, *Communication Power*, Oxford University Press, Oxford).
- Castles, Stephen, 2009, *Le migrazioni internazionali agli inizi del ventunesimo secolo: tendenze e questioni globali*, in Abbatecola, Emanuela, Ambrosini, Maurizio, a cura, *Migrazioni e società. Una rassegna di studi internazionali*, Franco Angeli, Milano.
- Choay, Françoise, 2000, *La città. Utopie e realtà*, Einaudi, Torino (ed. or. 1965, *L'urbanisme. Utopies et réalités, une anthologie*, Le Seuil, Paris).
- Clemm, Sabine, 2008, *Dickens, journalism, and nationhood: mapping the world in Household words*, Routledge, New York.
- Codeluppi, Vanni, 2000, *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Bompiani, Milano.
- Codeluppi, Vanni, 2007, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Crespi, Franco, 1996, *Manuale di sociologia della cultura*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Cumings, Bruce, 1993, *The Political Economy of Pacific Rim*, in Palat, Ravi Arvind, *Pacific-Asia and the Future of World-System*, Greenwood Press, Westport (CT), pp. 21-37.
- Dayan, Daniel; Katz, Elihu, 1993, *Le Grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Baskerville, Bologna (ed. or. 1992, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Harvard University Press, Cambridge).
- De Groote, Patrick, 2005, *A Multidisciplinary Analysis of World Fairs (=Expos) and their Effects*, in «Tourist Review», n. 60, 2005, pp. 20-28.
- de Spuches, Giulia, 2002, *La fantasmagoria del moderno. Esposizioni universali e metropoli*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», serie XII, volume VII, 4, 2002.
- Dell'Osso, Riccardo, 2008, *Expo. Da Londra 1851 a Shanghai 2010 verso Milano 2015*, Maggioli Editore, Milano.
- Denunzio, Fabrizio, 2004, *Fuori campo. Teorie dello spettatore cinematografico*, Meltemi, Roma.
- Derudder, Ben et al., 2009, *Pathways of Growth and Decline: Connectivity Changes in the World City Network, 2000-2008*, in «GaWC Research Bulletin», n. 310, June 2009.
- Dickens, Charles, 2008, *Tempi Difficili*, Garzanti, Milano (ed. or. 1854, *Hard Times. For These Times*, Bradbury & Evans, London).
- Duranti, Marco, 2006, *Utopia, Nostalgia and World War at the 1939-40 New York World's Fair*, in «Journal of Contemporary History», n. 41, 2006, Sage, London, pp. 663-683.

