

la rivista di **en**gramma
novembre **2019**

169

EniWay

La Rivista di Engramma
169

La Rivista di
Engramma

169

novembre 2019

EniWay

a cura di
Fernanda De Maio e Michela Maguolo

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

169 novembre 2019

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-72-8

ISBN digitale 978-88-94840-71-1

finito di stampare novembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *EniWay. Editoriale*
Fernanda De Maio e Michela Maguolo
Da Agip a Eni
- 19 *Da Agip a Eni*
Fernanda De Maio
- 27 *Cronaca, documento, rievocazione di un mistero italiano*
Marina Pellanda
- 39 *Gli uomini che fecero l'impresa. Enrico Mattei e gli Olivetti nel teatro di Gabriele Vacis e Laura Curino*
Michela Maguolo
- 51 *Paesaggio come ricordo*
Luigi Latini
EniWay in Italia. Architettura paesaggio infrastruttura
- 71 *Un professionista al servizio dell'Eni*
Massimiliano Savorra
- 95 *Il Villaggio nel bosco*
Nicola Noro
- 125 *"Dalle profondità della terra, energia per il lavoro italiano"*
Chiara Baglione
- 153 *Cinema dal petrolio*
Marco Bertozzi
Da EniWay a EnergyWay. Scenari mediterranei
- 175 *Stazioni di servizio e motel, dall'Italia all'Africa*
Marco Ferrari
- 189 *Atlantropa*
Roberto Masiero
- 205 *Immagini energetiche*
Lorenzo Fabian e Luca Iuorio

EniWay

Editoriale di Engramma n. 169

Fernanda De Maio, Michela Maguolo

“Non mi era mai successo di innamorarmi così d’un Paese.

Fuorché in Africa, forse.

Ma in Africa vorrei andare e restare per non ammazzarmi.

Sì, l’Africa è come una droga che prendi per non ammazzarti”.

(Pier Paolo Pasolini, citato da Oriana Fallaci, *Lettera a Pier Paolo Pasolini*, 16 novembre 1975)



Ogni impero ha i suoi intrighi e i suoi delitti. L’impero Eni non è da meno. Fin dalla sua fondazione ad opera di Enrico Mattei (Matelica 1906 – Bascapè 1962), sulle ceneri della azienda di stato fascista Agip (Agenzia Generale Italiana Petroli), Eni rivela una doppia anima. Quella nera della ricerca delle fonti di energia, con il petrolio in capo a tutte, e delle vicende corruttive e degli omicidi e sparizioni di uomini, che dalla fine di Enrico Mattei a catena si susseguono fino all’inizio degli anni ’80 del XX secolo per celare gli intrecci

internazionali tra mafia e finanza. E quella solare delle nuove fondazioni urbane e della infrastrutturazione di interi territori lungo le rive del Mediterraneo ad uso produttivo di tipo industriale e turistico. Di queste ultime si occupa questo numero monografico dal titolo-calembour ‘EniWay’, senza trascurare l’urgenza di uno sguardo consapevole sul primo aspetto come premessa indispensabile per “abitare, vivere, pensare” sulla Terra.

Non può, dunque, questa nuova pubblicazione, eludere il tema del cosiddetto 'matteismo', ossia della politica messa in atto dall'ingegner Mattei all'indomani della Seconda guerra mondiale, per condurre l'Italia, paese dalla parte degli sconfitti, verso l'obiettivo, che sarà poi raggiunto nel 1974, di sesta potenza industriale al mondo.

Ma chi era Enrico Mattei? Da quando nell'ottobre del 1962 un attentato aereo ha posto fine alla sua vita, Enrico Mattei, fondatore dell'Eni, l'azienda italiana di stato per la produzione e distribuzione del petrolio e dei suoi derivati, è una di quelle figure che non ha cessato di suscitare interesse, di essere oggetto di studi o fonte di ispirazione. E un'inchiesta a puntate di quest'estate sul quotidiano "Le Monde" (A. Tonet, M. Nasi, *Les six morts d'Enrico Mattei*, 19-24 août 2019), ha svelato anche in Francia la scia di sangue che segna come una linea d'ombra il destino dell'Ente Nazionale Idrocarburi. Il passare del tempo ha smussato i contorni del personaggio Mattei, levigato le asperità, le contraddizioni, così che l'immagine appare spesso quella di un fiero condottiero, un padre della patria alla quale ha sacrificato la propria vita. E se, anche recentemente, pubblicazioni autorevoli non possono fare a meno di riportare in superficie i lati meno edificanti del suo operato, questi appaiono, in un bilancio complessivo, poco rilevanti di fronte alle geniali intuizioni, alle capacità predittive, alla ostinata volontà nel perseguire il futuro immaginato. Appena un anno fa, alcuni suoi discorsi sono pubblicati da Edizioni di Comunità nella collana 'Humana Civilitas', accanto a Franco Basaglia, Nilde Iotti, Aldo Moro, Ignazio Silone, Tiziano Terzani (E. Mattei, *Il complesso di inferiorità*, Roma, 2018).

Così esiste un ritratto in vita e uno postumo di Mattei. Nei sedici anni, dal 1946 al 1962, in cui tiene in mano il destino energetico dell'Italia, ciò che di lui si scrive è prevalentemente critico. A parte alcuni opuscoli che ne celebrano il ruolo nella Resistenza, gli innumerevoli articoli che gli dedica la stampa italiana e internazionale sono attacchi diretti: Mattei li farà raccogliere e rilegare in 36 volumi, intitolati *Stampa e oro nero*, curati dallo storico Gabriele De Rosa. Fra questi, restano memorabili gli attacchi ripetuti di Indro Montanelli sulle pagine del "Corriere della Sera", *I poteri che sconcertano l'opinione pubblica*, usciti per 5 giorni consecutivi, dal 13 al 17 luglio 1962, quindi pochi mesi prima della morte. Ma la morte improvvisa, sospetta, nel cielo di Bascapè, quell'esplosione in cielo, prima

dichiarata e poi negata, insieme al successivo cambio di rotta dell'Eni, a opera del suo nuovo presidente, la resa alle 'Sette sorelle' e la progressiva privatizzazione, alimentano un nuovo interesse verso Mattei, la sua figura controversa ma affascinante. Sebbene acclarata – da lui stesso ammessa – la prassi corruttiva, il fine superiore che la sottende – il benessere del paese, la sua indipendenza energetica e perciò economica e perciò politica – rende difficile una condanna senza appello di colui che ha avvicinato l'Italia al suo sogno di riscatto, finanche di grandezza.

La rivendicazione dei valori della Resistenza che lo vede protagonista nelle file dei partigiani bianchi, l'appoggio al processo di decolonizzazione e di indipendenza dei paesi in via di sviluppo non fa che accrescere l'alone di leggenda che lo circonda in vita e dopo morto. Dopo il 1962, escono scritti commemorativi, ma anche di denuncia su di una morte che non poteva non suscitare interrogativi ma che viene archiviata in fretta. A dieci anni dalla morte, Francesco Rosi gira *Il Caso Mattei* e in contemporanea escono i volumi *Delitto al potere* di Riccardo De Santis e *Il Caso Mattei. Un "corsaro" al servizio della Repubblica* di Francesco Rosi e Eugenio Scalfari. Il successo di pubblico, oltre che la Palma d'oro a Cannes, di un film non facile nei suoi contenuti, ma costruito per essere "anche didattico", come spiega il regista nel dialogo con Scalfari, dimostra come l'interesse verso Mattei non sia circoscritto al mondo economico o politico e la sua vicenda riguardi, proprio perché vicenda politica, l'intera società, in anni in cui la coscienza sociale e politica dei cittadini comuni è tangibile e la crisi energetica si ripercuote con violenza sul paese, ponendo fine al miracolo economico. In quegli stessi anni, Pier Paolo Pasolini sta raccogliendo materiali per il suo *Petrolio*, il libro che uscirà postumo e ha per protagonista proprio l'Eni.

Nei decenni successivi, l'attenzione verso Mattei non è venuta meno, anzi: da un lato si sono moltiplicati gli scritti sul mistero della sua morte, cui se ne conettono altre, da Mauro De Mauro a Pasolini stesso, dall'altro la sua vita è declinata in chiave romanzata. Perché egli non è solo un manager pubblico, è un partigiano di area cattolica ed è tra i fondatori dell'Italia repubblicana e dei nuovi valori che s'incarnano nella sua carta costituzionale. Per questo, nel prendere in mano una Azienda morente come l'Agip con l'iniziale ruolo di liquidatore, e quello successivo di rifondatore, deve innanzitutto costruire una nuova visione per l'azienda di

stato, che rompa in modo radicale con il passato e la politica estera colonialista di sfruttamento di cui l'Agip, in qualche modo, incarnava il versante energetico.

Attraverso contratti speciali e complessi, Enrico Mattei trasforma la politica colonialista del *fifty/fifty* attuata dalle altre grandi compagnie petrolifere mondiali, appunto le 'Sette sorelle', in un progetto di partenariato attivo dei paesi terzomondisti con cui entra in contatto e con questi predispone, caso per caso, specifiche società per la ricerca/produzione/raffinazione del petrolio, arrivando a far guadagnare al paese detentore della fonte energetica fino al 70% del guadagno complessivo. Inoltre, con la costituzione di queste società, l'Eni s'impegna a formare le maestranze e i quadri dirigenti locali, a sobbarcarsi tutti gli oneri dell'impresa in caso di fallimento nella ricerca dell'olio nero - ma si tratta di un rischio molto basso e ben calcolato - a contribuire infine all'infrastrutturazione e allo sviluppo turistico di queste aree, oltre a quello industriale, come dimostrato dai molti documenti conservati presso l'archivio storico dell'Eni.

In altri termini, Mattei agli occhi delle altre compagnie petrolifere francesi, inglesi, olandesi, americane e dei paesi che le sostengono, attua una vera e propria rivoluzione rispetto all'assetto, imposto dal retaggio colonialista, e sintetizzato dalla formula *fifty/fifty*, per cui il 50% dei guadagni e il *know how* dell'impresa rimaneva saldamente nelle mani occidentali e ai paesi terzomondisti veniva lasciata una fidejussoria del 50% dei guadagni, senza alcun potere reale sullo sfruttamento del greggio di cui disponevano. La politica di Mattei, a dire il vero, più che come una rivoluzione per mettere in grado i paesi emergenti, all'indomani della liberazione dal colonialismo, di camminare sulle proprie gambe, veniva vista come concorrenza sleale e in tal senso veniva orientata la propaganda internazionale e l'opinione pubblica.

Ma Mattei oltre a fare da parafulmine per l'Eni aveva assunto i nuovi quadri dirigenti dell'azienda tra i più brillanti giovani laureati e periti italiani dell'epoca e con loro costruì l'impero Eni. Insieme ai suoi ragazzi scoprì i paesi maghrebini, i nuovi orizzonti e i nuovi abbaglianti paesaggi che in Egitto, Tunisia, Libia, Algeria, Marocco, si dispiegavano. Gli uomini dell'Eni dovettero adattarsi a condizioni climatiche e antropiche estreme molto

differenti da quelle italiane. Si trattò di una vera e propria avventura, serissima, perché in gioco vi era il progresso dell'Italia in primis, ma anche di tutta l'area mediterranea. Mohammedia, Biserta, Abu Rudeis, sono i luoghi in cui si insediarono le piccole fondazioni per i lavoratori Eni intorno alle nuove raffinerie e Cope o Sitep sono i nomi di alcune delle società di partenariato con l'Egitto e la Tunisia, tanto per fare alcuni esempi, con cui l'Eni opera, a volte ancora oggi, in questi paesi.

L'occasione della ricerca del petrolio si accompagna alla opportunità di valorizzare la scoperta di questi luoghi non solo a fini lavorativi ma anche per trascorrevi il tempo libero. Perché il turismo è l'altro pallino di Mattei e questo interesse è da ascrivere a diverse ragioni: sviluppare l'uso dell'automobile e quindi del consumo di benzina tale da favorirne la vendita; fare del rifornimento di benzina l'occasione per sviluppare una rete di distribuzione in ciascuno dei paesi in cui l'Eni è presente, diffondere il benessere, di cui il turismo è uno dei simboli, per cancellare quel "complesso di inferiorità" che Mattei registrava sia in Italia che nei paesi del terzo mondo.

Suddiviso in tre sezioni – la prima *Da Agip ad Eni*; la seconda *EniWay in Italia. Architettura paesaggio infrastruttura*; la terza *Da EniWay a Energyway. Scenari mediterranei* – questo numero di Engramma mette in connessione un gruppo di ricerche presentate in occasione di un convegno svoltosi a Venezia nel 2014 con il patrocinio dell'Eni dal titolo *EniWay*, con i contributi sul ruolo che l'Eni ha avuto nel Mediterraneo, frutto di una ricerca internazionale, di durata biennale, promossa dal cluster AfricaLab dello luav e da altri partners (LabexMed Actions Programmées de Recherche Interdisciplinaire sur la Méditerranée 2017), dal titolo *Circulation et Adaptation des Modèles d'Urbanisme en Méditerranée occidentale, XXe et XXIe siècle* (la conclusione è in corso, nel mese di novembre 2019, con un convegno internazionale ad Aix en Provence).

