

GIULIA DE SPUCHES

LA FANTASMAGORIA DEL MODERNO ESPOSIZIONI UNIVERSALI E METROPOLI

Modernità. – In che modo possiamo parlare di modernità? David Harvey (1990) parla di esperienze spazio-temporali e di pratiche sociali che portano ad una rottura con il passato. Come rappresentare, si chiede sempre Harvey, o meglio come convivono insieme l'effimero e il fuggevole con l'eterno e l'immutabile? Dal nostro punto di vista ripercorrere l'opera *Passagenwerk* di Walter Benjamin è un passaggio indispensabile. La sua intenzione consisteva, infatti, nel rappresentare la storia del XIX secolo non per mezzo di una costruzione astratta, ma come «commento a una realtà» (Tiedemann, 2000, p. XIII).

L'idea di Benjamin è di adottare, nella storia, il principio del montaggio. Perciò quando dice «la prima tappa di questo cammino consisterà nell'adottare nella storia il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale. Nel rompere, dunque, con il naturalismo storico popolare. Nel cogliere la costruzione della storia in quanto tale. Nella struttura del commento» (2000, p. 515) sta riflettendo su come incrementare la trasparenza della storia stessa con l'applicazione del metodo marxista. Il suo metodo è di procedere attraverso citazioni e commenti sulla realtà della fine del XIX secolo e inizi del XX. Il suo intento è dichiarato: «Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio» (2000, p. 512) o ancora «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli» (2000, p. 514).

Dunque, su questo metodo fin dall'inizio è possibile rintracciare i temi che Benjamin vuole osservare: questi sono le strade e i grandi magazzini, i panorami, le grandi esposizioni, la moda, la pubblicità, la prostituzione ma anche il collezionista, il *flâneur*, il giocatore. La sua strategia narrativa, come dichiarato, non utilizza la linearità del racconto ma attraverso il montaggio produce un effetto di frammentazione tanto discorsiva quanto visiva.

Montaggio e città. – Dunque, il montaggio. Il significato di questa parola, la sua applicazione, li ritroviamo nel mondo della meccanica (è un'operazione per mezzo della quale i diversi elementi costitutivi di un dispositivo vengono collocati, secondo uno schema, al loro posto, in modo da formare un unico complesso funzionante), nella cinematografia (è la concatenazione in un tutto organico delle varie scene e sequenze girate di un film) e, ancora, nella tipografia (l'operazione di fissaggio delle lastre di stereotipia o delle incisioni su uno zoccolo di legno o di metallo in modo da portarle all'altezza della composizione tipografica).

Sia per quanto riguarda l'operazione di una macchina, dunque, sia in cinematografia, sia in tipografia il montaggio sembra unire pezzi per creare un tutto e, quindi, li mette dentro una cornice (d'altra parte ha anche questo significato, incorniciare). Ora questo farebbe pensare a qualcosa di compiuto, ma vedremo come questa sia sempre un'apparenza.

Ma nella città qual è lo spazio per eccellenza dove si assiste ad un'opera di montaggio? A nostro avviso lo spazio per eccellenza è quello dove hanno luogo le «esposizioni». Quello che sembra interessante è che da Londra 1851, data della prima esposizione universale, fino a Hannover 2000 lo spazio che si pensa per questi eventi è sempre esterno alla città e viene montato e smontato. Nell'operazione di montaggio si adopera una chiusura dello spazio, si fonda un luogo con i suoi muri, le sue aperture, solitamente una di esse principale e monumentale, si misura l'area, si misura l'afflusso. Nella fase di smontaggio i problemi sono quelli legati ai costi del cambio di destinazione d'uso ma anche all'opera di ricucitura con la città. Spesso, questi luoghi diventano assi di sviluppo con la loro capacità di illuminare spazi altrimenti in ombra.

