**Presentazione di Pietro Redondi**

Al volgere del XIX secolo le esposizioni universali sono la Mecca della fotografia. Fotoincisioni su giornali e riviste, illustrazioni per i cataloghi delle mostre e delle ditte espositrici, raccolte di vedute in rilievo, album-dono, cartoline-ricordo… È un colossale vortice di immagini quello che ogni nuova esposizione mette in movimento mobilitando studi fotografici di mezzo mondo.

La “lezione dei fatti”, era questa la formula più usata per definire la volontà delle esposizioni universali ottocentesche di mettere sotto gli occhi di tutti il progredire della civiltà moderna in ogni aspetto della vita, della tecnica e dell’arte, inclusa la nuova arte fotografica. Nel padiglione dedicato alle arti applicate non mancava mai infatti una specifica mostra di fotografia, ripartita in tre sezioni, una di fotografia artistica, una di fotografia scientifica e una di apparecchi e prodotti. Solo che la fotografia, lungi dal restare confinata in questi luoghi deputati, era ovunque, pervadeva ogni spazio e ogni momento della vita di una esposizione universale. Non c’era padiglione, di belle arti o di macchine industriali, di agricoltura oppure di igiene, non c’era galleria o stand le cui pareti non fossero coperte di fotografie e i tavoli di album fotografici. Verrebbe quasi da dire che le esposizioni universali, tra la fine del XIX secolo e gli inizi del secolo scorso, erano prima di ogni altra cosa dei grandi eventi fotografici. Bisogna chiedersi perché, cercare di capire cosa conferiva alla fotografia un ruolo così predominante rispetto a tutte le altre forme di espressione.

Del rapporto tra fotografia e esposizioni universali è giunta fino a noi la versione resa pubblica, ossia le immagini ufficiali, commissionate a fotografi professionali da parte di comitati organizzativi ed espositori e destinate a essere divulgate attraverso la stampa, commercializzate sotto forma di album e cartoline, o conservate negli archivi degli enti promotori e delle aziende partecipanti. Parallelamente a questa documentazione c’era tuttavia un’altra produzione destinata a rimanere invisibile perché realizzata in forma privata da tutti quegli appassionati che si recavano a visitare un’esposizione universale armati di apparecchi portatili divenuti allora di uso sempre più semplice e anche di costo via via più abbordabile. Fin dagli anni Ottanta erano inoltre sul mercato quelle nuove emulsioni al bromuro d’argento grazie alle quali era diventato possibile ridurre i tempi di posa. E dal connubio tra apparecchi portatili e gelatine ai sali d’argento, nasceva quella che è stata chiamata l’era delle istantanee, in cui “virtualmente ciascuno può improvvisarsi, applicandosi a un soggetto d’interesse generale, autore di un reportage”[[1]](#footnote-1).

La crescente diffusione della fotografia amatoriale che si registra allora, unita alla grande domanda di immagini professionali a fini commerciali, possono bastarci a capire perché le esposizioni universali erano tanto fotografate, di certo gli eventi più fotografati della loro epoca? Questo bisogno di immortalarle in fotografia ritengo che possa essere caratterizzato con una ragione più intrinseca che si legava alla natura stessa di queste grandi manifestazioni espositive, ossia con la loro fugacità.

Per dimensioni, impianti, servizi un’esposizione universale era una città-modello dotata di avveniristici sistemi elettrici di trasporto e di illuminazione, costellata di opere d’arte, fontane luminose, edifici dalle sorprendenti linee architettoniche, musei, luoghi di divertimento, ristoranti e buvette: una sorta di ideale e gioiosa “Ville Lumière” o di “Città bianca”, come erano chiamate l’esposizione di Chicago del 1894 e quella Milano, mettendo in contrasto i loro candidi edifici rispetto a quelli della città vera, anneriti dal fumo delle fabbriche. Una città-mondo ideale, “nell’armonia magnifica dei suoi splendori e del suo movimento di metropoli bella, che gli occhi e il pensiero non sanno raffigurarsi effimera”[[2]](#footnote-2) e che proprio perché evanescente permetteva di sperimentare tutto, qualunque nuova applicazione tecnica o proposta architettonica e urbanistica. Durava dalla primavera all’autunno, dopodiché i suoi palazzi in legno e stucco, i servizi tecnici e i divertimenti venivano cancellati e i terreni ripristinati per essere riconsegnati al comune o allo Stato nelle stesse condizioni di prima, come se l’esposizione non fosse mai esistita. E se un giorno, a distanza di anni, si fosse materializzata un’altra esposizione universale, sarebbe stata comunque diversa. Né poteva essere altrimenti giacché un’esposizione universale permanente, come proposto nel 1866 dal socialista francese Proudhon[[3]](#footnote-3), avrebbe vanificato la sua natura di competizione tra le ultime novità commerciali, artistiche e anche sul piano architettonico. Non è dunque esagerato definire queste grandi kermesse come eventi fotografici, nel senso di fenomeni destinati a esistere soltanto attraverso la fotografia.