Questo numero dedicato all'Eni si riallaccia per altro al numero di Engramma 166 (giugno 2019) *Olivetti: comunità, conflitti, intelligenze, forme di vita*, in quanto esplora quel rapporto tra società del capitale e società della conoscenza che in anni cruciali per l'Italia ha realizzato un'alleanza ricca di sviluppi, per certi versi imprevedibili, sia sul piano teorico-intellettuale che sul piano concreto e fisico delle città e dei territori del mondo. In particolare nella prima sezione *Da Agip a Eni*, il saggio di

Fernanda De Maio *Da Agip a Eni. Prove tecniche di convivenza nel XX secolo*, attraverso le prime architetture di Giuseppe Vaccaro per l'Agip, traccia il passaggio della idea di comunità dalla visione ottocentesca delle company town agli sviluppi attraverso l'architettura dell'Eni di impronta neocapitalista sulla scorta dello stile di vita importato nel secondo Dopoguerra dal Piano Marshall. Con i saggi di Marina Pellanda, *Cronaca, documento, rievocazione di un mistero italiano. Il caso Mattei di Francesco Rosi*, di Luigi Latini, *Paesaggio come ricordo: Enrico Mattei e il 'campo' di Bascapè; un memoriale nella fabbrica Olivetti* e di Michela Maguolo, *Gli uomini che fecero l'impresa. Enrico Mattei e gli Olivetti nel teatro di Gabriele Vacis e Laura Curino*, si dà conto delle sovrascritture che cinema, architettura del paesaggio e teatro hanno intrecciato per raccontare la vicenda umana e politica di Enrico Mattei e per costruire un parallelo tra Adriano Olivetti e il fondatore di Eni, in una visione che non è mai solo imprenditoriale ma sociale, culturale e politica. In particolare: nel saggio di Pellanda si investiga il modo in cui il regista e l'attore protagonista (Rosi e Volonté) coinvolgono gli spettatori nella loro analisi e ricerca intellettuale sugli eventi narrati; nel contributo di Latini, si confronta il lavoro quasi coevo che il paesaggista Pietro Porcinai compie per realizzare il memoriale di Mattei e quello per Olivetti; nel contributo di Michela Maguolo, attraverso un excursus sugli spettacoli teatrali messi in scena da Vacis e Curino su Mattei e Olivetti, si riallacciano i nodi critici e i passaggi cruciali che fanno di due esperienze imprenditoriali quasi coeve due momenti per raccontare l'Italia che oggi avremmo potuto vivere.

Nella sezione *EniWay in Italia. Architettura paesaggio infrastruttura*, Massimiliano Savorra con il saggio *Un professionista al servizio dell'Eni. L'opera di Mario Bacciocchi (1902-1974)* e Nicola Noro con il suo *Il Villaggio nel bosco. Corte di Cadore: la costruzione di un paesaggio*, connettono la questione, cara a Mattei, dell'Eni come impresa che realizza "esemplari centri di vita" alla costruzione di una nuova idea di città metropolitana, per un verso, e alla costruzione di nuove città per inventare e prendersi cura di nuovi paesaggi, per l'altro. Le consulenze di eccellenza a Marcello Nizzoli, ai Castiglioni, a Carlo Mollino e a grandi grafici, di cui scrive Chiara Baglione nel suo saggio "*Dalle profondità della terra, energia per il lavoro italiano*". *Architetti, artisti e intellettuali per l'Eni alla Fiera di Milano* a proposito dei padiglioni fieristici, sono essenziali per comprendere la complessità del lavoro che Mattei svolgeva, in sinergia con

gli artisti e gli intellettuali che coinvolgeva nelle sue imprese, al fine di rendere visibile l'invisibile energia nelle scenografiche strutture temporanee, che commissionava loro: dal design del prodotto alla grafica, dall'architettura alla disposizione scenografica degli interni, nulla era trascurato o lasciato al caso, in un intrigante rapporto tra esterno e interno del padiglione, la cui struttura permanente era stata realizzata su progetto del fidato Bacciocchi. Infine il ritratto di una Italia che rinasce in una dimensione culturale industriale e internazionale all'insegna dell'Eni è presentato nel denso saggio di Marco Bertozzi *Cinema dal petrolio. L'Eni e il documentario d'impresa* che investiga il passaggio dal cosiddetto tecnofilm al film di grande impatto per un pubblico ampio, attraverso la scelta di grandi autori e registi, da Joris Ivens a Gilbert Bovay fino a Bernardo Bertolucci.

Infine, nell'ultima sezione *Da EniWay a Energyway. Scenari mediterranei* si evidenzia come – nella cornice della politica di Mattei per i paesi in via di sviluppo – l'Africa Mediterranea, non meno di quella sub-sahariana, abbia per l'Italia di quel periodo il medesimo ruolo di fascinazione a doppio taglio che emerge nell'orazione che Fallaci scrive per Pasolini all'indomani della sua uccisione: è la frase suggestiva sull'Africa come “droga che prendi per non ammazzarti”, quel sentimento che l'intellettuale aveva espresso anni addietro, nel corso di un incontro a New York con la giornalista. L'Africa è un luogo salvifico per l'azienda che Mattei sta creando, ma è un luogo da cui l'Italia e l'Europa dipendono e dipenderanno sempre di più, perché ricco di fonti energetiche e di olio nero, soprattutto nei vasti territori desertici di Marocco, Tunisia, Algeria, Libia, Egitto. A introdurre la sezione è un saggio di Marco Ferrari, *Stazioni di servizio e motel: dall'Italia all'Africa. L'esportazione di un modello negli anni del 'miracolo economico'* che racconta come l'Eni diventa visibile in Africa attraverso l'introduzione di modelli d'infrastrutturazione industriale e turistica. Si tratta della rete dei motel e delle stazioni di servizio, che affianca le importanti fondazioni industriali di Mohamma Biserta, Abu Rudeis ecc. Il saggio di Roberto Masiero, *Atlantropa. Progettare il mondo: geopolitiche e imperi*, nel trattare del progetto di Herman Sörgel per unire Europa e Africa attraverso il Mediterraneo, sottolinea, per differenza e distanza, il peso e la pericolosità che la strategia di politica industriale dell'Eni di Mattei ha avuto per i grandi imperi del XX secolo, rilanciando il dibattito sul ruolo dell'architetto e dell'urbanista nel XXI secolo. Il saggio

di Lorenzo Fabian e Luca Iuorio *Immagini energetiche. L'energia come vettore di scenari territoriali alla scala del Mediterraneo* ricuce proprio l'esperienza di Atlantropa ad alcuni scenari contemporanei promossi in ambito europeo – come Roadmap 2050 e Desertec – legati alla produzione e al controllo dell'energia. Si tratta di scenari normativi, che a partire dall'energia interrogano il futuro per guardare all'oggi, ri-posizionando il Mediterraneo al centro dei destini della regione dell'Eu-Mena; si tratta di 'utopie reali', di cui l'Eni rappresenta in qualche modo, per un certo tempo, il prototipo della *facies* ora in via di concretizzazione.

Nel chiudere, segnaliamo la piena consapevolezza che molte altre cose avrebbero potuto trovare posto in questo numero monografico: per esempio un excursus critico sulle riviste dell'Eni, prima tra tutte, "Il Gatto Selvatico", molto più che un semplice bollettino d'azienda, poiché fu una rivista di arte e cultura voluta dallo stesso Mattei e progettata da uno dei massimi poeti italiani, Attilio Bertolucci, con l'intento – riuscito – di promuovere e divulgare il miracolo italiano targato Eni. A Bertolucci, alle sue scelte in tema di arte e letteratura, ai suoi validi cronisti, divenuti poi firme di primo piano nel giornalismo italiano, e a suo figlio Bernardo Bertolucci, che mosse i suoi primi passi anche di cineasta proprio all'interno dell'Eni, si deve quell'intreccio di arte e architettura all'insegna della ricerca del petrolio, che per una breve stagione ha indirizzato il boom italiano. Anche questo raccontano i saggi di questo numero.

Infine un ringraziamento particolare va a tutti gli archivi che hanno fornito il materiale custodito presso di loro: Archivio famiglia Bacciocchi, Archivio storico dell'Eni, Archivio storico della Fiera di Milano, Archivio Pietro Porcinai, Archivio Progetti Luav. Senza il supporto delle loro carte vive e parlanti, le nostre parole sarebbero solo lettera morta.

English Abstract

Engramma issue no. 169 is dedicated to Eni - Italian public company for oil products - and its relationship with art, architecture, cinema between Italy and Africa. Contributions by Chiara Baglione, Marco Bertozzi, Fernanda De Maio, Lorenzo Fabian, Marco Ferrari, Luca Iuorio, Luigi Latini, Michela Maguolo, Roberto Masiero, Nicola Noro, Marina Pellanda, Massimiliano Savorra.

key words | Art; architecture; landscape architecture; Mediterranean sea; oil; Eni.

Da Agip a Eni

Da Agip a Eni

Prove tecniche di convivenza nel XX secolo

Fernanda De Maio



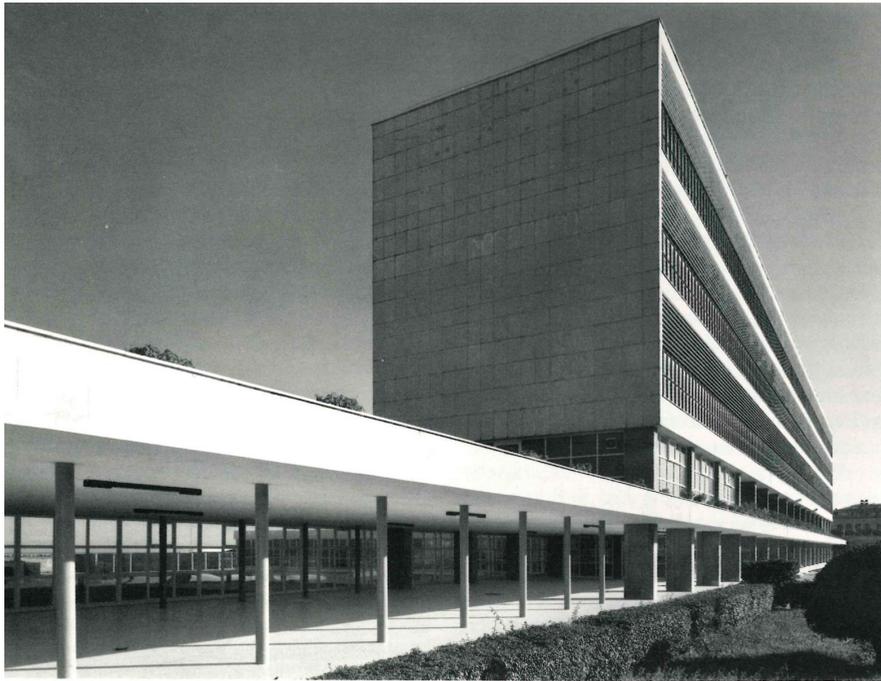
Giuseppe Vaccaro, colonia marina di Cesenatico (1936-38, foto di Giuseppe Vaccaro).

L'esordio dell'Agip nel mondo dell'architettura è, fin dai primi anni della sua creazione nel corso del ventennio fascista, segnato da edifici di altissima qualità. Alla fine degli anni Trenta l'Agip commissiona all'architetto Giuseppe Vaccaro (Bologna 1896 - Roma 1970) dapprima la colonia estiva a Cesenatico "Sandro Mussolini" (1937), opera costruita assurta a simbolo del razionalismo italiano, e poi un progetto che rimarrà solo sulla carta: la sede dell'Azienda a Roma (1939). Entrambi gli incarichi sono frutto di commesse dirette effettuate dall'allora presidente dell'Agip Umberto Puppini (Bologna 1884-1947) - già sindaco e poi preside della

facoltà di Ingegneria di Bologna, la cui sede è pure opera di Vaccaro, forse parente dello stesso architetto (la madre di Vaccaro si chiama Carolina Puppini) – all’ormai apprezzato e noto architetto bolognese.

Fin da subito, dunque, la prima società pubblica italiana legata all’olio nero manifesta due delle tre direttrici in cui convoglierà i propri sforzi per fare dell’architettura uno degli strumenti attraverso cui comunicare la propria identità e il proprio carattere di azienda che ha a cuore e incentiva il benessere degli italiani nel segno dell’innovazione e del progresso: le architetture per il lavoro e le architetture per il turismo e la vacanza. In queste due opere ascrivibili al periodo del predominio della linea orizzontale nell’opera di Vaccaro (Pitzalis, 1996) si trovano declinati in chiave autarchica alcuni concetti che trapasseranno poi anche nel nuovo corso impresso all’azienda, all’indomani del secondo conflitto mondiale, dal nuovo presidente visionario, l’ingegnere chimico di origine marchigiana, Enrico Mattei (Matelica 1906- Bascapè 1962): la ricerca nel progetto architettonico del massimo comfort ambientale e sensoriale dell’individuo in quanto parte di una comunità in cui si riconosce, e la monumentalizzazione del lavoro e del tempo libero della massa di individui che contribuiscono alla grandezza dell’impero industriale, quest’ultima ottenuta sia attraverso l’opera architettonica in se stessa che attraverso il suo inserimento in contesti paesaggistici eccezionali e pregiati.