Natura delle esposizioni. – Ma facciamo un passo indietro, qual è la natura delle esposizioni? Le esposizioni, siano esse internazionali o nazionali, sono una creazione della società occidentale della seconda metà del XIX secolo. Luoghi dell'innovazione, grazie alla capacità di esibire. Esse sono momenti importanti perché sono la manifestazione esperibile dei mutamenti sociali. I primi tentativi sperimentati a Londra (1756) e a Parigi (1798) non possono essere considerati alla stessa stregua delle esposizioni universali. I loro obiettivi erano, senza dubbio, più misurati e, probabilmente, con ambizioni diverse. Questo è tanto vero che Sigmund Engländer (1864) commentando l'esposizione del 1798 di Parigi parla di festa dell'emancipazione dalle caratteristiche popolari (tessuti di lana al posto di stoffe di seta, stoffe utili al fabbisogno domestico del terzo stato piuttosto che merletti e broccati) nata per far divertire la classe operaia.

La prima esposizione internazionale ha luogo a Londra, dal 1° maggio al 15 ottobre del 1851; ed ecco le parole preparate dalla regina Vittoria per la cerimonia d'inaugurazione:

[...] this is one of the greatest and most glorious days of our lives, with which, to my pride and joy, the name of my dearly beloved Albert is for ever associated! [...] before we neared the Crystal Palace, the sun shone

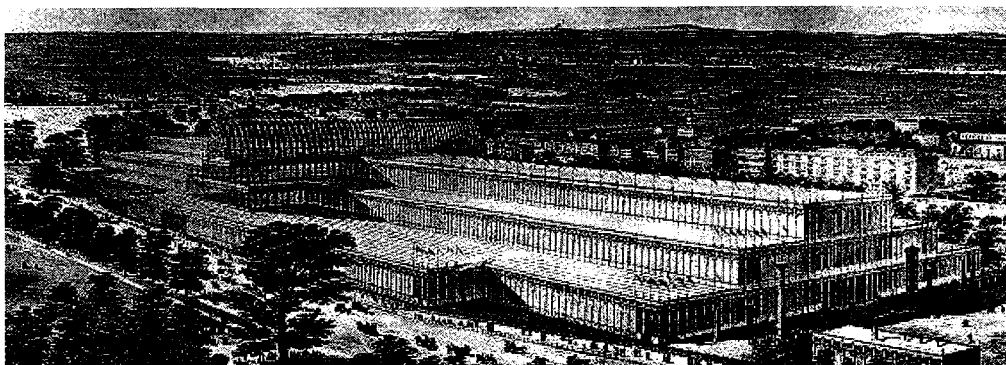


Fig. 1 – Londra 1851, Crystal Palace

Fonte: http://www.vanderbilt.edu/AnS/english/Clayton/318visual_1851.htm

and gleamed upon the gigantic edifice, upon which the flags of every nation were flying [...] The sight as we came to the center [...] facing the beautiful crystal fountain was magic and impressive. The tremendous cheering, the joy expressed in every face, the vastness of the building, and my beloved husband, the creator of this peace festival [...] all this was indeed moving and a day to live for ever.

Il discorso della regina e la sottolineatura del ruolo del principe Alberto nella realizzazione della grande esposizione pongono l'avvenimento ad un livello certamente diverso dalle precedenti manifestazioni. Il luogo pensato per lo svolgimento dell'esposizione marca, anch'esso, l'importanza dell'avvenimento: il Crystal Palace (fig. 1).

L'opera, ideata da Joseph Paxton, giardiniere e costruttore di serre, consisteva in una struttura di ferro e vetro lunga 1848 piedi e larga 408. Il fatto che sia la struttura in ferro sia i pannelli in vetro fossero prefabbricati e intercambiabili abbreviò moltissimo i tempi della realizzazione, soltanto sei mesi circa. Un unico grande padiglione ma di un'estensione di 19 acri; struttura effimera, fu smontata all'indomani dell'esposizione e trasportata a Sydenham, un suburbio di Londra – esempio di architettura di breve durata tipica per un lungo periodo delle esposizioni.

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.