- Durkheim, Émile, 2007, *Il suicidio. Studio di sociologia*, Bur, Milano (ed. or. 1897, *Le Suicide. Étude de sociologie*, Alcan, Paris).
- Dutta, Arindam, 2007, *The Bureaucracy of Beauty. Design in the Age of its Global Reproducibility*, Routledge, New York.
- Eco, Umberto, 1967, *A Theory of Expositions*, in Id., *Travels in Hyperreality*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, pp. 291-307.
- Elia, Danilo, 2006, *La bizzarra impresa*, Vivalda Editore, Torino.
- Engels, Friedrich; Marx, Carl, 1998, *Manifesto del partito comunista*, Silvio Berlusconi Editore, Milano (ed. or. 1848, *Manifest der Kommunistischen Partei*, London).
- Emery, Elizabeth, 2005, *Protecting the past: Albert Robida and the Vieux Paris exhibit at the 1900 World's Fair*, in «Journal of European Studies», n. 35, 2005, Sage, London, pp. 65-85.
- Fickers, Andreas, 2008, *Presenting the "Window on the World" to the World. Competing Narratives of the Presentation of Television at the World's Fairs in Paris (1937) and New York (1939)*, in «Historical Journal of Film, Radio and Television», vol. 28, n. 3, August 2008, Routledge, New York, pp. 291-310.
- Fidler, Roger, 2000 *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*, Guerini e Associati, Milano (ed. or. 1997, *Mediamorphosis. Understanding New Media*, Pine Forge Press, London).
- Flaubert, Gustave, 2007, *Madame Bovary*, Garzanti, Milano (ed. or. 1856, *Madame Bovary*, Michel Lévy frères, Paris).
- Flichy, Patrice, 1994, *Storia della comunicazione moderna. Sfera pubblica e comunicazione privata*, Baskerville, Bologna (ed. or. 1991, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, La Découverte, Paris).
- Friedberg, Anne, 1994, *Window shopping: cinema and the postmodern*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Gallino, Luciano, 1978, *Dizionario di Sociologia*, De Agostini, Milano, 2006.
- Geppert, Alexander C. T., 2003, *Luoghi, città, prospettive: le esposizioni e l'urbanistica fin-de-siècle*, in «Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea», n. 12, maggio-agosto 2003, Franco Angeli, Roma, pp. 115-136.
- Geppert, Alexander C. T., 2004, *Città brevi: storia, storiografia e teoria delle pratiche espositive europee, 1851-2000*, in «Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea», n. 17, settembre-dicembre 2004, Franco Angeli, Roma, pp. 7-18.
- Giddens, Anthony, 1985, *The Nation-State and Violence*, Polity, Cambridge.
- Giordano, Valeria, 2002, *Tracce di modernità*, in Id., a cura, *Linguaggi della metropoli*, Liguori, Napoli.
- Giordano, Valeria, 2005, *La metropoli e oltre. Percorsi nel tempo e nello spazio della modernità*, Meltemi, Roma.
- Giordano, Valeria, 2010, *Immagini e forme della modernità*, in Giordano, Valeria; Massida, Luca, a cura, *Dicotomie del moderno*, Liguori, Napoli.
- Giuntini, Andrea, 2004, *La mobilità in mostra: i trasporti e le comunicazioni nelle esposizioni della seconda rivoluzione industriale*, in «Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea», n. 17, settembre-dicembre 2004, Franco Angeli, Roma, pp. 19-34.
- Gould, Stephen J.; Eldredge, Niles, 1972, *Punctuated Equilibria: An alternative to Phyletic Gradualism*, in Schopf, Thomas, a cura, *Models in paleobiology*, Cooper & Co, San

- Francisco.
- Graham, Stephen; Marvin, Simon, 2002, *Città e comunicazione. Spazi elettronici e nodi urbani*, Baskerville, Bologna (ed. or. 1996, *Telecommunications and the city. Electronic spaces, urban places*, Routledge, London New York).
- Guala, Chito, 2003, *Olimpiadi e grandi eventi: Torino 2006. Problemi di monitoraggio e gestione dell'“eredità olimpica”*, in Imbesi, Paola, a cura, *Governare i grandi eventi. L'effetto pulsar e la pianificazione urbanistica*, Gangemi, Roma, pp. 55-75.
- Guala, Chito, 2007, *Mega eventi. Modelli e storie di rigenerazione urbana*, Carocci, Roma.
- Hall, C. Michael, 2005, *Tourism: Rethinking the Social Science of Mobility*, Pearson Education Limited, Harlow (GB).
- Hamon, Philippe, 1995, *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, Clueb, Bologna (ed. or. 1989, *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle*, Librairie José Corti, Paris).
- Hardt, Michael; Negri, Antonio, 2002, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano (ed. or. 2000, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge).
- Hardt, Michael; Negri, Antonio, 2010, *Comune. Oltre il privato e il pubblico*, Rizzoli, Milano (ed. or. 2009, *Commonwealth*, Harvard University Press, Cambridge).
- Harvey, David, 1998, *L'esperienza urbana*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1989, *The Urban Experience*, Basil Blackwell, Oxford).
- Harvey, David, 2002, *La crisi della modernità. Riflessioni sull'origine del presente*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1990, *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, New York).
- Herzog, Jacques, 2006, *Jacques Herzog. Conversazione di Jacques Herzog con Richard Burdett*, in *Città. Architettura e società*, Marsilio, Venezia, pp. 70-71.
- Hobsbawm, Eric, 1986, *Il trionfo della borghesia. 1848-1875*, Laterza, Roma-Bari (ed. or. 1979, *The Age of Capital. 1848-1875*, New American Library, New York).
- Hobsbawm, Eric, 2000, *L'Età degli imperi. 1875-1914*, Laterza, Roma-Bari (ed. or. 1987, *The Age of Empire. 1875-1914*, Weidenfeld & Nicolson Ltd, London).
- Hobsbawm, Eric, 1995, *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Torino (ed. or. 1994, *Ages of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Penguin Group, London).
- Hugo, Victor, 2002, *Parigi 1867*, Edizioni Medusa, Milano (ed. or. 1867, *Paris 1867*, Librairie internationale, Paris).
- Innis, Harold A., 2001, *Impero e comunicazioni*, Meltemi, Roma (ed. or. 1950, *Empire and Communications*, Oxford University Press, Oxford).
- Jenkins, Henry, 2007, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano (ed. or. 2006, *Convergence Culture*, New York University Press, New York).
- Johnson, Philip, 2005, *Verso il postmoderno. Genesi di una deregulation creativa*, Costa & Nolan, Genova (ed. or. 1979, *Philip Johnson – Writings*, Oxford University Press, Oxford).
- Kern, Stephen, 2007, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1983, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge).
- Koolhaas, Rem, 2000, *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Electa, Milano (ed. or. 1978, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhat-*