Nella colonia di Cesenatico questi aspetti si trovano declinati alla massima potenza espressiva, non solo alla vista diretta ma anche nei fiumi di inchiostro di innumerevoli saggi e nei lavori fotografici di illustri fotografi contemporanei (Gabriele Basilico solo per citare uno dei più noti), che documentano l’eccezionalità dell’opera di Vaccaro, improntata alla massima chiarezza organizzativa e distributiva degli interni e ad un algido e metafisico contrappunto dell’architettura con il piatto paesaggio marino – su cui l’edificio dei dormitori sembra galleggiare staccato da terra dal fronte vetrato del piano al di sotto della lunga pensilina – ad un raffinato e poetico rigore razionalista attraverso il quale l’architetto promette agli ospiti della colonia, ad ogni passaggio interno, di catturare pezzi di panorama.

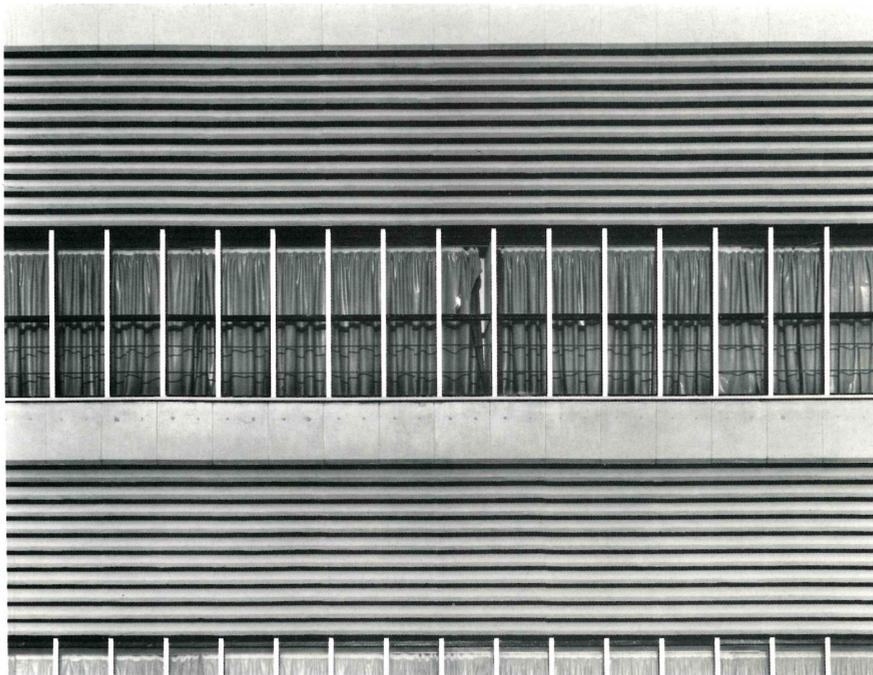


Giuseppe Vaccaro, colonia marina di Cesenatico (1936-38, foto di Gabriele Basilico).

L'Agip, tuttavia, nel trapasso violento dal regime monarchico e fascista al regime repubblicano democratico e partigiano, rischia di vedere affossata questa sua neonata tradizione architettonica alla ricerca di una nitida bellezza condivisibile da tutti i ceti, e solo grazie all'affidamento dell'incarico di liquidatore ad Enrico Mattei, partigiano di sicura fede cattolica, passa dalla prospettiva di azienda di stato fascista in liquidazione ad azienda di stato democratico, traino dell'economia della nuova nazione italiana, risorta dalle ceneri della guerra grazie al Piano Marshall.

L'appartenenza ad una comunità laboriosa, colta, all'avanguardia nella ricerca delle fonti energetiche, diventa quindi il sentimento che negli anni Cinquanta del secolo scorso definisce uno degli aspetti della politica di Mattei, per motivare, diremmo oggi, i giovani con estrazioni e formazioni specialistiche appropriate, che egli assume per l'Agip e poi per l'Eni e le loro famiglie nel corso di una vita spesso difficile e avventurosa nonché lontana dai luoghi natii. Questo sentimento è in parte la traduzione di quei valori ottocenteschi di paternalismo industriale che avevano dato prima

vita al modello delle company town e poi, nel ventennio fascista, è legato alla diffusa politica delle piccole città di fondazione da Sabaudia a Fertilia, da Latina a Carbonia ecc., in chiave anti-urbana, per favorire lo sviluppo economico e sociale del settore agricolo o industriale, ed evitare le crisi d'identità in cui si riteneva incorressero le folle di inurbati divenuti operai salariati. Tale sentimento è anche in parte frutto dei modelli neocapitalisti importati dal piano Marshall, che non fu solo appoggio economico-finanziario alla ricostruzione ma anche occasione per conoscere un nuovo stile di vita. Così l'Eni, Ente nazionale idrocarburi, nato dalla costola dell'Agip, diventa una di quelle "realità produttive con forte vocazione Internazionale [...] che sviluppano una strategia industriale in cui la progettazione è integrata alla costruzione e alla fornitura di impianti industriali complessi, sovente seguita dalla gestione individuata come fase finale della progettazione" (Barazzetta, 2014) e la gestione in Italia, come nei paesi africani e mediorientali in cui l'Eni approda, significa stabilire degli avamposti di urbanità. Che si tratti di accampamenti temporanei nei deserti africani o di uffici presso le città capitali, sono tutte vere e proprie architetture aziendali, ossia di "strutture [...] emblemi delle aziende fin dalla loro nascita" (Savorra, 2014).

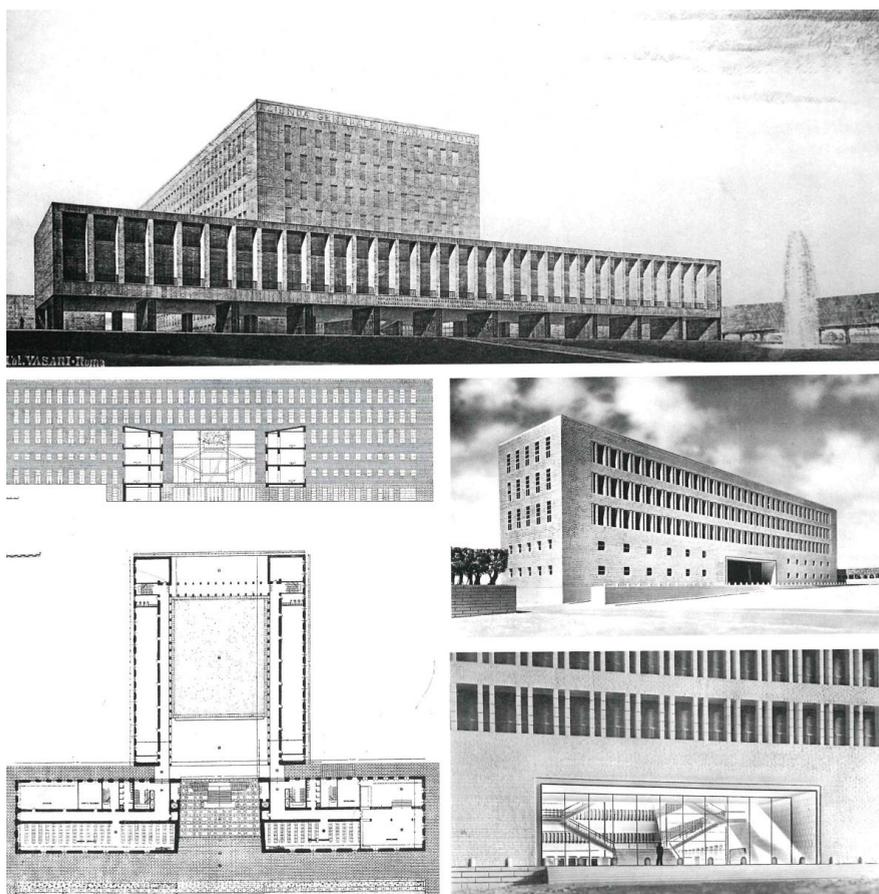


Giuseppe Vaccaro, colonia marina di Cesenatico (1936-38, foto di Gabriele Basilico), dettaglio della facciata.

Dentro l'Eni - e la costellazione di società che controlla - le architetture aziendali compongono, quindi, un catalogo vastissimo di interventi nei territori intercettati dalla nascente industria globalizzata che vanno dalle città di fondazione industriale (Metanopoli e Gela in Italia, El Borma e Abu Rudeis in Nord Africa), ai villaggi turistici di montagna e di mare (Villaggio Eni di Borca di Cadore, sulle Dolomiti e Pugnochiuso lungo le coste del Gargano), dalle architetture al servizio dell'autostrada e dei nuovi turisti che frequentano queste arterie (stazioni di servizio e motel con annessi punti ristoro), fino ai padiglioni per le fiere campionarie (a Milano come a Casablanca), ma anche nuove chiese (santa Barbara a Metanopoli o la Chiesa di Borca di Carlo Scarpa con Gellner), e scuole (per esempio quella di formazione a Metanopoli, per i quadri dirigenti e gli operai dei paesi del 'terzo' mondo partner di Eni), arrivando fino al recupero di edifici del razionalismo come nel caso appunto della colonia di Cesenatico.

Nelle città di produzione come nei villaggi turistici la struttura urbana mira a favorire la mescolanza delle relazioni umane tra i vari quadri di

lavoratori. Il dirigente e l'ingegnere esploratore, l'operaio e il ragioniere con le loro famiglie, il docente con l'operaio in formazione, hanno la possibilità di incontrarsi e socializzare in tutti i momenti della giornata. Gli architetti dell'Eni, da Bacigalupo e Ratti, a Nizzoli, Gardella, Bacciocchi, Gellner, ma poi anche i successivi tentativi più o meno rimasti sulla carta di Dardi e Ridolfi fino a quelli più recenti che evidenziano altri approcci al tema delle architetture d'azienda, propongono una grande varietà dei modi di risiedere (appartamenti, villette, campeggi, alberghi) perché l'auto è il nuovo mezzo di spostamento e la benzina Agip il suo nutrimento.



Giuseppe Vaccaro, progetto per la nuova sede dell'Agip a Roma, 1939. Prima versione e versione definitiva.

“Aggiornati, e adeguatamente qualificati, la maggior parte degli architetti coinvolti possiede dialetticamente cultura artistica *à la page* e conoscenza delle prassi dell’*advertising* americano” (Savorra 2014) ed esprime questa sapienza aggiornata in tutti i campi della progettazione. Si consolida in questa stagione (coincidente con la fase di ricostruzione che sfocerà poi nel boom economico italiano) l’esperienza dell’ufficio tecnico dell’Eni, che, affiancando gli architetti e gli ingegneri consulenti, arriverà ad impadronirsi di quella *koinè* e giungerà a definire un vero e proprio modo di costruire e infrastrutturare i territori, abbastanza variato nelle forme architettoniche e urbane, che si diffonderà al di là del Mediterraneo sotto il vessillo del cane/drago a sei zampe, quello che su queste pagine abbiamo ribattezzato EniWay.

Riferimenti bibliografici

Si segnalano di seguito solo i testi citati in questo breve saggio.

Pitzalis 1996

E. Pitzalis, *Opere dal 1935 al 1942*, “Edilizia popolare” 243 (1996), numero monografico dedicato a Giuseppe Vaccaro.

Barazzetta 2015

G. Barazzetta, *Imprese e paese*, in A. Ferlenga, M. Biraghi, *Comunità Italia. Architettura/Città/Paesaggio 1945 - 2000*, Cinisello Balsamo 2015.

Savorra 2015

M. Savorra, *Architetture aziendali*, in A. Ferlenga, M. Biraghi, *Comunità Italia. Architettura/Città/Paesaggio 1945 - 2000*, Cinisello Balsamo 2015.

Ferlenga, Biraghi 2015

A. Ferlenga, M. Biraghi, *Comunità Italia. Architettura/Città/Paesaggio 1945 - 2000*, Cinisello Balsamo 2015.

English abstract

Architecture and community, it is not only the slogan that describes the experiment of Ivrea made by the architects involved by Adriano Olivetti in his utopia, but a real feeling shared by many Italian managers, in that particular period of time soon after the second WW. Amongst them, Enrico Mattei and the industrial empire he wanted to build, looking for the Italian way to energy. Some architecture and new towns are emblematic to understand this attitude of welfare interlaced with the

business pride. This Eni story-telling starts with the Agip children's holiday center by Giuseppe Vaccaro.

key words | Agip; Enrico Mattei; Giuseppe Vaccaro.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Cronaca, documento, rievocazione di un mistero italiano

Il caso Mattei di Francesco Rosi

Marina Pellanda



Gian Maria Volontè in un fotogramma del film *Il caso Mattei* di Francesco Rosi, 1972.

Capita di rado ma, a volte, le intuizioni geniali di chi con esse ha contribuito al riassetto delle modalità della visione e della narrazione, superando i confini dell'opera, si riflettono sulla persona che l'ha creata. E così, il tessuto di sguardi con cui Francesco Rosi nel suo fare cinema dà forma alla realtà, è riconoscibile, senza temere i soprassalti dei diffidenti rispetto al dato biografico come operatore di analisi, anche nella sua fisicità. Infatti, se coloro che l'hanno conosciuto lo descrivono quasi con

una sineddoche ricordandone di preferenza le grandi mani e lo sguardo fiero, come mostreremo analizzando *Il caso Mattei* (1972), nell'importanza del gesto all'origine del film il ruolo di questi accidenti biografico-descrittivi è fondamentale.