Soffermiamoci un momento sui numeri e quindi sul successo dell'evento di Londra 1851. Nonostante l'edificio fosse uno solo, ma abbiamo visto quanto grande, esso poté ospitare più di sei milioni di spettatori e quasi quattordicimila espositori. Tutto questo sotto un'unica struttura tecnologicamente innovativa e «trasparente». La messa in mostra della merce dentro la grande vetrina del Crystal Palace è stata, secondo Agamben (1996), un'impressione non dimenticata da Marx quando ha scritto la sezione del *Capitale* dedicata a *Il carattere feticcio della merce e il suo segreto*. Allo stesso concetto si rifà Rolf Tiedemann nell'introduzione ai *Passagenwerk* di Benjamin:

Il destino della cultura nel XIX secolo altro non era che proprio il suo carattere di merce, che si rappresentava per Benjamin come fantasmagoria nei «beni culturali». Fantasmagoria – chimera e miraggio – è già la merce stessa, nella quale il valore di scambio o la forma di valore nascondono alla vista il valore d'uso; fantasmagoria è il processo della produzione capitalistica nel suo insieme, che agli uomini che lo mettono in atto si contrappone come forza della natura. [...] Il concetto di fantasmagoria, del quale Benjamin torna ripetutamente a servirsi, sembra essere solo un altro termine per quello che Marx chiamava il carattere feticcio della merce [Tiedemann, 2000, pp. XXII-XXIII].

Più attento al rapporto tra la struttura architettonica e lo spettatore è, invece, Tony Bennett (1995) che mette in relazione due tipi di istituzioni che nascono nello stesso periodo e hanno storie parallele; quelle che lui chiama: «the carceral archipelago» e «the exhibitionary complex». La sua lettura di matrice assolutamente foucaultiana riprende il principio del *Panopticon*. La peculiare struttura del Crystal Palace favorisce, infatti, il principio che mette ognuno nella condizione di vedere ma allo stesso modo nella condizione di essere visto: una duplice combinazione, dunque, tra la funzione dello spettacolo e della sorveglianza. Le considerazioni che ne derivano mettono alla luce il rapporto tra società e spettacolo. Spettacolo che a partire da questo momento è fortemente promosso dallo Stato e in cui le esposizioni giocano un ruolo determinante per esibire il binomio potere/conoscenza. Ma, sempre secondo Bennett, il fine non è quello di terrorizzare, bensì di porre la popolazione, concepita come cittadinanza nazionale, dallo stesso lato del potere al fine di organizzare e coordinare un ordine (1995, pp. 65-67).

La conferma di quanto finora abbiamo detto la fornisce Allan Pred (1995) con il suo libro *Recognizing European Modernities. A Montage of the Present* dove, in realtà, la chiave di lettura è piuttosto Benjamin che non Foucault.

Allan Pred analizza tre eventi o, come dice lui stesso: tre spazi spettacolari di consumo (1995, p. 19). I primi due sono l'esposizione di Stoccolma del 1897 e quella del 1930, il terzo è l'apparizione del Globe, molto più recente. Nel 1897, secondo Pred, un nuovo mondo di sogni degli oggetti di consumo di ogni giorno viene rappresentato come spettacolo. Nell'evento del 1930 una nuova estetica e le politiche di consumo sono promosse come spettacolo. Per il Globe appare evidente che lo spettacolo è possibile negli oggetti di consumo di ogni giorno.