- tan, Oxford University Press, New York).
- Kuznets, Simon, 1955, *Economic Growth and Income Inequality*, in «American Economic Review», vol. 45, pp. 1-28.
- Landry, Charles, 2009, *City making. L'arte di fare la città*, Codice edizioni, Torino (ed. or. 2006, *The Art of City Making*, Earthscan, London).
- Lefebvre, Henry, 1973, *La rivoluzione urbana*, Armando, Roma (1970, *La révolution urbaine*, Editions Gallimard, Paris).
- Lehmkuhl, Ursula, 2004, *Una mietitrice come catalizzatore: la Great Exhibition del 1851 e la costruzione sociale della relazione speciale anglo-americana*, in «Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea», n. 17, settembre-dicembre 2004, Franco Angeli, Roma, pp. 141-164.
- Lévi-Strauss, Claude, 1999, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1955, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris).
- Lyotard, Jean-François, 1998, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 1979, *La condition postmoderne*, Les Editions de Minuit, Paris).
- MacAloon, John, 1981, *This Great Symbol: Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Maddison, Angus, 2005 *L'economia mondiale. Una prospettiva millenaria*, Giuffrè Editore, Milano (ed. or. 2001, *The World Economy: a Millennial Perspective*, OECD Publications, Paris).
- Maddison, Angus, 2006, *The World Economy. Volume 2: Historical Statistics*, OECD Publications, Paris.
- Maiocchi, Maria Cristina, 2000, *L'esposizione universale. Modelli e committenza*, in Negri, Antonello, (a cura), *Arte e Artisti nella modernità*, Jaca Book, Milano.
- Manovich, Lev, 2002, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano (ed. or. 2001, *The Language of New Media*, Mit Press, Boston).
- Marglin, Stephen A.; Schor, Juliet B., 1991, *The Golden Age of Capitalism. Reinterpreting the Postwar Experience*, Clarendon Press, Oxford.
- Margulis, Lynn; Sagan, Dorion, 1986, *Microcosmos: four billion years of evolution from our microbial ancestors*, University of California Press, Berkeley, 1997.
- Margulis, Lynn; Sagan, Dorion, 1994, *Le parole sono grida di guerra: la simbiogenesi e il nuovo spazio per la biologia del mutualismo*, in AA. VV., *Biologia teorica*, Jaca Book, Milano, pp. 45-63.
- Marletta, Stefania, 2008, *Le Expo da Paxton 1851 a Fuller 1967*, in Dell'Osso, Riccardo, 2008, *Expo. Da Londra 1851 a Shanghai 2010 verso Milano 2015*, Maggioli Editore, Milano, pp. 80-121.
- Marra, Ezio, 2006, *Marketing urbano: comprendere le nuove potenzialità di attrazione della città*, in Assolombarda, a cura, *Fare sistema nel turismo a Milano: dalle idee alla realizzazione*, Milano – Assolombarda, Atti del convegno.
- Martinotti, Guido, 1993, *Metropoli*, Il Mulino, Bologna.
- Marx, Carl, 1964, *Il Capitale. Critica dell'economia politica*, Editori Riuniti, Milano (ed. or. 1867-1883, *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*, Verlag von Otto Meissner, Hamburg).
- Massidda, Luca, 2010, *Modernismo/Postmodernismo*, in Giordano, Valeria; Massidda, Luca, a cura, *Dicotomie del moderno*, Liguori, Napoli.