In effetti, visto oggi, il film di Rosi su Mattei non sembrerebbe nemmeno più fuori dagli schemi. Tuttavia nessuna parola può restituire la sensazione tattile lasciata negli occhi da queste immagini che, cercando una risposta al mistero della morte del presidente dell'Eni, segnando la nascita di un nuovo modo di raccontare documentando, originano quella che Focillon, in polemica contro ogni mano "paralizzata" in atti puramente formali e astratti, prigioniera di *idées reçues* e formule sclerotiche, chiama "poesia dell'azione" (Focillon [1934] 1990). Ed è, quella di Rosi, una poetica che, proprio combinando occhio e mano - non sarà un caso che l'occhio, nel seguire la forma delle cose e valutarne la densità relativa compia lo stesso gesto della mano - partendo dalla cronaca della realtà scelta come campo di indagine, scomponendo la cronologia dei fatti in una serie di episodi ritenuti salienti, arrivi infine a riorganizzarne i diversi nodi per illuminarla con un significato nuovo.

La ricerca della verità diventa dunque la ragione di ordine teorico che, fondando in termini di linguaggio la specificità del cinema di Francesco Rosi e fatta salva la funzione di Enrico Mattei come personaggio rivelatore della complessità storica e politica di una certa situazione, ci permette di immaginarlo passare con occhi e mani alacri da un *medium* all'altro con l'intenzione di rendere tangibile una speculazione astratta. A renderla autentica una regia che, operatore dello stile rispetto alle immagini che sceglie di intersecare, origina una concretezza che sembra favorita anche dall'anno di nascita del film, quel 1972 in cui ancora pulsa nell'imperfezione tattile della pellicola la preistoria di quelli che un tempo si chiamavano teneramente 'audiovisivi'.

Enrico Mattei raccontato da Rosi, e reso evidente dalla forza della presenza che sullo schermo ha sempre Gian Maria Volonté in questo caso interprete del ruolo eponimo della vicenda, pur se la finzione vera e propria è quantitativamente preponderante, ha bisogno - introduzione alla sua ambizione di esistere - della ricostruzione di taglio giornalistico dell'inchiesta seguita all'incidente aereo nel quale Mattei morì, di materiale

originale di repertorio che si combina con la messa in scena, degli interventi in cui è addirittura il regista stesso a esibire il lavoro preparatorio per il film. È un tipo di lavoro che, obbediente alla dittatura della verità, segna quel filone dalla critica denominato film-inchiesta con cui Rosi, e ancora una volta dopo *Salvatore Giuliano* (1962), per la creazione dell'immagine di Mattei, si concentra nella *fissazione* – chiave di volta rispetto al materiale eterogeneo di cui il film è composto – della dispersione cui il protagonista di un racconto, come quello de *Il caso Mattei* strutturato 'a mosaico', sembrerebbe irrimediabilmente destinato.

Meno lirico, meno dolorosamente e orgogliosamente 'cinema', *Il caso Mattei* imbroglia le carte in modo splendidamente welliesiano (*F for fake*, 1973) tanto è vero che, secondo Morando Morandini, e non sarà un caso,

[...] il modello lontano di *Giuliano*, ma anche di *Il caso Mattei* e *Lucky Luciano*, è *Citizen Kane* (*Quarto potere*) [di Orson Welles], arricchito del neorealismo e delle ricerche linguistiche che nel cinema europeo contraddistinsero gli anni a cavallo tra il '50 e il '60 (Morandini 2012).

Nelle mani di Rosi, regista che non a caso e ancora welliesianamente è stato raccontato alla scorsa Mostra del Cinema di Venezia in un film, *Citizen Rosi* (Gnocchi, Rosi, 2019) dal titolo emblematico, il cosiddetto "cinema politico", nato in Italia intorno al 1970, sembra a volte accogliere su di sé anche una connotazione che, centrandosi sul personaggio – accade con Enrico Mattei ma anche con Lucky Luciano e persino con Salvatore Giuliano – sembrerebbe risolversi in una tensione puramente individualista. Tuttavia, se stando a quanto afferma Giorgio Cremonini forse si tratta del "personale che trapela dietro al *politico*, inquinandolo, realizzando quella dicotomia tipica dell'individualismo borghese" (Cremonini 1976), per certo l'inchiesta incalzante con cui Rosi affronta la vicenda di Enrico Mattei come presidente dell'Eni, estendendo il sostrato politico a una situazione dialettica in cui vive sia le tesi dell'assassinio che quella dell'incidente, compie un atto politico indiretto.

E dunque, è proprio perché nel cinema di Rosi il filo del discorso, pur con accenti più o meno infuocati, non rinuncia all'aggancio emozionale che stimoli lo spettatore, a nostro avviso si può ritenerlo atto politico indiretto. In esso infatti domina soprattutto l'impegno civile e, come afferma Sandro

Zambetti, se 'civile' tra le immagini di questo regista è da intendersi come contrario di 'politico', ecco che, nel trionfo della possibilità formale dell'epifania improvvisa di Enrico Mattei attraverso Gian Maria Volonté (Zambetti 1974, 9), il film che racconta il presidente dell'Eni, non è né finzione né simulazione ma, come ogni volta che una delle due o entrambe riescono, è incontro e contaminazione all'origine della quale va posta l'esposizione coordinata di elementi così vari e diversificati. Questa scelta forse non permette allo spettatore di calarsi totalmente nell'illusione cinematografica ostacolando così il meccanismo per cui chi guarda solitamente si identifica con il personaggio e, tuttavia, lo scarto che combinando immagini reali e di finzione Rosi crea, spingendo il pubblico al ragionamento autonomo rispetto a ciò che vede, gli permette di porsi a una distanza critica. Quindi Enrico Mattei, se originato dal binomio Francesco Rosi e Gian Maria Volonté, produce – giocando col cinema come dispositivo ma anche col film come prodotto estetico che nasce passando altresì dalla recitazione dell'attore protagonista – un 'mostro' da intendere nel senso etimologico del termine, collegato al latino *monere* (avvertire, ammonire). Ad impersonarlo concorrono con il gioco plastico, libero e scatenato che compete ad ognuno secondo il suo ruolo, sia la macchina da presa di Rosi che la performance d'attore di Gian Maria Volonté.

Nel messaggio del film, Rosi intreccia due motivi rendendo in primo luogo una testimonianza controcorrente che fa giustizia della sentenza del 31/3/1966 emessa dal giudice istruttore del Tribunale Civile e Penale di Pavia nella quale, tra le altre cose, si legge:

[...] esperiti tutti gli accertamenti necessari, ed utili ai fini della verità, appare subito chiaro che, non solo non è emerso alcun elemento atto a suffragare le formulate ipotesi delittuose, ma addirittura, per taluni fatti e circostanze di sapore indiziante, si è raggiunta la prova certa ed assoluta della loro insussistenza (Rosi, Scalfari 1972,169).

In secondo luogo, ed è proprio la progressione implacabile della costruzione narrativa dell'interpretazione di Gian Maria Volonté a fornire tra le altre anche questa chiave di lettura, un resoconto di quei misfatti che, sottesi all'incidente aereo in cui Mattei perse la vita, raccontando il fascino del potere ne denunciano ciò non di meno i suoi misfatti.

L'Enrico Mattei di Volonté, come qualche anno prima il sottotenente Ottolenghi di *Uomini contro* interpretato sempre per Rosi nel 1970, è appunto un 'uomo contro'. Un uomo che, al di là delle nemesi storiche e delle fatalità metafisiche, ha dietro ogni sussulto individuale dell'imprenditore, poi diventato presidente dell'Eni, una seconda ben concreta linea di forze politiche a garantire che egli si muova nella 'direzione giusta' ovvero quella che gli è stata 'comandata'. Gli 'uomini dietro' – coloro che alla fine della guerra lo nominano commissario liquidatore dell'Agip e rispetto ai quali di fatto tradì il mandato ricevuto trasformando la piccola compagnia italiana in un colosso capace di competere con le potenti compagnie straniere – e gli 'uomini contro' – i colossi dell'estero in campo petro-metanifero ma, anche, le resistenze politico mafiose che suscitò con i suoi progetti di industrializzazione del meridione – rendono il Mattei di Rosi e Volonté l'avvincente ritratto di un capo dal carattere audace e retto, dominato dal gusto della sfida, dal piacere per l'avventura e il rischio sullo sfondo di lotte implacabili che, senza sosta, investono i destini di un popolo.



Fotogrammi dal film *Il caso Mattei* di F. Rosi, 1972.

Il caso Mattei restituisce il suo protagonista rendendo evidente la sua validità di 'oggetto sociale' ed è proprio questo particolare accento a consentire, forti anche del fatto che nel 1972 il film di Rosi vince la Palma d'Oro al Festival di Cannes *ex-aequo* con *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri, un paragone tra i protagonisti di questi due film.

La classe operaia va in paradiso, dopo *A ciascuno il suo* (1967) e *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), è il terzo titolo dovuto alla collaborazione del trio Petri – Pirro – Volonté e, esattamente come accadrà con l'Enrico Mattei di Rosi, anche Lulú Massa, che è appunto l'operaio protagonista del film di Petri, può considerarsi un 'oggetto sociale'. Ad accomunarli è una riflessione che, pur mettendo in scena una inversione di situazioni – Lulú Massa ha addirittura un cognome concetto

che, in concomitanza con lo sviluppo industriale derivato in Italia dal presunto miracolo economico, identifica l'operaio massa non specializzato, Enrico Mattei, invece, raddrizzatore di torti e profeta circondato da occulti nemici, ha tutti i requisiti degli eroi dei film epici – legge entrambe queste figure come emblemi. Essi, infatti, riassumono, nel primo caso, il senso sociale e sociologico del proletariato afflitto dalla malattia mentale del cottimo e, nel secondo, l'affresco di un'epoca in cui la giusta difesa degli interessi nazionali, se perpetrata da personaggi di prepotente vitalità, può diventare una politica aggressiva fino al punto di sconvolgere anche gli equilibri mondiali.

Nel 1972 il Festival di Cannes, intersecando con la Palma d'Oro i destini di Lulú Massa e Enrico Mattei, fa vincere al cinema italiano una scommessa: parlare della storia e di una delle situazioni politicamente e culturalmente paradossali vigenti in quegli anni in Italia, mescolando lo 'scontro di civiltà' al sorriso che, pur amaro, è sempre anche portatore di saggezza e di leggerezza. E, infatti, Gian Maria Volonté, nei panni di Lulú Massa e di Enrico Mattei, entra ed esce liberamente dagli schermi dei film di Petri e Rosi rivelando in questi due personaggi la potenza seduttiva di un'Italia che, agli inizi degli anni '70 del Novecento, come Narciso nella mitologia, non si limita a mostrare la potenza seduttiva del farsi un nome da sé – Enrico Mattei – ma, anche, evidenzia il rischio che corre chi, come Lulú Massa, pensa di coincidere perfettamente con l'io che crede di essere.

L'operaio massa di Petri e l'imprenditore di Rosi, entrambi naufraghi di quello che Lacan ha definito "il carattere profondamente suicidario del narcisismo umano" (Lacan [1973] 1979, 106), nella perfetta simmetria dell'immagine cinematografica – nel 1972 è un'immagine ancora avvolta nel buio protettivo della sala poiché la *Galassia Lumière*, di cui parla Casetti (Casetti 2015) stabilendone l'origine quando l'avvento delle tecnologie digitali hanno trasformato lo statuto dell'immagine frammentandola, è ancora molto lontana – si rispondono quasi come un'eco. E, così, a Lulú Massa "la bestia umana", al "suo essere classe operaia reale e non sublime" (Rossi 1979, 74-75), risponde, dal film di Rosi, il dirigente Enrico Mattei ovvero il ritratto dell'uomo che, prendendo corpo grazie alle mille tessere messe insieme dal montaggio di Ruggero Mastroianni, si svela come l'emblema dell'incredibile voglia italiana di riemergere con orgoglio dalle macerie della guerra.

A Enrico Mattei, che è in primo luogo un contrappunto tra le oscillazioni d'ira e di dolcezza che caratterizzano anche l'uomo Gian Maria Volonté, l'attore restituisce, con naturalezza attentamente ricercata, non solo l'aspetto fisico (i capelli bianchi, corti, pettinati all'indietro) ma, anche, i gesti e gli atteggiamenti studiati sul materiale fotografico fornitogli da Rosi, che, a questo proposito, ricorda:

Nel *Caso Mattei* c'è una scena in cui, mentre la giro, noto che Volonté cammina con i piedi piatti e mi chiedo perché. Improvvisamente ricordo che gli avevo fornito una fotografia di Mattei in cui teneva i piedi divaricati. Ecco, se n'era appropriato senza dirmi niente. Lavorava di scavo, elaborava e interiorizzava al massimo. E piano piano diventava Mattei, Levi, Luciano. Non è solo tecnica, è una straordinaria capacità di approfondimento. Il minimo gesto da imitare gli serviva per esprimere una personalità (D'Agostini 2004).