Tab. 1 – *Cronologia delle esposizioni a carattere internazionale*

1851 Londra	1889-1890 Dunedin	1915 San Francisco
1853-1854 New York	1890 Edimburgo	1916 San Diego
1855 Parigi	1893 Chicago	1924-1925 Wembley
1860 Besançon	1894 Anversa	1925-1926 Dunedin
1862 Londra	1894 Lione	1926 Filadelfia
1865 Dublino	1894 Londra	1929-1930 Barcellona
1865 Porto	1894 San Francisco	1930 Anversa
1867 Parigi	1894-1895 Hobart	1931 Parigi
1871-1874 Londra	1895 Amsterdam	1933-1934 Chicago
1872 Lione	1895 Atlanta	1935-1936 San Diego
1873 Vienna	1895 Bordeaux	1936-1937 Cleveland
1875-1876 Santiago	1896 Rouen	1937 Parigi
1876 Filadelfia	1896 Budapest	1938 Glasgow
1878 Parigi	1897 Bruxelles	1939-1940 New York
1879-1880 Sydney	1897 Guatemala	1939-1940 San Francisco
1880-1881 Melbourne	1897 Nashville	1958 Bruxelles
1881 Atlanta	1897 Stoccolma	1962 Seattle
1882 Christchurch	1898 Omaha	1964-1965 New York
1883 Amsterdam	1900 Parigi	1967 Montreal
1883-1884 Boston	1901 Buffalo	1968 San Antonio
1883-1884 Calcutta	1901 Glasgow	1970 Osaka
1884-1885 New Orleans	1902-1903 Hanoi	1974 Spokane
1885 Anversa	1904 Saint Louis	1982 Knoxville
1886 Londra	1905 Liegi	1984 New Orleans
1886 Edimburgo	1906-1907 Christchurch	1986 Vancouver
1887-1888 Adelaide	1907 Dublino	1988 Brisbane
1888 Barcellona	1909 Londra	1992 Siviglia
1888 Glasgow	1909 Seattle	1998 Lisbona
1888-1889 Melbourne	1910 Bruxelles	2000 Hannover
1889 Parigi	1913 Gand	
	1914 Lione	

Se ci soffermiamo sui primi due momenti possiamo cogliere la differenza tra i due periodi, i due fini diversi. Esattamente come per le esposizioni che si tenevano altrove, anche in Svezia gli anni Trenta segnano un'ideologia legata ad un nazionalismo preponderante. L'idea di nazione si irrigidisce e di riflesso i prodotti della sua società. L'ultimo evento, quello relativo al Globe, della fine degli anni Ottanta, si confronta con una società glob(e)alizzata (direbbe Pred) ma al pari che nei primi due spazi il geografo americano vi vede lo stesso identico processo.

E' un po' il cuore del nostro problema e delle nostre riflessioni. I tre spazi sono costruiti fisicamente e simbolicamente come (dis)giunture fondamentali della modernità (1995, p. 24).



Fig. 2 – Londra 1851, *Crystal Palace, The Main Avenue, West*

Fonte: http://www.vanderbilt.edu/AnS/englishb/Clayton/318visual_1851.htm

Esposizioni e montaggio. – Si pone così il problema del tutto e delle parti, problema costante della modernità, o delle tante facce di essa (ma forse non solo di essa).

Ancora una volta, così, vorremmo riprendere in considerazione il tema del montaggio. Prendendo il caso delle esposizioni universali si nota subito quale sia il rapporto con l'operazione di montaggio. Infatti, gli organizzatori di questi grandi eventi hanno dovuto costantemente fare i conti con sfide che riguardavano, fondamentalmente, quattro aspetti: una rapidità dell'esecuzione, una solidità e sicurezza di luoghi che avrebbero ricevuto migliaia di persone, una facile riconversione e riutilizzazione degli spazi, un'attrazione-seduzione del luogo in rapporto al visitatore.

Ogni qualvolta un evento causa un lampo, la città subisce una trasformazione che può forse sbiadirsi ma lascia le sue tracce. Il montare, in tempi ristretti, un luogo con le caratteristiche che abbiamo detto porta al ripensare tutta l'organizzazione della città. E se è vero che questo impatto oggi è studiato a tavolino dobbiamo immaginare l'«effetto folla» sulle città di fine XIX secolo e inizi del XX.

In quegli spazi vuoti, poco o niente urbanizzati, in poco tempo veniva e viene fondata una città fantasmagorica che aveva come imperativo stupire. E il come stupire lo spiega sapientemente Ejzenštejn, lui che è stato un maestro, quando dice cosa è il montaggio: «non è un pensiero composto da pezzi che si succedono bensì un pensiero che trae origine dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro» (1986, 22). Conflittualità tra elementi che «esplodono in un concetto», cioè capacità di creare da immagini immobili, movimento.