- Mastny, Lisa, 2001, *Traveling Light. New Paths for International Tourism*, in «Worldwatch Paper», n. 159, december 2001, pp. 2-88.
- Mattelart, Armand, 1994, *La comunicazione mondo*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1991, *La communication-monde. Histoire des idées et des stratégies*, La Découverte, Paris).
- Mattelart, Armand, 1998, *L'invenzione della comunicazione*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1994, *L'invention de la communication*, La Découverte, Paris).
- Mazzeo, Giuseppe, 2008, *Grandi Eventi: indicatori di classificazione e incidenza sui sistemi urbani*, in «TeMA» vol.1, N.2, pp. 77-86.
- McLuhan, Marshall, 1997, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1964, *Understanding Media*, McGraw-Hill, New York).
- Mele, Vincenzo, 2008, *Paradossi dello stile nella cultura globale. Un'analisi simmeliana*, in «La società degli individui» n. 32, 2008, Franco Angeli, Roma, pp. 135-150.
- Merlo, Francesco, 2008, *Expo. I grattacieli e la modernità*, in «La Repubblica», 8 aprile 2008, p. 39.
- Meyrowitz, Joshua, 1995, *Oltre il senso del luogo. L'impatto dei media elettronici sul comportamento sociale*, Baskerville, Milano (ed. or. 1985, *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford University Press, Oxford).
- Miconi, Andrea, 2001, *Le tecnologie del potere*, in Innis, A., *Impero e comunicazioni*, Meltemi, Roma, pp. 7-54.
- Miconi, Andrea, 2002, *Flussi. La televisione e l'ordine urbano del capitalismo*, in Giordano, Valeria, a cura, *Linguaggi della metropoli*, Liguori, Napoli.
- Miconi, Andrea, 2005, *Una scienza normale. Proposte di metodo per la ricerca sui media*, Meltemi, Roma.
- Mitchell, Brian R., 1988, *British Historical Statistics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Monclús, Francisco Javier, 2009, *International Exhibitions and Urbanism: The Zaragoza Expo 2008 Project*, Asghate, Farnham.
- Moretti, Franco, 1981, *Homo palpitans*, in Id., 1987, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino.
- Moretti, Franco, 1987, *Il momento della verità. Una conferenza sulla tragedia moderna*, in Id., 1987, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino.
- Moretti, Franco, 1993, *La letteratura Europea*, in *Storia d'Europa, I. L'Europa oggi*, Einaudi, Torino, pp. 1-40.
- Moretti, Franco, 1997, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino.
- Morin, Edgar, 2005, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma (ed. or. 1962, *L'esprit du temps*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris).
- Morrisson, Christian, 2000, *Historical Perspectives on Income Distribution: The Case of Europe*, in Barnes Atkinson, Anthony; Bourguignon, François, edited by, *Handbook of Income Distribution, Volume I*, North-Holland, Amsterdam.
- Mumford, Lewis, 2007, *La cultura delle città*, Einaudi, Torino (ed. or. 1938, *The Culture of Cities*, Harcourt Brace & Company, New York).
- Nye, David E., 1994, *American Technological Sublime*, The MIT Press, Boston.
- Ortoleva, Peppino, 1995, *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Pratiche, Parma.
- Rampini, Federico, 2007, *Hong Kong sposa Shenzhen. Arriva la megalopoli d'Asia* in «La