Solo che, come già detto, quella finora nota è la sontuosa documentazione fotografica relativa ai momenti più significativi delle esposizioni: la costruzione dei padiglioni e le inaugurazioni di mostre, le visite di sovrani e autorità e i concorsi, le feste notturne illuminate dall’elettricità e le cerimonie delle premiazioni. Mentre mancavano all’appello i reportage e le istantanee di visitatori-fotografi dilettanti. Un vuoto che questo libro vorrebbe iniziare a colmare per quanto riguarda almeno un caso, quello dell’Esposizione internazionale di Milano del 1906.

II. Questo libro è un album fotografico e allo stesso tempo un’antologia. Presenta oltre un centinaio di istantanee conservate negli archivi privati di due appassionati di fotografia milanesi: Leone Soldati, un medico, e Vincenzo Conti, futuro ingegnere: un corpus iconografico inedito e di grande valore. Ma è anche un’antologia perché ogni immagine è accompagnata da descrizioni e commenti dell’epoca, tratti da fonti italiane e non: giornali, cataloghi, guide, conferenze, relazioni delle giurie. Si tratta di brani scritti da anonimi giornalisti oppure firmati di uomini di lettere o di scienza o di industria: da Ugo Ojetti ad Alberto Pirelli, da un igienista universitario come Giuseppe Sormani all’ingegner Giuseppe Belluzzo, nuovo astro nascente del Politecnico milanese.

Completa il volume una serie di immagini che hanno lo scopo di documentare per quanto è possibile gli interni dei padiglioni fotografati da Soldati e Conti, le mostre che vi erano allestite e taluni particolari presenti nelle loro vedute. Si tratta di immagini opera di fotografi professionali, anonimi o identificati, conservate in archivi pubblici e privati e anch’esse in gran parte inedite (o ripubblicate per la prima volta). Come nelle due parti precedenti, anche in questa la spiegazione di ciò che raffigurano le immagini è interamente affidata a fonti contemporanee.

La scelta di incrociare le testimonianze visive con quelle scritte si fonda sulla convinzione che come ogni documento del passato, anche delle fotografie di oltre un secolo fa debbano essere guardate mettendole nella giusta luce. I testi di commento vogliono essere in questo senso d’aiuto per ricollocare ogni immagine in una cultura e in una mentalità che oggi, comunque le si vogliano considerare, non sono più le nostre. Si potrebbe obbiettare che le esposizioni universali continuano però a fare parte del nostro presente. È vero, solo che le nostre di oggi hanno in comune con quelle del XIX secolo soltanto il nome.

Le esposizioni che chiamiamo oggi universali sono mostre a tema su problemi di valore etico e sociale come l’urbanizzazione, oggetto dell’ultima esposizione di Shanghai, o come l’alimentazione, argomento della prossima Expo di Milano 2015. Le originarie esposizioni universali ottocentesche, invece, erano olimpiadi dell’innovazione: si incentravano sulla competizione tra prodotti, espositori e le loro rispettive nazioni, con tanto di giurie, concorsi speciali, diplomi di gran premio, medaglie d’oro, d’argento e di bronzo e relativi medaglieri nazionali e per tutti i settori della produzione industriale, artistica o pedagogica di cui l’esposizione il palcoscenico. Perché un’altra differenza non da poco è che la competizione investiva tutti i campi dell’attività e della creatività, dalle arti industriali alle arti belle e a quelle sociali. Contrariamente alle esposizioni dei nostri giorni, quelle di allora erano enciclopediche. A concepirle così era stata del resto la cultura sainsimoniana della Francia del Secondo Impero, che le aveva battezzate “esposizioni universali” ̶ a partire dalla prima, l’Exposition universelle di Parigi del 1855 ̶ nel senso appunto di esposizioni onnicomprensive, ossia globali, del progredire della società e della vita in tutti i campi e non soltanto sul piano materiale ed economico. E la miglior dimostrazione dell’evoluzione della civiltà erano le mostre etnografiche su popolazioni africane primitive allestite ad ogni esposizione universale con grande successo di pubblico, così come le mostre retrospettive, anch’esse straordinariamente gradite, sulle condizioni di vita nel passato, dalla storia dall’abitazione a quella del lavoro oppure degli antichi mezzi di trasporto.