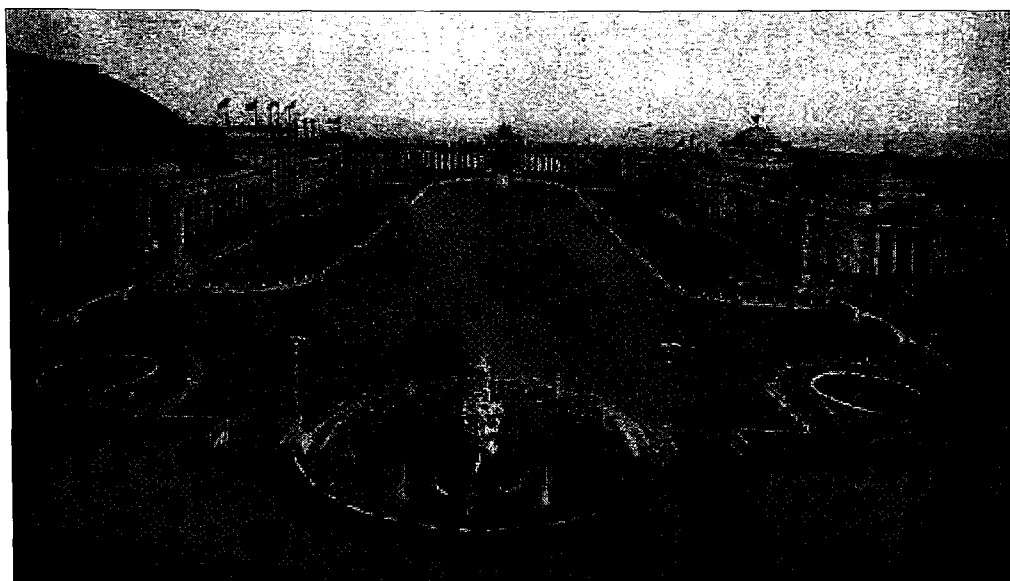


Fig. 3 – *Chicago 1893, World's Columbian Exposition*

Fonte: <http://users.vnet.net/schulman/Columbian/columbian.html>

Esposizioni e trasformazioni. – Le esposizioni universali sono frequenti e spesso si svolgono nello stesso periodo in città diverse. Uno degli aspetti da tenere in considerazione è quello della competizione. Se scorriamo la lista, soprattutto ai suoi inizi, vedremo l'alternarsi continuo delle due capitali più importanti di quel periodo: Londra e Parigi. Accanto a questa particolare gara basata sul primato della capitale del mondo capace di stupire, abbiamo però altri motivi di competizione.

La candidatura di tutte le città, soprattutto nel primo periodo, è legata ad un avvenimento storico da celebrare con accanto la vera motivazione: dare un'accelerazione all'economia della città e dell'area circostante. Al fine di regolamentare le manifestazioni, agli inizi del XX secolo alcuni paesi si riunirono per ratificare una convenzione. Essa fu firmata a Berlino nel 1912, ma lo scoppio della guerra bloccò il cammino che fu ripreso nel 1928. A Parigi, in quell'anno, nacque il Bureau International des Expositions (BIE). I regolamenti del Bureau toccano cinque aspetti: il campo di applicazione delle esposizioni deve avere un carattere educativo piuttosto che commerciale o artistico; la frequenza viene stabilita in cinque anni: la durata non deve essere inferiore alle tre settimane e non deve superare i sei mesi; la registrazione all'esposizione è obbligatoria pena l'esclusione; vengono definiti le ricompense e gli aspetti legati al controllo doganale.