- Repubblica», 12 dicembre 2007, p. 44.
- Ratti, Carlo, Girardin, Fabien, Blat, Josep, Dal Fiore, Filippo, 2008, *Leveraging Explicitly Disclosed Location. Information to Understand Tourist Dynamics: A Case Study*, in «Journal of Location Based Services», Volume 2, Issue 1 March 2008, pp. 41-56.
- Roche, Maurice, 2000, *Mega Events and Modernity*, Routledge, London.
- Roche, Maurice, 2003, *Mega-events, Time and Modernity: On Time Structures in Global Society*, in «Time & Society» n. 12, Sage, London, pp. 99-126.
- Roche, Maurice, 2006, *Nation, Mega-events and International Culture*, in Delanty, Gerard, Kumar, Krishan, *The SAGE Handbook of Nations and Nationalism*, Sage, London, pp. 260-272.
- Rubalcaba-Bermejo, Luis.; Cuadrado-Roura, Juan R., 1995, *Urban Hierarchies and Territorial Competition in Europe: Exploring the Role of Fairs and Exhibition*, in «Urban Studies», vol. 32, n. 2, Sage, London, pp. 379-400.
- Ruggie, John Gerard, 1993, *Territoriality and Beyond: Problematizing Modernity in International Relations* in *International Organization*, Vol. 47, n. 1. (Winter, 1993), pp. 139-174.
- Rydeell, Robert, 1993, *Worlds of Fairs. The century-of-Progress expositions*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Sarà, Michele, 1994, *L'olismo, la teoria dell'evoluzione e la chiave lamarckiana*, in AA. VV., *Biologia teorica*, Milano, Jaca Book, pp. 107-138.
- Sassen, Saskia, 2003, *Le città nell'economia globale*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1994, *Cities in a World Economy*, Pine Forge Press, Thousand Oaks).
- Sassen, Saskia, 1999, *Migranti, coloni, rifugiati. Dall'emigrazione di massa alla fortezza Europa*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 1996, *Migrante*, Siedler, Flüchtlinge. Von Der Massenauswanderung Zur Festung Europa*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main).
- Sassen, Saskia, 2006, *Perché le città sono importanti*, in, AA.VV., *Città. Architettura e società*, Marsilio, Venezia, pp. 27-51.
- Sassen, Saskia, 2008, *Una sociologia della globalizzazione*, Einaudi, Torino (ed. or. 2007, *A Sociology of Globalization*, W.W. Norton, New York).
- Sassoon, Donald, 2008, *La cultura degli Europei dal 1800 ad oggi*, Rizzoli, Torino (ed. or. 2006, *The Culture of Europeans*, HarperCollins Publishers, London).
- Scannerini, Silvano, 1999, *Strutture della vita. Teorie, batteri, prototisti, funghi*, Jaca Book, Milano.
- Schwarz, Anegela, 2004, *Transfer transatlantici tra le esposizioni universali, 1851-1940*, in «Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea», n. 17, settembre-dicembre 2004, Franco Angeli, Roma, pp. 65-93.
- Sennet, Richard, 2006, *Il declino dell'uomo pubblico. La società intimista*, Bruno Mondadori, Milano (ed. or. 1974, *The Fall of Public Man*, Knopf, New York).
- Silverstone, Roger, 2000, *Televisione e vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1994, *Television and Everyday Life*, Routledge, London).
- Simmel, Georg, 2006, *L'esposizione industriale di Berlino*, in Id., *Estetica e sociologia*, Armando, Roma, pp. 78-85 (ed. or. 1896, *Berliner Gewerbeausstellung*, in «Die Zeit»).
- Simmel, Georg, 1984, *Filosofia del denaro*, Utet, Torino (ed. or. 1900, *Philosophie des Geldes*, Duncker e Humblot, Leipzig).