Ma un conto è rivisitare questi grandiosi fenomeni culturali di massa della società ottocentesca attraverso fotografie ufficiali, programmi e discorsi inaugurali, tutt’altra cosa è l’emozione di poterle riviverle attraverso le fotografie prese sul vivo da un loro visitatore. Questa possibilità ha preso forma due anni fa, dal giorno in cui il professor Franco Confalonieri mi ha informato di decine e decine di immagini dell’esposizione del 1906 presenti in due archivi fotografici appartenenti al proprio entourage famigliare.

Sapevo di questi archivi fin da quando in occasione del centenario di quella stessa esposizione avevo organizzato con Domenico Lini una mostra all’Università della Bicocca, e il professor Confalonieri era venuto a visitarla portando con sé due stampe digitali tratte dall’archivio Soldati. La prima riproduceva una tessera di abbonamento all’Esposizione, un genere di documento di cui non era rimasta traccia nell’iconografia pubblicata. Mentre l’altra era relativa all’inaugurazione, alla presenza dei reali, del Parco aerostatico dell’Esposizione, una cerimonia questa molto ripresa dai fotografi autorizzati, che si erano però concentrati sui sovrani, la “lanciata” degli aerostati e la schiera di lussuose automobili partecipanti alla gara d’inseguimento di quei palloni. Mentre Soldati aveva fotografato la folla raccoltasi all’uscita del Parco aerostatico in attesa di veder passare il re. E sopra la ressa spuntavano l’asta del trolley di una filovia e i suoi passeggeri sulla piattaforma o che si sporgevano dai finestrini, anche loro nella speranza di scorgere il re. Era un sistema nuovo di filovia, una delle innovazioni dell’Esposizione del 1906: anche se solo per la durata delle mostre, era la prima filovia messa in servizio a Milano, ma nelle fotografie ufficiali non compariva neanche una volta. Erano soltanto due immagini-campione, ma di colpo lasciavano supporre di poter seguire un contemporaneo nei suoi effettivi percorsi all’interno di un’esposizione universale, capire cosa più lo attirava. Riscoprire insomma attraverso la fotografia amatoriale quello sguardo del visitatore finora confinato alle sole testimonianze scritte.

Si può quindi immaginare la mia curiosità, tanto più trattandosi di un’esposizione come quella del 1906. Non perché più importante di quelle che l’hanno preceduta e seguita, ma per il taglio che la caratterizza e che ce la fa oggi in un certo senso apparire come il canto del cigno della *Belle époque*. Basti dire che celebrava non una ricorrenza politica nazionale, com’era di prassi per queste esposizioni mondiali, ma il compimento di una grande opera di ingegneria come il traforo ferroviario del Sempione tra la Svizzera e l’Italia, che l’esposizione eleggeva a simbolo di unione non soltanto tra i popoli, ma tra la scienza e il lavoro. “*Labor scientiae auxilio gloriam consequitur*” era il motto inciso sulle sue medaglie di premiazione. E di fatto questa esposizione milanese si investiva più di ogni altra nel proporre concorsi e congressi scientifici internazionali in nuovi settori di ricerche come la progettazione di case operaie, l’applicazione dell’automobilismo al trasporto pubblico, la disoccupazione o come le malattie del lavoro, alle quali l’esposizione dedicò un primo congresso internazionale, che fu a sua volta all’origine dell’istituzione della medicina del lavoro come disciplina e all’inaugurazione quattro anni dopo a Milano della prima Clinica del lavoro.

Quando e perché questa esposizione milanese, pensata inizialmente come una mostra mondiale dei trasporti, fosse diventata in corso d’opera un’esposizione universale a tutti gli effetti, spaziante a trecentosessanta gradi su scienze applicate e sociali, arti e industrie, lo lasceremo spiegare ai testi riportati nelle pagine che seguono. Vorrei infatti tornare alle fotografie di Leone Soldati e Vincenzo Conti che sono pubblicate in questo libro.