Citare tutte le trasformazioni che le esposizioni hanno portato è impossibile; tuttavia alcuni esempi ci indicano un ventaglio di prese che questi eventi hanno avuto sulla vita delle città. Innanzitutto le forme architettoniche: tutte le esposizioni consacrano e sono consacrate per particolari monumenti. Comincia-

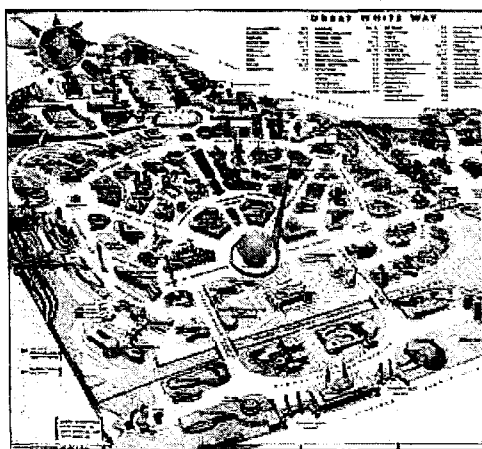
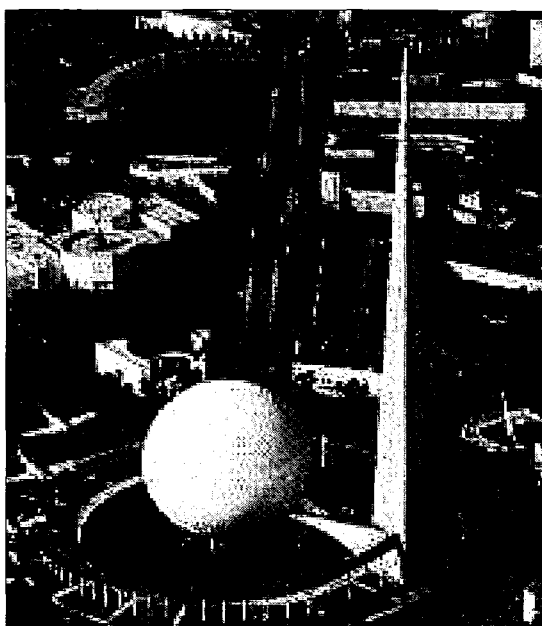


Fig. 4 – *Veduta d'insieme della New York World's Fair 1939-1940, a sinistra, e il Perisphere, a destra*

Fonte: <http://xroads.virginia.edu/~1930s/DISPLAY/39wff/frame.htm>



mo dal Crystal Palace di Joseph Paxton che inventa la prima costruzione monumentale costruita in vetro e ferro. Esso, senza dubbio, incarna la natura dell'esposizione perché rispetta i suoi quattro aspetti fondamentali, cioè la rapidità dell'esecuzione; la solidità e la sicurezza dei luoghi; la facile riconversione e il riutilizzo degli spazi; la capacità di attrazione e seduzione del luogo. Il luogo prescelto per l'esposizione fu Hyde Park, dove il Crystal Palace per non fare abbattere un viale di olmi li inglobò creando un effetto ancora più sorprendente (fig. 2).

In alcuni casi, come Chicago 1893, non ci si ferma ad un singolo progetto ma si pensano gli spazi dell'esposizione come una città nella città. Ma andiamo con ordine. Innanzitutto le vicissitudini di Chicago cominciano subito con la scelta del sito. Dopo varie proposte, tutte poco significative, finalmente la scelta ricade sul Jackson Park. L'artefice è un eminente architetto del paesaggio, Frederick Law Olmsted, il quale pensa che questa operazione avrebbe facilitato il dopo evento. Allo stesso tempo il «Chicago Tribune» sponsorizza una gara per creare un simbolo (secondo il modello della Tour Eiffel parigina) che viene trovato nella grande ruota dell'ingegnere Georges Ferris. L'incarico del *design* dei padiglioni fu affidato a Daniel Burham e John W. Root. La loro idea fu quella di adottare uno stile neoclassico e un'alta cornice comune per gli edifici prospicienti la «Court of Honor» (fig. 3). Nel 1891 muore Root, il più creativo dei due architetti, e il progetto ne risente. Ad esempio Root aveva immaginato vari colori per i vari edifici, ma dopo la sua morte si decise di dipingere tutto in bianco. Fu così che l'esposizione ebbe il soprannome di «White city». Abbandonato il vetro e il ferro per materiali più durevoli, il luogo dell'esposizione ha tutta l'aria di una città autosufficiente, giudizio più volte comparso come lode



Fig. 5 – Montreal 1967: Habitat 67

Fonte: <http://naid.sppsrl.ucla.edu/expo67/index.html>

all'idea degli architetti. Particolare non da poco se, come scrivono Robert W. Rydell, John E. Findling e Kimberly D. Pelle, «it was not surprising, then, that one of the fair's legacies was the spur that it gave to the city planning movement; in Chicago Burnham began working in that area after the fair and in 1909 published his *Plan of Chicago*, which served as the basis for the city's development until the 1950s» (2000, pp. 37-38).