- Simmel, Georg, 1995, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma (ed. or. 1903, *Die Großstädte und das Geistesleben* in «Jahrbuch der Gehe-Stiftung», IX, 1903).
- Simmel, Georg, 1988, *La moda*, Mondadori, Milano (ed. or. 1911, *Die Mode*, in *Philosophische Kultur: gesammelte Essays*, Klinkhardt, Leipzig).
- Soglio, Elisabetta, 2010, *Disegno Expo e Olimpiadi per una città ecocompatibile*, in «Corriere della Sera», 31 gennaio 2010, p. 49.
- Targetti, Ferdinando; Fracasso, Andrea, 2008, *Le sfide della globalizzazione. Storia, politica, istituzioni*, Francesco Brioschi Editore, Milano.
- Taylor, Brandon, 1987, *Modernism, post-modernism, realism: a critical perspective for art*, Winchester School of Art Press, Winchester.
- Taylor, Peter J., 1995, *World cities and territorial states: the rise and fall of their mutuality*, in Knox, Paul L.; Taylor, Peter J., edited by, *World Cities in a World-System*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Taylor, Peter J., 2001, *Specification of the world city network*, in «Geographical Analysis», n. 33, pp. 181-194.
- Thompson, John B., 1998, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna (ed. or. 1995, *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*, Stanford University Press, Stanford).
- Tomassini, Luigi, 2004, *Immagini delle esposizioni universali nelle grandi riviste illustrate europee del XIX secolo*, in «Memoria e ricerca. Rivista di storia contemporanea», n. 17, settembre-dicembre 2004, Franco Angeli, Roma, pp. 95-140.
- Weber, A. F., 1899, *The Growth of Cities in the Nineteenth Century: A Study in Statistics*, Kessinger Publishing, Whitefish (MT), 2007.
- Williams, Raymond, 1968, *Cultura e rivoluzione industriale. Inghilterra 1780-1950*, Einaudi, Torino (ed. or. 1958, *Culture and Society 1780-1950*, Columbia University, New York).
- Williams, Raymond, 2000, *Televisione. Tecnologia e forma culturale*, Editori Riuniti, Roma (ed. or. 1974, *Television: technology and Cultural Form*, Fontana, London).
- Williamson, Jeffrey G., 1985, *Did British Capitalism Breen Inequality?*, Allen and Unwin, London.
- Williamson, Jeffrey G.; Lindert, Peter H., 1980, *American Inequality. A Macroeconomic History*, Academic Press, New York.
- Wilson, Colette, 2005, *Memory and the politics of forgetting: Paris, the Commune and the 1878 Exposition universelle*, in «Journal of European Studies», n. 35, 2005, Sage, London, , pp. 47-63.
- Young, Paul, 2005, *Economy, Empire, Extermination: The Christmas Pudding, the Chrystal Palace and the Narrative of Capitalist Progress*, in «Literature & History», may/2005, Manchester University Press, Manchester, pp. 14-30.
- Young, Paul, 2009, *Globalization and the Great Exhibition. The Victorian New World Order*, Palgrave Macmillan, London.
- Zelljadt, Katja, 2005, *Presenting and Consuming the Past: Old Berlin at the Industrial Exhibition of 1896*, in «Journal of Urban History», n. 31, 2005, Sage, London, pp. 306-329.
- Zola, Émile, 2004, *Al paradiso delle signore*, Bur, Milano (ed. or. 1883, *Au bonheur des dames*, Charpentier Editeur, Paris).

www.francoangeli.it

Un patrimonio sempre aggiornato di conoscenze e nuovi servizi.
Facile e intuitivo nelle ricerche. Veloce da interrogare.
Modalità intelligenti di selezione e di fruizione.
A servizio di docenti, studenti, professionisti.