III. A dire il vero ciò che mi aspettavo di trovare in esse era qualcosa come il reportage di una visita dell’esposizione lungo un percorso lineare e coerente. Ho dovuto ricredermi. L’insieme di immagini che avevo di fronte indugiava su alcuni aspetti e padiglioni ignorandone del tutto altri che ai miei occhi apparivano più importanti. Dal succedersi delle foto apparivano inoltre dei percorsi di visita slegati tra loro, che ricominciavano ogni volta, un modo del tutto libero di fruire dell’esposizione, non costretto da itinerari che a noi, oggi, potrebbero sembrare logicamente obbligati.

Che fossero immagini belle era prevedibile, di quella bellezza che è propria delle foto d’epoca e che deriva dall’emozione di trovarci di fronte al passato che esse ci danno. Ciò che non avevo previsto era la loro ricchezza di dettagli. Si tratta, beninteso, di lastre fotografiche di più di cento anni fa, conservate nelle loro scatole originali ma che inevitabilmente presentano graffi, macchie, aloni e altri segni del tempo che sono anch’essi il loro bello. Sono istantanee, realizzate con apparecchi portatili, non con macchine professionali a treppiede. Più di una volta le loro vedute lasciano in primo piano un’ampia zona di terreno, cosa che un fotografo professionale avrebbe forse evitato di fare per concentrare invece l’inquadratura sull’architettura degli edifici. Eppure, grazie proprio a queste porzioni di suolo queste fotografie amatoriali riescono talora a restituirci un’immagine realistica di questa esposizione.

Queste zone di terreno possono essere aiuole un po’ spelacchiate oppure fiorite con tanto di cartellini davanti a ogni pianta. Altre volte sono viali in terra battuta lungo i quali vediamo stese file di lampadine a incandescenza delle luminarie serali dell’esposizione. Talora invece vi corrono i binari dei tram elettrici cittadini o quelli della nuova tramvia a benzina sperimentata dalla Fiat (un’innovazione anche questa ignorata dall’iconografia ufficiale). Altre volte questi spazi mettono in primo piano cartelloni pubblicitari che reclamizzano ora un ristorante di cucina internazionale, ora il Moulin Rouge in trasferta all’Esposizione oppure lo spettacolo dal vero di palombari intenti in lavori subacquei come in *Ventimila leghe sotto ai mari*. Un’esposizione universale era fatta anche di questo, perché era un progetto pedagogico di divulgazione divertente che si prefiggeva di insegnare e informare a grandi dosi di distrazione e di meraviglia. Su quelle réclame che sollecitavano la curiosità del visitatore l’obiettivo di un fotografo che era allo stesso tempo un visitatore si soffermava dunque volentieri, mentre di solito, su dettagli così banali, le fotografie ufficiali sorvolavano.

I fotografi ufficiali, appunto, in quanto professionisti ̶ nel caso dell’esposizione del 1906 parliamo di ditte e di autori come Varischi & Artico, Traldi e Salvagni, Luca Comerio, Pierre Petit ̶ applicavano alle riprese di edifici e vedute delle esposizioni i canoni della fotografia artistica allora in vigore, fotografando quindi padiglioni, prospettive e gruppi statuari nella loro nuda, statica monumentalità, senza la presenza di persone e delle carovane di visitatori. Di norma, i fotografi autorizzati avevano infatti accesso ai recinti espositivi prima dell’orario di apertura al pubblico, oppure fotografavano a esposizione conclusa. Di qui quell’impressione di spazi inanimati, con padiglioni che sembrano immersi nel vuoto invece che luoghi frequentati, come di fatto erano, spesso anche molto affollati da un andirivieni di varia umanità. Come oggi di uno spettacolo o di una manifestazione interessano i protagonisti e i momenti salienti, più che gli spettatori, così allora un fotografo professionista si focalizzava sugli edifici e aspetti di un’esposizione che riteneva più significativi agli occhi dei propri committenti o del pubblico, mentre i visitatori erano un elemento accidentale e sostanzialmente banale, ancorché pittoresco.