Le esposizioni sono, dunque, un momento di ripensamento per la città nel suo complesso, come nel caso di Chicago: l'attenzione è rivolta verso l'organizzazione generale della città. L'urbanistica è protagonista a New York nel 1939. Una prima divisione di vedute si ebbe sul tema, quindi sui contenuti, da dare alla manifestazione. Delle due ali vinse quella funzionalista a discapito di quella tradizionalista. L'attenzione al futuro era così evidente che fu creato il motto «Building the World of Tomorrow». Ancora una volta l'area utilizzata era esterna; in questo caso si trattava di una zona paludosa, Flushing Meadows, assolutamente rifiutata dalla città. L'architettura dell'esposizione dà grande enfasi alle linee geometriche soprattutto nei simboli che la rappresentano: il Trylon e il Perisphere (fig. 4). «The Trylon was a 610-foot-tall tower that held nothing and was connected by a 950-foot spiral walkway, the Hecline, to the Perisphere, which was 180 feet in diameter, in which the theme exhibit of the fair, Democracy, was displayed» (Rydell, Findling e Pelle, 2000, p. 92).

Da sottolineare, infine, che sempre nell'esposizione del 1939-1940 di New York tra gli espositori fu presente un folto gruppo di grandi imprese. Il padiglione di maggior successo fu quello costruito da Norman Bel Geddes, «Futura-ma», dove si tentava di descrivere la città avveniristica, e la vita della società di quella città. La stessa idea fu ripresa nel 1964 nel grandissimo padiglione della General Motors.

Altro esempio significativo è quello dell'esposizione di Montreal del 1967. Qui, l'architetto Moshe Safdie propose un vero e proprio progetto abitativo. La soluzione era formata da costruzioni cubiche che si componevano (fig. 5). Il progetto fu realizzato soltanto in parte e, pur non essendo un padiglione, è diventato uno dei simboli sopravvissuti dell'esposizione del 1967. Egli pianificò

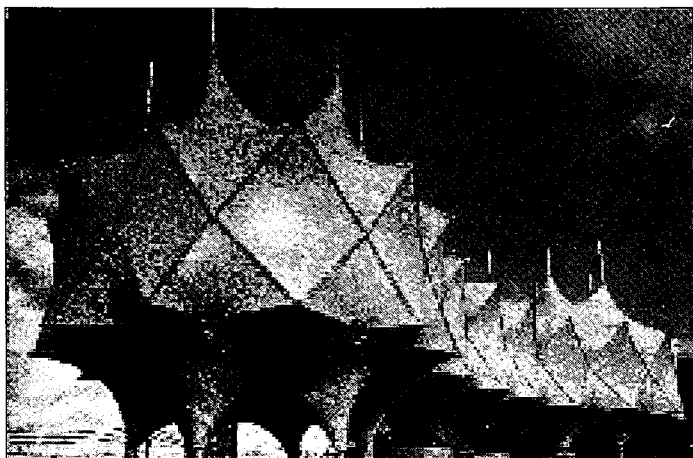


Fig. 6 – Osaka 1970, Padiglione delle telecomunicazioni

Fonte: <http://netrover.com/~berta/osaka70.html>

«Habitat» con l'idea di creare in spazi ristretti unità abitative provviste di privacy. L'idea di Safdie era di costruire una città a tre dimensioni, un progetto non solo architettonico ma di vita sociale.

Un ultimo esempio legato al futuro si ha con l'esposizione del 1970 di Osaka dove, a parte qualche padiglione classico, per il resto sembrava di essere, sia per i materiali sia per i colori, in un film fantascientifico (fig. 6).