Il Mattei di Volonté, racchiuso da Rosi tra due rumori simili (quello dei geysers del metano e quello dell'incidente aereo che lo uccide), mette e toglie gli occhiali e, quando si accalora in una discussione, li fa volteggiare in aria; come tutti i manager ha spesso a che fare con la cornetta del telefono che tiene in modo singolare afferrandola appena con la punta di indice, medio e pollice. Le andature, invece, sono rapide e decise: se cammina a fianco di qualcuno inevitabilmente finisce per sopravanzarlo, costringendo l'interlocutore a rincorrerlo. Dice Francesco Rosi in un'intervista rilasciata a Corrado Augias:

I maggiori personaggi cinematografici di Volonté avevano un'identità facilitata dai loro tic e dal loro dialetto. Non voglio sminuire la sua bravura nelle parti precedenti ma solo dire che interpretando Mattei, Volonté si è messo per la prima volta nelle condizioni più difficili per un attore. Mattei veste di grigio, ha sempre il cappello in testa e la cravatta al collo, non ha inflessioni riconoscibili. Insomma ha l'aspetto esterno di un italiano qualsiasi. Eppure anche questa è, secondo me, un'interpretazione di grande efficacia (Augias 1971,12-13).

Con queste parole il regista avvalorava ciò che l'occhio dello spettatore, forse in modo inconsapevole, coglie guardando *Il caso Mattei*: la ricerca del dettaglio come contributo dell'interprete all'impronta generale del film, attraverso il quale passa non solo il virtuosismo tecnico ma anche e

soprattutto l'adesione ideologica al progetto. Tra le battute di dialogo e le indicazioni del regista, la recitazione di Volonté si lascia attraversare dagli impulsi violenti e contraddittori di chi è nella condizione di amministrare il potere. Enrico Mattei, così come Rosi e Volonté lo raccontano, crede in un rapporto con il potere tutto a suo favore. In lui scatta un meccanismo che legge la società come struttura verticale costruita attorno a una presenza forte, forse addirittura paterna. Enrico Mattei giganteggia nell'inquadratura, e la possibilità di seguire la recitazione in piani mediamente lunghi permette di notare come la ricerca del dettaglio – ad esempio l'uso degli occhiali – sia il contributo consapevole dell'interprete per sottolineare il coacervo di sentimenti che muove e caratterizza il presidente dell'Eni.

Volonté offre di Mattei, che pure, stando alle cronache, è un uomo ricordato come piuttosto chiuso e introverso, un ritratto forte, risoluto e orgoglioso rispetto al quale il giudizio più interessante, e tra l'altro quello che Francesco Rosi più amava citare, è non degli esperti del settore ma, invece, di Indro Montanelli:

Molti hanno detto che Mattei non era estroverso e logorroico come Volonté l'ha incarnato, era un uomo introverso, spavaldo solo in reazione alla propria timidezza, di scarsa comunicativa, a disagio nella conversazione. Ma l'infedeltà è solamente esteriore. Volonté ha fatto dire a Mattei ciò che Mattei non ha mai detto perché non sapeva dirlo ma che ha sempre pensato (D'Agostini 2004).

Nelle parole di Montanelli il corpo dell'attore, di Gian Maria Volonté, si fa *scrittura* e nella prospettiva di Rosi, che in questo film cerca una risposta al mistero della morte del presidente dell'Eni passando da un *medium* all'altro, un'osservazione di tal genere è preziosa. Si ritrova infatti in essa sia la tendenza del regista ad eroicizzare i suoi protagonisti – ed è una propensione spesso rilevata e motivata con le influenze esercitate sul regista dal cinema gangsteristico americano (Zambetti 1974, 101) – sia, nel delegare al personaggio di Mattei e quindi a Gian Maria Volonté che non a caso Rosi ha sempre definito un attore 'creatore' per il suo annullarsi trasformisticamente nei personaggi che impersona, ancora una volta la "poesia dell'azione" di cui parla Focillon nella sua breve riflessione sulla mano creatrice. E, dunque, l'*Elogio della mano* con cui abbiamo

aperto questo saggio, accomuna sia Rosi che Volonté poiché al *Caso Mattei*, che programmaticamente si scompone e ricompone sia fluidamente – le fotografie e le diapositive diventano immagini in movimento e viceversa – sia in modo più marcato – tutti gli inserti extradiegetici non sono ‘trattati’ per confondersi con le immagini cinematografiche – l’intensità dell’adesione ‘lunga’ e il dispendio protratto dell’attenzione da Volonté sempre dedicati ai personaggi interpretati sono fondamentali. Si tratta, più precisamente, di una trasparenza che, se può forse sembrare un po’ allucinatoria, a ben guardare risulta poi, in verità, ulteriore semplice complicazione dell’*ars combinatoria* del vedere – ben oltre la fallace certezza dell’involucro immagine – la verità proiettata sullo schermo. Una *verità* che anche Volonté, così come Rosi, veicola intersecando occhio e mano ovvero privilegiando nelle situazioni drammaturgiche che lo vedono protagonista – basti pensare ai discorsi con cui il Mattei di Volonté si rivolge ai suoi interlocutori siano essi i giornalisti o i partecipanti alla cena al Motel Agip di Gela la sera prima dell’incidente aereo in cui Mattei morirà – la concretezza di uno sguardo o di un gesto.

E se è pur vero che, comunque, alla fine tale verità non sarà sanzionata, la storia di Mattei nelle mani di Rosi, mediata dalla frenesia del ‘traffico visivo’ che la origina e in cui nasce – lo spettatore vede irrompere sulla scena persino il regista mentre discute con i suoi collaboratori, va a documentarsi e, anche, esplicitamente dice di star facendo un film su Mattei – rilancia la *forma film*. Infatti, perdendosi e riprendendosi in un attimo, le immagini de *Il Caso Mattei* passano oltre lo schermo del cinema e, rompendo la divisione con la cosiddetta realtà, battaglia con essa usando come arma il proprio immaginario.

Molto più che uno specchio, *Il caso Mattei* nel 1972 fu una sorta di metro apparso a misurare visivamente, in un continuo apparire e scomparire e nella continua intermittenza con cui le immagini si alternano al nero dello stacco, il mondo originato dagli interessi di cui Enrico Mattei fu epicentro.

Riferimenti bibliografici

Augias 1971

C. Augias, *Volonté, Egalité, Fraternité. Radiografia dell'attore più versatile e popolare d'Italia*, "L'Espresso", ottobre 1971.

Casetti 2015

F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano 2015.

Cremonini 1976

G. Cremonini, *Tra il personale e il politico*, Imola 1976.

D'Agostini 2004

P. D'Agostini, *Gian Maria Volonté. Il suo metodo? La tensione morale*, "La Repubblica", 12 febbraio 2004.

Deriu 1997

F. Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro d'attore*, Roma 1997.

Focillon [1934] 1990

H. Focillon, *Elogio della mano [Éloge de la main, Paris 1934]* ora in *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Torino 1990.

Ghezzi 1996

E. Ghezzi, *cose (mai) dette fuori orario di fuori orario*, Milano 1996.

Ghezzi 2001

E. Ghezzi, *Paura e desiderio cose (mai) viste 1974-2001*, Milano 2001.

Ghezzi 2002

E. Ghezzi, *stati di cinema festival ossessione*, Milano 2002.

Lacan [1973] 1979

J. Lacan, *Il seminario, libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicanalisi [Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris 1973]*, Torino 1979.

Morandini 2012

M. Morandini, *La lezione di Rosi*, "Rivista del Cinematografo" (settembre 2012).

Pellanda 2006

M. Pellanda, *Gian Maria Volonté*, Palermo 2006.

Rosi, Scalfari 1972

F. Rosi, E. Scalfari, *Il caso Mattei. Un "corsaro" al servizio della Repubblica*, Bologna 1972.

Rossi 1979

A. Rossi, *Elio Petri*, Firenze 1979.

Zambetti 1974

S. Zambetti, *Francesco Rosi*, Firenze 1974.

Filmografia

A ciascuno il suo, di E. Petri, Italia 1967, 99'.

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, di E. Petri, Italia 1970, 112'.

La classe operaia va in Paradiso, di E. Petri, Italia 1971, 112'.

Salvatore Giuliano, di F. Rosi, Italia 1962, 118'.

Il caso Mattei, di F. Rosi, Italia 1972, 110'.

Lucky Luciano, di F. Rosi, Italia, Francia, USA 1974, 106'.

Citizen Rosi, di C. Rosi, D. Gnocchi, Italia 2019, 130'.

Citizen Kane, di O. Welles, USA 1941, 119'; versione it. *Quarto potere*.

F For Fake, di O. Welles, Francia, Iran, Germania Ovest 1973, 85'; versione it. *F come falso*.

English abstract

Il caso Mattei is a film by Francesco Rosi released in 1972 exactly ten years after the death of Eni's president Enrico Mattei. The essay investigates the original sobriety of style with which the director and Gian Maria Volonté the leading actor of this film, involved the audience in their analysis and intellectual inquiry into the event they are staging. It's a process that makes them capable, through images, of a concrete analysis even if they start from abstract speculation.

key words | Francesco Rosi; Gianmaria Volonté; Enrico Mattei.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Gli uomini che fecero l'impresa. Enrico Mattei e gli Olivetti nel teatro di Gabriele Vacis e Laura Curino

Michela Maguolo



Laura Curino nei panni di Enrico Mattei, in *Il signore del cane nero. Storie di Enrico Mattei*, 2006.

Nel 2006, centenario della nascita di Enrico Mattei, per commemorare il fondatore dell'Eni, l'ex Ente di stato per l'energia promuove una serie di iniziative fra cui uno spettacolo teatrale, *Il Signore del cane nero. Storie di Enrico Mattei*, prodotto da Il Piccolo Teatro di Milano, affidato alla scrittura di Laura Curino e alla regia di Cristina Pezzoli. Lo spettacolo, il cui titolo trae origine dalla definizione che Giovanni Guareschi diede di Mattei, "il Signore del cane nero", appunto, è stato messo in scena per un'unica serata, il 5 maggio 2006, per poi essere ripreso sei anni più tardi. Interessante e coinvolgente in sé, assume un significato particolare se

letto insieme a quello che Laura Curino e Gabriele Vacis hanno realizzato quattro anni dopo, con il medesimo titolo (*Il signore del cane nero. Storie di Enrico Mattei*, di Laura Curino e Gabriele Vacis, con Laura Curino, regia di Gabriele Vacis, prima nazionale 14 marzo 2010), e se posto in serie con gli spettacoli che gli stessi autori hanno dedicato a Camillo e Adriano Olivetti nel 1996 e nel 1998.

In più occasioni il teatro civile di Curino e Vacis ha affrontato temi ed episodi della storia recente del nostro paese, creando narrazioni che a partire da solidissime basi documentarie si sviluppano attraverso le tracce che gli eventi raccontati lasciano nella quotidianità; e, attraverso la fisicità, la corporeità della relazione diretta che il teatro innesca fra le persone, aprono un diaframma attraverso cui guardare al presente con uno sguardo diverso rispetto alla convenzione storica. Uno spazio di riflessione aperto in cui la realtà acquista spessore e sfaccettature a partire dalle diverse voci messe in gioco e in dialogo.

Le vicende degli Olivetti e di Mattei sono occasione per parlare di tenacia e coraggio nel perseguire un proprio disegno, un progetto di miglioramento collettivo e uguaglianza sociale, di sogni realizzabili, sottraendo queste figure, entrate nell'immaginario collettivo, all'alone di leggenda e mettendone in luce meriti e debolezze: riportandoli nella realtà della loro umanissima storia personale.

Per raccontare Mattei nel 2006, Curino ne ricostruisce la vita fra desideri adolescenziali, intraprendenza giovanile, ambiguità politica, capacità di destreggiarsi fra fascismo e antifascismo, adesione alla Resistenza bianca e spregiudicato inseguimento di un disegno di emancipazione dell'Italia. Lo fa a partire dagli articoli di Indro Montanelli, letti sul palco dalla giornalista Lucia Annunziata, dove Mattei è dipinto come "scarso e scarno parlatore" che "non irraggia simpatia, non sprigiona calore umano", ma che "convince perché è convinto egli stesso". Un ritratto pieno di ombre con poche luci, ma che ammette "una carica di onestà e di sincerità che disarmava qualunque sospetto" (Montanelli [1962] 2006, 275). Curino risponde con un Mattei la cui fisionomia viene a configurarsi a poco a poco, attraverso l'evocazione di figure diverse - la nonna che lo consiglia, San Giuseppe da Copertino e il suo sogno di volare, il commesso viaggiatore di Balzac da *L'illustre Gaudissart* del 1832:

Né il nibbio che piomba sulla preda, né i cani che levano il muso fiutando la selvaggina, possono essere paragonati alla rapidità del suo volo. Quando fiuta una commissione, il commesso viaggiatore diventa il più fine, il più abile dei mediatori. Sa come introdursi in veste di ambasciatore presso il prefetto; in veste di capitalista presso il banchiere; da borghese presso il borghese. È dappertutto quel che deve essere (Curino 2006).