Tutto ciò è abbastanza ovvio, anche da un punto di vista storico non è privo di conseguenze. È evidente che riprendendo i padiglioni e i monumenti in sé, senza la presenza di visitatori, o relegando questi ultimi in secondo piano, la fotografia ufficiale ha contribuito a darci delle esposizioni universali una rappresentazione idealizzata nella quale tutta l’attenzione si concentra sull’aspetto architettonico dei padiglioni. Va da sé che anche Leone Soldati e Vincenzo Conti si sforzavano, come faremmo tutti noi, di immortalare edifici, vedute e statue senza l’interposizione di persone. Solo che nelle loro inquadrature finisce quasi sempre per entrare, intenzionalmente o no, qualche cosa di animato che rende dinamiche le loro immagini e conferisce ad esse un surplus di valore sociologico o semplicemente ironico: può essere l’immagine di una visitatrice che si ripara dal sole con l’ombrellino, di due preti che percorrono a grandi passi lo spiazzo antistante il Salone dell’Automobilismo, di un carretto trainato da un dromedario o di un inserviente che trascina una poltrona a rotelle. La differenza tra queste istantanee amatoriali e le fotografie pubblicate c’è, e si vede: mentre il fotografo professionale era tenuto a rispecchiare nelle proprie immagini l’autorappresentazione dell’evento espositivo, o dell’azienda espositrice sua committente, un fotografo dilettante era libero di riprendere tutto ciò che nel corso delle sue visite lo attirava o lo sorprendeva. Libero del tutto? Non proprio.

Fin dalla loro nascita, le esposizioni universali aveva sottoposto a regolamenti molto restrittivi l’uso di apparecchi fotografici da parte di privati. Se confrontata all’Esposizione di Parigi 1878, dove erano ammessi solo fotografi in possesso di autorizzazione, quella milanese del 1906 potrà sembrare ben più liberale. Tutti coloro che come Leone Soldati e Vincenzo Conti desideravano accedere all’esposizione con la macchina fotografica potevano farlo, dietro il pagamento ogni volta di un supplemento al prezzo del biglietto. Erano ammessi però apparecchi solo del tipo portatile, non quelli professionali di grande formato. Di luci al magnesio non si parla neppure nel regolamento, stante il divieto di riprendere gli interni dei padiglioni. Erano consentite fotografie di esterni, di cui era vietato ogni uso a fini commerciali, metteva in guardia il regolamento:

Nel recinto dell’Esposizione possono essere introdotte le macchine fotografiche di qualsiasi specie, di dimensione non superiore a cm. 10x121/2 massimo contro pagamento di una piccola tassa. Non possono essere introdotte nel recinto macchine di dimensioni maggiori. I fotografi dilettanti hanno divieto assoluto di fare fotografie nell’interno delle gallerie. I contravventori saranno puniti con una multa devoluta al personale di sorveglianza. I dilettanti possono fare delle fotografie fuori dalle gallerie, con l’avvertenza però che non possono fare fotografie a scopo di lucro[[4]](#footnote-4).

Da queste limitazioni e avvertenze, chiaramente rivolte a tutelare il diritto di esclusiva dei fotografi licenziatari, possiamo facilmente intuire quale giro di affari fosse in gioco nella produzione e commercializzazione di immagini di un’esposizione universale. D’altro canto, proprio questi avvertimenti e divieti lasciano pensare che fossero tutt’altro che pochi i visitatori-fotografi come Soldati e Conti, in possesso di una buona tecnica fotografica tanto da minacciare di fare concorrenza agli studi professionali. Se così dobbiamo felicitarci, giacché vorrebbe dire che potrebbero sussistere altre raccolte private ancora da scoprire di immagini di questa o di altre esposizioni universali. L’augurio è che questo libro possa incitare a cercarle, a portarle alla luce. Un inizio.

Pietro Redondi

1. François Heilbrun, *Vers le reportage*, Musée d’Orsay / 5 Continents, Paris /Milan, 2007, p. 16. [↑](#footnote-ref-1)
2. An., *Il trionfo*, in *L’Esposizione illustrata di Milano*, cit., p. 129. [↑](#footnote-ref-2)
3. Pierre-Joseph Proudhon, *Théorie de la propriété, suivie d’un nouveau plan d’exposition perpétuelle*, Librairie internationale, Paris 1866, pp. 249-s. [↑](#footnote-ref-3)
4. Esposizione di Milano 1906, *Guida “Ufficiale”*, Tip. Max Franck, Milano [1906], p. 7. [↑](#footnote-ref-4)