Esposizioni e società. – Rimane da spiegare l'effetto delle esposizioni sulla città in quanto sistema di relazioni umane. Il risultato delle voci, per chi si mette in ascolto, produce effetti assolutamente discordanti. Nel mondo spettacolare delle esposizioni il discorso egemonico e il silenzio sono assolutamente evidenti. Ma tanto l'uno quanto l'altro, di fatto, sottolineano una frattura. Il primo, nel suo allestimento – pensiamo alle parole della regina Vittoria – è un colpo di scena; l'altro lo è per definizione, d'altra parte «le Esposizioni universali erano l'alta scuola in cui le masse escluse dal consumo apprendevano l'empatia col valore di scambio. Guardare tutto, non toccare niente» (Benjamin, 2000, p. 210).

E quando Vincenzo Guarrasi afferma che il «relativismo del postmoderno ha prodotto una cacofonia di voci che competono difficili da distinguere» (2001, p. 230) consideriamo che questo sia strettamente connesso con la caduta della temporalità moderna come principio d'ordine. Quanto or ora detto mi sembra che sia vicino all'idea di un montaggio ejzenštejniano, cioè un montaggio costituito da uno scontro. E' 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.

I lampi di modernità che abbiamo in mente sono come luci psichedeliche che arrestano il movimento. Il montaggio trasforma l'immobilità in movimento. L'oscillazione tra questi due dispositivi ci permette di cogliere l'essenza del limite: il limite della modernità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN G., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- BENJAMIN W., *Opere complete*, vol. IX, *I «Passage» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000.
- BENNETT T., *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londra e New York, Routledge, 1995.
- EJZENŠTEJN S.M., *Notes of a Film Director*, Mosca, Foreign Languages Publishing House, 1946.
- EJZENŠTEJN S.M., *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986.
- GUARRASI V., *Paradoxes of Modern and Postmodern Geography*, in C. MINCA (a cura di), *Postmodern Geography: Theory and Praxis*, Londra, Blackwell, 2001, pp. 226-237.
- HARVEY D., *The Condition of Postmodernity*, Londra, Basil Blackwell, 1990.
- MC CABE J.D., *The Illustrated History of the Centennial Exhibition*, Filadelfia, Chicago e Saint Louis, The National Publishing Company, 1876.
- PRED A., *Vega Symposium Introduction: Everyday Articulation of Modernity*, in «Geografiska Annaler», Stoccolma, 1991, serie B, vol. 73, 1, pp. 3-5.
- PRED A., *Recognizing European Modernities. A Montage of the Present*, Londra e New York, Routledge, 1995.
- RYDELL R.W., J.E. FINDLING e K.D. PELLE, *Fair America. World's Fairs in the United States*, Washington e Londra, Smithsonian Institution Press, 2000.
- TIEDEMANN R., *Introduzione*, in W. BENJAMIN, *Opere complete*, vol. IX, *I «Passage» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. IX-XXXVI.

PHANTASMAGORIA OF THE MODERN: UNIVERSAL EXHIBITIONS AND METROPOLIS. – How can we speak about modernity? The key is in the montage. Let us reflect on a phenomenon like the universal exhibitions. These are spectacular spaces, they are a creation of nineteenth century western society. So they are closed spaces. Such exhibitions do not show an inventory: they are places, they produce events. With regard to universal exhibitions we face the problem of the whole and the parts, which is a recurrent problem of modernity or of its several features of it. In the spectacular world of exhibitions hegemonic discourse and silence are absolutely evident. But what is the purpose of the artifice of montage serve for if not to build up a movement? If considered as

elements in a series universal exhibitions are vectors of globalization, which go through reticulated space, lighting a different metropolis on each occasion. Montage transforms immobility into movement. The oscillation between these two devices might allow us to grasp the essence of a limit – the limit of Modernity.

Università di Messina, Dipartimento di Economia, Statistica e Analisi Geopolitica del Territorio

gdespuches@tiscalinet.it