Fino alla Resistenza, in cui l'immagine di Mattei appare ormai definita, mentre sfila il 25 aprile 1945 accanto a Ferruccio Parri, Luigi Longo, Raffaele Cadorna, e alla presidenza dell'Eni, quando inventa la "formula Mattei" per trattare direttamente con i paesi produttori di petrolio e quando afferma la venialità di comportamenti illeciti, se finalizzati a una giusta causa. Ma è forse la descrizione che Laura Curino offre del cane a sei zampe a sintetizzare nel modo più efficace Mattei e il suo sguardo ostinatamente rivolto al futuro:

Ricetta per sprigionare un cane a sei zampe. Prendi un drago, lo puoi cercare in Cina vicino agli imperatori, può essere nero ma conviene soprattutto che sia lucente con scaglie puntute. Prendi artigli e ali e mettili da parte. Vai in Africa, in Tanzania, in Kenia, in Nigeria, lì cerca l'effigie di un leone o di un leopardo, raffigurati con sei zampe a significare quanto corrono veloci, al leone prendi anche l'arco della coda, aggiungi sei zoccoli di gazzella o di toro. Prendi l'animale che ti è più fedele, il cane, un cane nero come la notte, prendi un occhio e inclinalo in una specie di sorriso, poi con ali e artigli forma una criniera. Adesso chiudi il drago nel cane, e nel cane chiudi il toro... la creatura aprirà le fauci, il cane nero si alzerà come sospeso poi correrà via veloce... le zampe solcheranno l'aria e il mostro camminerà voltando il capo come a guardare la vita del passato e con gran fiamma dargli degna sepoltura. Poi dal fuoco del passato ricava propulsione coraggio e fuoco al cuore (Curino 2006).

Quattro anni dopo Curino affronta ancora il "caso Mattei" scrivendo un nuovo testo con Gabriele Vacis, e realizzando uno spettacolo affatto diverso, con la regia dello stesso Vacis. Poco resta del primo: uno spezzone di intervista a Mattei, i riferimenti alle "sette sorelle", il commesso viaggiatore di Balzac. Protagonista è Celestina, unico personaggio in scena, ex paziente psichiatrica, liberata dopo 25 anni di manicomio dalla legge Basaglia. Celestina con il suo cappotto troppo

grande sulla scena vuota – quanto invece la precedente era piena: di sabbia, di pozzi, di tavoli e oggetti, di schermi che salgono e scendono.



Laura Curino nei panni di Celestina, in *Il signore del cane nero. Storie di Enrico Mattei*, 2010.

Il racconto di Celestina, sconclusionato, frammentato a seguire un filo la cui logica solo lei conosce e possiede, ripercorre le storie di Mattei riconducendole sempre a quella che appare come la sua l'ossessione, ma che è in realtà una delle ossessioni degli ultimi 57 anni, il mistero della morte di Mattei, il suo probabile assassinio e la lunga teoria di altre morti non chiarite, da Giacomo Matteotti a Mauro De Mauro, a Pier Paolo Pasolini, lasciando una scia di petrolio.

Alle lucide e strutturate accuse di Montanelli, si sostituiscono le frasi spezzate, i "dialoghi" surreali fra Celestina e un passante, fra Celestina e Mattei: nomi ed eventi che si rincorrono, cozzano gli uni contro gli altri. La figura di Mattei è ricostruita a partire dai brandelli del suo corpo rinvenuti nel fango – il fango nero come il petrolio, come il cane nero – a Bascapè, ognuno dei quali, un piede, il naso, una spalla, tre dita, a raccontare

qualcosa di lui: il grande corruttore al servizio del Paese, l'acerrimo oppositore delle "sette sorelle", il "catto-fascista, sinistreggiante, terzomondista, neutralistico, antiprotestante e antianglosassone" come lo definisce Enzo Bettiza, l'uomo con le grandi spalle per sopportare pesi enormi: "Mi hanno chiesto di svincolare l'Italia dalla servitù del petrolio. I mezzi per raggiungere il risultato li scelgo io" (Rosi, Scalfari 1972, 58; Curino, Vacis 2010).

Mentre nello spettacolo del 2006, la morte di Mattei è solo evocata, in silenzio, attraverso i titoli dei giornali e le immagini di Bascapè, qui diventa centrale e Celestina si trasfigura in Pasolini:

lo so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero (Pasolini 1974; Curino Vacis 2010).

E cita passaggi da *Petrolio*, dove Mattei è Eugenio Bonocore e il suo successore, Eugenio Cefis, è il torbido Troya con il suo impero di accumulazioni e espansioni (Pasolini [1992] 2016).

Il signore del cane nero del 2006 segue linearmente lo svolgersi della vita di Mattei, lo sviluppo della sua personalità, l'accumularsi di luci e ombre in un racconto che si dipana in sei capitoli (i sei "pozzi": del sogno, della necessità, del passato che brucia, della fantasia esatta, dell'aria di palude infiammabile, della corsa all'oro: *le storie* di Enrico Mattei annunciate nel titolo). *Il signore del cane nero* del 2010 spezza ogni sequenzialità, mette a reagire le schegge fra loro e dal loro scontrarsi, frangersi o fondersi, nascono nuove suggestioni, di cui non si cerca coerenza o attendibilità, ma che si lasciano esposte alle risonanze che possono provocare in ognuno degli spettatori.

Nel primo, la vicenda biografica di Mattei con le sue macchie e debolezze, la sua forza, i suoi principi, l'abnegazione e il senso dello Stato, è racchiusa in un intervallo temporale dato, è leggibile come sviluppo che la

morte improvvisamente interrompe, senza lasciare interrogativi aperti sul dopo. E vi è in questo sicuramente un intento celebrativo, non solo nei riguardi di Mattei, ma dell'Eni, promotore dello spettacolo e, nello stesso anno, di un volume di testimonianze su Mattei (*Il secolo di Mattei* 2006) nonché della apertura dell'archivio dell'Eni e dello slogan dedicato al fondatore: "Il futuro è di chi lo sa immaginare".

Il caso Mattei al centro della messa in scena del 2010, raccoglie il non chiarito, il sospeso, e quindi ciò che si sottrae al disegno lineare della parabola del presidente dell'Eni. Qui infatti compaiono sequenze dal film di Francesco Rosi, *Il caso Mattei*, uscito dieci anni dopo la morte dell'imprenditore, e i riferimenti all'incidente aereo, alle versioni cambiate dei testimoni – l'esplosione in cielo prima dichiarata e poi negata – la denuncia da parte di Celestina dell'assassinio: "il principale l'hanno ammazzato il 27 ottobre 1962 che era di sabato alle 18.50" (Curino, Vacis 2010).

In questo dialogo fra storia e frammento, radici e rizomi, sembra di ritrovare il rapporto fra due spettacoli dedicati da Curino e Vacis a Camillo e Adriano Olivetti. La storia di Camillo, industriale socialista amico di Filippo Turati che aiuterà a fuggire dall'Italia fascista e sarà per questo arrestato, si svolge lungo la linea cronologica degli eventi che si pongono come compiuti e quindi riconducibili a unità, a una propria coerenza interna, come spiegano gli autori nella testimonianza raccolta da Anna Fressola (Curino, Vacis 2019). La pièce dedicata a Adriano – visionario disegnatore di un nuovo ordine politico fondato sulla comunità di cui la fabbrica è il primo nucleo e che avvierà delle politiche di welfare aziendale non solo precoci ma soprattutto tese a un miglioramento culturale e spirituale, oltre che economico dei dipendenti – perde invece la connotazione di storia, racconto, per farsi insieme di frammenti, episodi, temi e questioni su cui ci si continua a interrogare, nei quali continuiamo a specchiarci.

Adriano Olivetti è ancora una questione aperta, una ferita non rimarginata, si osservava nel numero di "La Rivista di Engramma" a lui dedicato (Maguolo, Masiero 2019). E, ci sembra, alcune delle constatazioni fatte per Olivetti potrebbero applicarsi anche a Mattei: l'interesse mai sopito da parte di studiosi, economisti, sociologi, politici, giornalisti e blogger,

l'evocazione delle gesta per giustificare, legittimare, fingere genealogie, il ribadire l'attualità. Vi sono, d'altra parte, numerose analogie fra i due: entrambi protagonisti della ricostruzione e del miracolo economico italiano, mossi da spirito progressista, modernizzatore, da ideali di giustizia sociale e uguaglianza, capaci di immaginare un futuro, intenti a inseguire una visione che nessuno dei due riuscirà a portare a compimento. Sia l'uno che l'altro vedono nell'architettura e nell'editoria i mezzi per veicolare la propria idea di un mondo migliore, per creare identità e dare luogo al loro modello sociale (Deschermeier 2008).

Meno numerosi sono i momenti in cui le vicende dell'uno e dell'altro si incrociano. Il ventilato co-finanziamento de "L'Espresso" di Scalfari e Benedetti, cui i giornalisti rinunciarono per non perdere l'autonomia che Olivetti avrebbe garantito, e Mattei no. La visita di Mattei nel 1955 alla fabbrica di Ivrea e al centro sociale di Comunità di Palazzo Canavese, dove Olivetti sperava di convincerlo ad appoggiare la diffusione dei centri comunitari al Sud (Ochetto [1985] 2015, 148). In quell'occasione Mattei conosce Marcello Nizzoli e lo coinvolge nella progettazione del primo palazzo per uffici a Metanopoli e poi nel centro di Gela; sempre in quell'occasione "finalmente i giornalisti italiani scoprono che a Ivrea sta accadendo qualcosa di unico non solo in Italia" (Saibene 2017, 71). Ma la visita non ha seguito: "è difficile - osserva Valerio Ochetto - l'incontro fra persone che hanno in mente un proprio ed esclusivo disegno strategico" (Ochetto [1985] 2015, 148).

Disegni strategici che pur avendo elementi comuni, sono profondamente diversi fra loro, come le stesse architetture e le attività editoriali mostrano. Un confronto in tal senso è stato già proposto due anni fa (Cesari 2017): qui è opportuno limitarsi a menzionare la differenza di impostazione e finalità fra le sedi delle due aziende e fra le principali iniziative editoriali. Ivrea nasce come progetto culturale: la fabbrica è innanzitutto comunità volta alla elevazione materiale, culturale e sociale del luogo, una comunità strettamente legata al territorio, in un rapporto osmotico, per la cui costruzione Olivetti chiama a sé giovani intellettuali e si fa architetto e urbanista. Metanopoli, la sede dell'Eni a San Donato Milanese, è una "New York in miniatura", scrive Fulvio Irace (Irace 2012), perfetta immagine della *corporate identity*, efficiente e funzionale, città ideale separata da quella reale che nel tempo le cresce intorno.

Olivetti si occupa di editoria fin dagli anni trenta e nel 1946 fonda la casa editrice Comunità, con cui pubblica opere italiane e straniere affini al suo pensiero, da Simone Weil a Jacques Maritain. Fonda poi "Comunità" un periodico di politica e cultura, da lui stesso diretto, che dedica ampio spazio all'architettura, all'urbanistica, all'economia, alla filosofia, a significare lo stretto intreccio fra queste discipline nella visione olivettiana e nella formazione del Movimento di Comunità, di cui la rivista diventerà organo di diffusione. L'Eni di Mattei possiede "Il Giorno" e "Il Gatto Selvatico": il primo, un quotidiano indipendente dai grandi gruppi industriali italiani, sorto per raccontare il mondo senza filtri politici; la seconda, la rivista aziendale dell'Eni, punto di incontro per la "famiglia E.N.I.", mezzo di comunicazione fra i suoi membri, "simbolo della comunità", luogo dove trovare "un chiarimento tecnico o genericamente culturale, una sobria informazione sui principali avvenimenti del nostro tempo" (Mattei 1955): una finestra aperta sul mondo a dirigere la quale Mattei chiama Attilio Bertolucci. Accanto a questi, i mezzi più potenti per comunicare l'azienda, quelli cinematografici che veicoleranno l'immagine di un'Italia che grazie al petrolio non sarà più povera.

Queste differenze, insieme a modalità opposte di gestire l'azienda e i rapporti con il mondo economico, politico e religioso, scaturiscono, oltre che da origini, tratti caratteriali e percorsi formativi decisamente dissimili, da diverse visioni della società, del ruolo dello Stato, del rapporto fra questo e i cittadini e quindi il territorio. Olivetti crede in una democrazia senza partiti, visti come strutture burocratiche chiuse in se stesse, e fonda il Movimento di Comunità come terza via, alternativa al sistema partitico, con cui approderà in Parlamento alla fine degli anni Cinquanta; Mattei aderisce alla Democrazia cristiana durante la Resistenza e ad essa farà sempre riferimento, sarà deputato nella prima legislatura, ma non si ricandiderà più, consapevole che avere a che fare con il petrolio è "fare politica", più che sedere in Parlamento.