The image displays two screenshots of the FrancoAngeli website, illustrating its search and navigation capabilities. The top screenshot shows the main search interface, while the bottom screenshot shows a detailed view of a specific book listing.

Annotations for the top screenshot:

- Ricerche semplici e complete**: Points to the search bar and the search button.
- Filtri semantici**: Points to the 'Scegli dove cercare' (Choose where to search) section, which includes filters for 'Libri' (Books), 'Libri e riviste' (Books and journals), 'Libri e riviste per la ricerca' (Books and journals for research), and 'Libri e riviste per la didattica' (Books and journals for teaching).
- Possibilità di scegliere il "livello" (textbook, ricerca, guida per professional...)**: Points to the 'Scegli dove cercare' section, highlighting the ability to filter by search level.

Annotations for the bottom screenshot:

- Argomenti chiave**: Points to the 'Lavorare nella cultura e nello spettacolo. Strumenti giuridici, amministrativi e fiscali per giovani professionisti' section, highlighting the key topics covered.
- Sintesi veloci**: Points to the 'In breve' (In brief) section, highlighting the quick summaries provided.
- Suggerimenti ragionati e pertinenti**: Points to the 'Comunicazione e media' section, highlighting the relevant suggestions.
- Acquisti sicuri**: Points to the 'Management' section, highlighting the secure purchase options.
- Descrizioni approfondite**: Points to the 'Presentazione del volume' (Volume presentation) section, highlighting the detailed descriptions.

FrancoAngeli
La passione per le conoscenze

FrancoAngeli

e-book

Quota 1500!

Una biblioteca di oltre 1500 titoli* in tutte le discipline: economia, psicologia, sociologia, didattica, storia, filosofia...

Una modalità flessibile ed efficace per accedere subito ai contenuti, per effettuare ricerche mirate, per scorrere rapidamente i testi, per individuare con immediatezza un dato, una citazione, un nome...

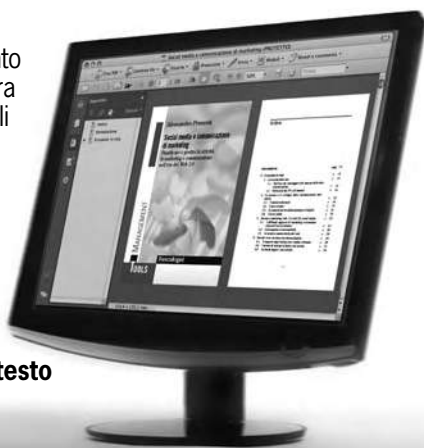
Per la comunicazione scientifica gli e-book presentano ampi vantaggi, facilitandone la diffusione e l'accessibilità.

I lettori possono trovare nelle modalità di scorrimento e di ricerca nel testo delle opportunità per la lettura veloce assolutamente superiori a quelle rinvenibili nel libro a stampa.

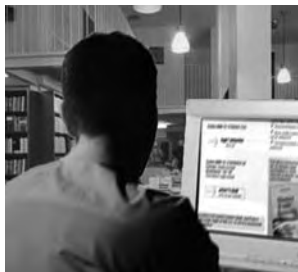
Gli e-book non ingombrano, si archiviano facilmente, sono sempre e subito disponibili.

I nostri e-book adottano la piattaforma Adobe Digital Editions® che consente di gestire le pubblicazioni su più computer (sino a 6), aggiungere segnalibri, evidenziare parti di testo e scrivere commenti...

* aprile 2011



Per saperne di più sull'utilizzo e le forme di acquisto: www.francoangeli.it



**Una nuova dimensione per condividere le conoscenze.
Per l'università e per la professione.**