Per Olivetti la comunità è la cellula dalla quale lo Stato prende forma, in un movimento dal basso verso l'alto, dalla persona alle istituzioni; per Mattei lo Stato è il vertice della direzione politica e del programma sociale del Paese. Olivetti vede la socializzazione della fabbrica e il decentramento territoriale come obiettivi; Mattei crede nella centralità dello Stato, nel controllo statale delle fonti di energia, da cui tutto dipende. Olivetti

condivide anche se non integralmente le posizioni del pensiero liberalsocialista, laico e convinto della necessità di un equilibrio fra azione statale e energie private; Mattei è legato al gruppo di cattolici che nel 1943 stende il Codice di Camaldoli (Misiani 2006; Dau 2015), con i principi di dottrina sociale che vedono lo Stato come derivazione di Dio. Un dualismo che riflette in parte il dibattito che si sviluppa in Italia a partire dagli ultimi anni di guerra e che vede confrontarsi proprio sull'idea di Stato, le sue finalità, il suo ruolo nella direzione economica e sociale del Paese, le forze liberali, quelle liberalsocialiste, socialdemocratiche, comuniste. Un confronto che contrappone la non ingerenza dello Stato di matrice liberale all'idea di Stato teso al bene comune, al *bonum humanum simpliciter* di Dossetti, fino all'esercizio di controllo e centralizzazione progressiva dell'economia previsto dalla "via italiana" al socialismo di Togliatti.

In questa complessità di posizioni, è indubbio che per Olivetti come per Mattei il fine resta il conseguimento del bene comune (per Mattei, si possono leggere in questo senso i suoi discorsi raccolti in Mattei [1945-1962] 2012), l'emancipazione dell'uomo, come singolo e come gruppo, che per entrambi l'obiettivo è concreto, raggiungibile, e che a esso dedicano tutte le proprie energie, senza tuttavia riuscire a realizzarlo. È forse in questa incompiutezza, nel pensiero di ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, nell'idea di un "non più" che è in realtà un "non ancora", per dirla con Aldo Bonomi, che sta l'attualità di Olivetti e Mattei. E forse è l'incertezza presente, la consapevolezza di cambiamenti così radicali nel sistema produttivo, economico, sociale e politico, nei rapporti all'interno dello Stato e fra gli Stati, a indurre a spostare lo sguardo su di loro, che avevano intravisto e compreso il cambiamento, e tracciato una via per guidarlo, anziché esserne travolti.

Dopo aver letto le parole di Mario Pirani sulle occasioni mancate dell'Italia degli anni Sessanta, la politica energetica, il nucleare, l'elettronica - protagonisti Enrico Mattei, Felice Ippolito e Roberto Olivetti - e sui benefici che avrebbe potuto trarne l'Italia, su ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, Laura Curino chiude lo spettacolo del 2006 con alcuni versi dalla Giovanna d'Arco di Maria Luisa Spaziani:

Tutto era ormai ricordo: le mie imprese/ splendide, il re, l'adolescenza, il sogno/ l'arrivo dell'Arcangelo. E un ricordo/ si differenzia dalla vita: è un

fuoco/ dipinto, degradato [...] Quel che mi manca non è l'aver compiuto/ il mio destino, quel che mi manca/ è la bellezza, la scintillante verità del mondo (Spaziani [1980] 2012, 716-717).

Quella bellezza, scintillante verità del mondo, che con tenacia e coraggio Mattei e gli Olivetti non hanno mai smesso di cercare e che a tutti è dato di continuare a cercare.

Riferimenti bibliografici

Accorinti 2006

G. Accorinti, *Quando Mattei era l'impresa energetica io c'ero*, Matelica 2006.

Bonomi, Revelli, Magnaghi 2015

A. Bonomi, M. Revelli, A. Magnaghi, *Il vento di Adriano tra non più e non ancora*, Roma 2015.

Cesari 2017

P. Cesari (a cura di), *Architettura per un'idea. Mattei e Olivetti, tra welfare aziendale e innovazione sociale*, Bologna 2017.

Curino Vacis 2010

L. Curino, G. Vacis, *Il signore del cane nero. Storie di Enrico Mattei*, copione, Teatro stabile di Torino, stagione 2009-2010.

Curino, Vacis 2019

L. Curino, G. Vacis, *Narrazioni tra memoria e comunità. In risposta a 11 domande su Olivetti. Testimonianze raccolte da A. Fressola*, "La Rivista di engramma" 166 (giugno 2019).

Dau 2015

M. Dau, *Il Codice di Camaldoli*, Roma 2015.

Deschermeier 2008

D. Deschermeier, *Impero Eni: l'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Bologna 2008.

Il secolo di Mattei 2006

Il secolo di Mattei. 1906-2006. Cento anni dalla nascita di Enrico Mattei, Roma 2006.

Irace 2012

F. Irace, *Metanopoli l'utopia della città giardino*, "La Repubblica", 2 marzo 2012.

Maguolo Masiero 2019

M. Maguolo, R. Masiero, *Il vento di Adriano: Plus ultra. 11 domande su Olivetti, e oltre*, "La Rivista di Engramma" 166 (giugno 2019).

Mattei 1955

E. Mattei, *Presentazione*, "Il Gatto selvatico" 1 (luglio 1955).

Mattei [1945-1962] 2012

E. Mattei, *Scritti e discorsi 1945-1962. Raccolta integrale dall'archivio storico Eni*, Milano 2012.

Mieli 2012

P. Mieli, *Prefazione*, in E. Mattei, *Scritti e discorsi 1945-1962. Raccolta integrale dall'archivio storico Eni*, Milano 2012.

Mattei 2018

E. Mattei, *Il complesso di inferiorità*, Roma 2018.

Misiani 2006

S. Misiani, *L'Italia migliore*, in *Il secolo di Mattei. 1096-2006. Cento anni dalla nascita di Enrico Mattei*, Roma 2006, 141-151.

Montanelli [1962] 2006

I. Montanelli, *I poteri che sconcertano l'opinione pubblica - In mano a Mattei le chiavi di una grande cassaforte dell'Italia*, "Corriere della Sera", 13 luglio 1962; ora in G. Accorinti, *Quando Mattei era l'impresa energetica io c'ero*, Matelica 2006, 274-275.

Ochetto [1985] 2015

V. Ochetto, *Adriano Olivetti. La biografia* [Milano 1985], Roma 2015.

Pasolini 1974

P.P. Pasolini, *Cos'è questo golpe? Io so*, "Corriere della Sera", 14 novembre 1974.

Pasolini [1992] 2016

P.P. Pasolini, *Petrolio* [Torino 1992], Milano 2016.

Rosi, Scalfari 1972

F. Rosi, E. Scalfari, *Il caso Mattei. Un "corsaro" al servizio della repubblica*, Bologna 1972.

Saibene 2017

A. Saibene, *L'Italia di Adriano Olivetti*, Roma 2016.

Spaziani [1980] 2012

M.L. Spaziani, *Giovanna d'Arco* [1980] in *Tutte le poesie*, Milano 2012, 716-717.

English abstract

Enrico Mattei, the founder of Eni, the Italian energy public company, died in 1962 but he is still an object of studies, debates and looked at as a model for enterprisers and statesmen. His figure was at the center of a play, *Il signore del cane nero* (The master of the black dog) written by Laura Curino and directed by Cristina Pezzoli. The play, commissioned by Eni for the celebration of Mattei's centenary in 2006, was held only once at the Piccolo Theatre in Milan. Four years later, Curino with Gabriele Vacis wrote an entirely new play under the same name. This essay examines the radically different approach, in the two works, to Enrico Mattei's story or stories, as the subtitle of the play goes. It then compares them with two other plays by Curino and Vacis, dedicated to Camillo Olivetti and Adriano Olivetti. On one side, a story concluded in itself, on the other, fragments still open, in which the present keeps reflecting itself. In spite of the great differences between Mattei and Olivetti, differences that were political, cultural, even ethical in dealing with the relationship between the State and the citizen, they shared the aim of the common good for the country and their unaccomplished projects are probably what makes us look at them with a mixed feeling of "no longer" and "not yet", in search of the "shining Truth of the World".

key words | Enrico Mattei; Adriano Olivetti; Laura Curino; Gabriele Vacis.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Paesaggio come ricordo

Enrico Mattei e il 'campo' di Bascapè; un memoriale nella fabbrica Olivetti:

Luigi Latini

1. I luoghi e le persone



Pietro Porcinai, Memoriale Mattei, Bascapè (Pavia), 1963. Dettaglio del recinto interno.

La vicinanza di Pietro Porcinai ad alcune figure chiave del mondo industriale italiano del dopoguerra è stata in taluni casi suggellata dalla richiesta di dar forma con un progetto di paesaggio a spazi che esprimessero il senso del ricordo, la misura dell'assenza che fa seguito a una prematura scomparsa.

Si tratta di momenti di una vita professionale che non si manifestano mai con il protagonismo di chi è depositario di geniali soluzioni, nemmeno con

la retorica che in genere accompagna questo tipo di lavori, ma si dispiegano coerentemente a una sorta di 'spirito di servizio' che permea lo slancio inventivo e il sapere tecnico di Porcinai. Del resto, l'esperienza di lavoro per Adriano Olivetti alla fabbrica di Pozzuoli, e non solo, così come le numerose collaborazioni con l'Eni si concretizzano attraverso uno straordinario lavoro di interazione con architetti, ingegneri e tecnici, che si traduce in una qualità progettuale raramente raggiunta nel campo del paesaggismo italiano.

Il progetto per il memoriale di Enrico Mattei - il 'campo di Bascapè', così chiamato da Porcinai in una lettera a Bruno Zevi [1] del 1963- si colloca a metà strada tra due lavori che appartengono a questo lato meno noto della vita professionale del paesaggista toscano: prima la collaborazione con Luigi Cosenza alla realizzazione del piccolo memoriale Olivetti, nel cuore della fabbrica di Pozzuoli, poi il 'passaggio' da San Vito di Altivole, dove Carlo Scarpa progetta il celebre recinto funebre per i coniugi Brion. Sono incursioni che s'intersecano con figure di spicco dell'architettura italiana e che, nelle mani di Porcinai, diventano riflessioni acute sui paesaggi italiani, dal 'dolce piano' lombardo a un campo ai piedi delle colline asolane, fino allo stordimento di luce sotto il cielo della costa flegrea. Porcinai attraversa questi mondi con lo spessore e la maturità delle molte conoscenze tecniche e con la misura culturale di uno sguardo pietoso che cerca di dar volto a paesaggi che esprimono il ricordo di figure che, come lui, ne hanno immaginato con fiducia il cambiamento [2].

A due anni dalla scomparsa di Adriano Olivetti (il memoriale di Pozzuoli verrà inaugurato nel 1961) muore in volo Enrico Mattei, fondatore e allora presidente dell'Eni. Porcinai, già attivo nell'orbita dell'azienda, sarà chiamato a progettare un 'memoriale' nello stesso luogo della tragedia, nella campagna a sud di Milano. Vale la pena ricordare come in questo caso si affidi a un paesaggista, non a un architetto, il compito di evocare la scomparsa di una persona importante, con un linguaggio che non sarà quello rigoroso dell'architettura. Qualcosa di analogo accade a Pozzuoli, nell'ambito della collaborazione tra Cosenza e Porcinai nella progettazione del memoriale Olivetti [3].

Potremmo così immaginare la figura di Porcinai intercettare nel proprio lavoro due viaggi tra nord e sud - il volo di Mattei di ritorno da Gela, dove

sta progettando un villaggio operaio e il disegno olivettiano per Pozzuoli – due esistenze che sono espressione di un ideale socio-economico di grande respiro che trova eco anche in luoghi puntiformi nei quali, con l'arte del paesaggio, si segnala l'interruzione di queste esistenze: a Bascapè, nell'invaso silenzioso di un colonnato di *Taxodium*, a Pozzuoli, tra un olivo e un muro-memoriale di pietre che recita le parole di un atto di nascita, e cioè l'inaugurazione di una fabbrica “elevata in rispetto della bellezza dei luoghi e affinché la bellezza fosse di conforto al lavoro di ogni giorno” [4].

Il memoriale progettato per Enrico Mattei s'inquadra lievemente nella geometria semplice della pianura lombarda e, nonostante un lungo periodo di oblio e la fragilità della sua 'architettura' in gran parte costituita da materiale vegetale, oggi s'impone con la maturità di forme e la nettezza di un disegno pensato da Porcinai con commovente precisione, soprattutto nel saper immaginare una puntuale corrispondenza tra il solenne processo di crescita delle piante e la misura geometrica del disegno di partenza. Questa volta è nelle mani di un 'architetto del giardino' – come lui si definisce più volte – che prende forma e vita un luogo (paesaggio e non architettura), legato alla dimensione del ricordo e della sepoltura. Evitando l'abusato binomio paesaggio-memoria parleremo qui di ricordo, come misura di un distacco reso visibile nelle forme rinnovate dello stesso paesaggio che è stato teatro di quelle esistenze evocate.

Vale la pena ricordare come anche in questo campo il contributo di Porcinai si avvicini a un tema – *paesaggio* e luoghi di sepoltura – che nel mondo mediterraneo esercita ancora un interesse obliquo e marginale, in una condizione che ha visto i cimiteri – e la loro originaria concezione paesaggistica – maturare nell'arco della seconda metà del Novecento una condizione di solitudine e di perdita dei caratteri originari, talvolta di misera sopravvivenza al margine dei grandi cambiamenti sociali [5].

2. La vicenda e il paesaggio

Il 26 ottobre 1962 il bireattore che dalla Sicilia porta Mattei a Milano esplode in volo e precipita a duecento metri dalla cascina Albaredo, nella campagna di Bascapè, piccolo centro a sud Milano. Muoiono insieme a Mattei le altre due persone a bordo, il comandante Bertuzzi e William

F.McHane, giornalista intento in quel periodo a scrivere una biografia sull'industriale italiano.

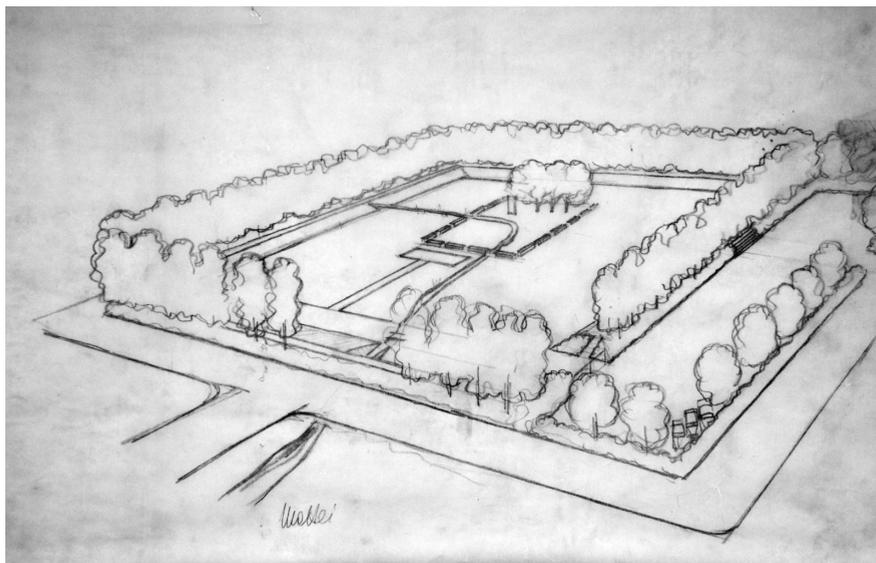
Nelle pagine dei quotidiani la testimonianza dei primi soccorritori registra una scena che vede la coda del velivolo conficcata nel terreno e, intorno, i resti del bireattore e dei suoi occupanti, dispersi “a duecento metri circa dalla cascina Albaredo, sul limite di un filare di giovani pioppi, a pochi metri da una roggia gonfia d’acqua” [6]. Questa telegrafica notazione sulla scena dell’accaduto – un filare e una roggia e il disegno delle strade vicinali – anticipa il tema dal quale lo sguardo progettuale di Porcinai prenderà le mosse.

Nella primavera del 1963, a pochi mesi dalla scomparsa di Mattei, Porcinai riceve dalla SNAM l’incarico “di sistemare, con pochi mezzi, il terreno che raccoglie i resti” del tragico evento. Il lavoro procede con grande rapidità e sarà inaugurato in occasione del primo anniversario della morte, la domenica del 27 ottobre 1963 [7]. Le immagini fotografiche di questo lavoro che documentano il giorno dell’inaugurazione (per molto tempo le uniche che si è pubblicato), mostrano un quadro nel quale è stato predisposto l’intero impianto delle piantagioni – alberi, siepi, tappezzanti, prato che ancora oggi vediamo. La pratica, ricorrente nel lavoro di Porcinai e, in genere, nel mondo del giardino fatta di ripensamenti in situ e molte correzioni di tiro, qui si ridimensiona e si converte in una esemplare tensione verso la semplicità, verso una ricerca di sobrietà che coglie l’essenza del paesaggio della pianura padana.

Quello che da una prima lettura delle carte parrebbe un’esercitazione tutta giocata sul piano della figura bidimensionale – un campo rettangolare con le sue variazioni geometriche, tracciate in sintonia con il disegno del paesaggio esterno – si rivela invece, nell’evoluzione temporale del progetto, un luogo d’intensa qualità nella sua dimensione volumetrica. Gli scarti di quota interpretano magistralmente i caratteri del paesaggio padano, la solenne architettura delle masse vegetali esprime, più di ogni altro elemento, il valore ‘memoriale’ di questo giardino del ricordo, incessantemente mutevole e parlante nell’arco delle stagioni (non solo nella spettacolare vestitura autunnale dei *Taxodium*), degli anni, delle ore del giorno negli oltre cinquanta anni di vita vissuta.

Vale la pena ripercorrere i passaggi essenziali della vicenda progettuale, e ragionare su come la finezza intuitiva di Porcinai sviluppi anche in questo caso una speciale empatia con il luogo, così da ricavare dagli imprevisti e dalle modifiche imposte dal committente un'occasione di approfondimento. Tutto parte, dunque, da un campo al "limite di un filare di giovani pioppi, a pochi metri da una roggia gonfia d'acqua".

3. Il progetto



Pietro Porcinai, Memoriale Mattei, Bascapè (Pavia), 1963. Disegno prospettico della prima proposta.

La mappa catastale e poi il rilievo eseguito per il progetto commissionato al paesaggista registrano i pochi dati che saranno il cuore del progetto: i campi, l'intersezione di due strade bianche e una roggia che descrive un gomito in corrispondenza di questo incrocio, uno sparuto filare di pioppi. L'idea di Porcinai consiste nel tracciare il perimetro di una figura semplice, rettangolare, che 'accoglie' questo piccolo nodo, lo contiene con un "recinto" percorribile, un argine associato a un filare di alberi monumentali, a cavallo tra il tempo della memoria e quello del lavoro quotidiano.

All'interno di questo perimetro di terra si dispiega la narrazione 'antiretorica' del ricordo: un campo - chiamato nel primo disegno

“prateria” – e un recinto interno, fatto di pietre, che segnala il luogo della scomparsa di tre uomini e ne evoca la presenza con l’immagine di tre querce che qui vengono messe a dimora. Ai piedi delle querce, una pietra con i nomi. La misura territoriale del paesaggio coltivato si riconosce nel grande rettangolo descritto dall’argine; quella raccolta del giardino del ricordo si manifesta nel recinto più piccolo, di blocchi appoggiati sul prato. Pochi i materiali usati: cemento per i grandi blocchi e le lastre di pavimentazione, rivestimenti in ciottoli bianchi e neri, listelli di porfido. Una siepe attorno, un filare di *Taxodium disticum*, tre querce (*Quercus coccinea*).

L’argine descrive con la sua figura netta la geometria della pianura coltivata e permette a chi lo percorre in quota, la vista ‘pietosa’ sul campo e la scena che ricorda l’accaduto. Questo artefatto di terra è dunque il confine e al tempo stesso lo spartiacque che segnala il significato della visita: un cammino che si svolge seguendo il doppio registro dello sguardo raccolto sul campo del ricordo e della vista distesa sui campi dove fluisce la vita quotidiana. Tra le molte postazioni visive che nella storia del paesaggio si è costruito, vale la pena salire sulla sommità di una piramide di terra, e ricordare un’iscrizione dettata due secoli prima: “le tombe sono le cime di monti di un nuovo lontano mondo” (*Gräber sind die Bergspitzen einer ferner neuen Welt*) – queste le parole che il barone von Puckler Muskau fa incidere al culmine di una delle sue piramidi a Branitz, nel punto in cui lo sguardo spazia sullo spettacolo della memoria che il nuovo paesaggio progettato ha reso leggibile [8].



Pietro Porcinai, Memoriale Mattei, Bascapè (Pavia), 1963. Il campo appena inaugurato.

Il lieve cammino che accompagna la strada lungo l'argine del memoriale, con le sue leggere rampe, il basso affaccio dall'arengo esprime questo desiderio di provocare, con mezzi inediti e semplici, una condizione di ricordo legata al distacco da una persona, visibile nel paesaggio sotto i nostri occhi.

Nella prima versione del progetto, del 26 aprile 1963, sono chiaramente delineati i due recinti con la cortina di alberi, la grande siepe, le tre querce (tav. 1426/1, *Planimetria e variante*) la roggia e i pioppi preesistenti annessi al disegno del grande campo. Episodio saliente della narrazione, più tardi abbandonato, è la roggia che, oltre la barriera dell'argine, solca il piano del prato interno, 'entra' nel secondo recinto di pietre e lambisce, descrivendo un gomito, l'area delle tre querce.

Il progetto non intende dunque sottomettere il paesaggio esistente a una diversa configurazione, ma ne assume gli elementi significativi, secondo un procedimento familiare al lavoro di Porcinai, quello di costruire un giardino come "esercizio di ascolto" di un paesaggio, con un lavoro di sottrazione piuttosto che aggiunta di elementi compositi. La roggia Bascapera, che attraversa il piano erboso al centro del recinto, è qui forse l'espressione più significativa di questa sua mentalità [9].

Nel giugno del 1963, a pochi mesi di distanza dalla prima proposta, abbandonata per problemi tecnici, non senza resistenza, l'idea di far entrare la roggia nel recinto, Porcinai consegna il progetto definitivo, così come verrà realizzato, con l'acqua che, in prossimità dell'argine, prende una doppia direzione e scorre lungo tutto il suo perimetro per ritrovare più tardi il percorso originario. In questo nuovo assetto, dal paese si entra nell'area memoriale attraversando un ponte che scavalca la roggia e immette in un parcheggio-vestibolo, una sottile striscia interna al recinto alberato, ma non al perimetro dell'argine, e da qui si ha accesso all'area memoriale, un grande rettangolo scandito a terra da un motivo di percorsi ortogonali in acciottolato (in origine a lastre di cemento) che inquadrano il secondo recinto, delimitato da massi (prefabbricati in cemento e rivestiti di ciottoli bianchi). L'essenzialità del disegno a terra appare evidente mentre si percorre la sommità dell'argine e, soprattutto, quando ci soffermiamo sul piano inghiaiato dell'arengo, una terrazza che alla stessa quota dell'argine si sporge verso il prato. Da qui, il visitatore, in posizione sopraelevata e circondato dagli alberi, guarda il campo e la campagna oltre

l'argine. Il campo di Bascapè appare in questo nuovo assetto come un "camposanto" costruito con mezzi espressivi nuovi, un terreno consacrato al ricordo che registra fedelmente i dati della topografia che hanno visto la scena della morte.

Alla fine dell'estate, poco prima dell'inaugurazione dell'opera, Porcinai scriverà a Bruno Zevi segnalando con l'invio di alcuni disegni il lavoro nel "campo di Bascapè", svolto con il compito di "sistemare, con pochi mezzi, il terreno che raccoglie i resti". La lettera, nella quale si associa la figura di Mattei a Olivetti e che avrà come esito la pubblicazione del progetto, appartiene a una pratica 'promozionale' familiare a Porcinai che ci aiuta però a capire i molti legami e le passioni condivise che accompagnano il suo lavoro. È un luogo "solenne proprio perché rifugge da ogni rettorica" – così dirà Zevi sulle pagine de "L'Espresso" [10] –, senza assi né punti focali, come ci si aspetterebbe da un luogo monumentale. Gli ingressi e le rampe sono defilati; il gruppo delle tre querce con la stele, decentrato, si ricongiunge al filare dei pioppi che in quel punto accompagnava la strada demolita. L'arengo, con la sua posizione lievemente elevata, allude con la sua postura all'importanza dello sguardo sul campo, alla percezione d'insieme di un luogo e di un ricordo.

Troviamo in questo lavoro un modo di procedere che appartiene alla mentalità e all'orientamento compositivo di alcuni importanti progetti eseguiti da Porcinai alla metà degli anni Sessanta, progetti che esprimono una maturità professionale e la piena capacità di far convergere nell'"estetività raccolta" di un giardino il significato di contesti e di esigenze sociali specifiche. Nel guardare alla topografia del memoriale possiamo leggere lo stesso gioco di superfici, gli stessi scarti di quota e 'moderne' partizioni geometriche che appartengono al giardino Theobald; la condizione spaziale e lo sguardo sospeso che appartengono all'arengo che si sporge sul campo ci richiama altre 'invenzioni', artifici discreti ma risolutivi che permettono di indirizzare la visione e sottolineare la risonanza evocativa di un luogo, come avviene nel teatrino dell'Apparita a Siena che, rivolto all'immagine della città in lontananza, ne amplifica con mezzi moderni la percezione [11].



Pietro Porcinai, Memoriale Mattei, Bascapè (Pavia), 1963. L'argine perimetrale in autunno.

A cinquant'anni dalla sua inaugurazione, il campo appare oggi nel pieno di quel processo in divenire che è la vita di un giardino. Il motivo asciutto e la trama geometrica degli acciottolati sul piano erboso, la massa placida dell'argine perimetrale e degli arbusti che ne accompagnano il disegno, risultano ora contrapposti allo slancio verticale dei grandi *Taxodium distichum* che Porcinai scelse per formare la solenne cortina perimetrale, emergente dal piano inclinato delle scarpate.

Appare ora perfetta, in ogni momento dell'anno, anche quando il rosso manto autunnale si dissolve, la configurazione di spazi e di figure vegetali che si stringono intorno a questo laico 'camposanto', immaginato nella pianura lombarda. Perduto il segno della roggia che scorre all'interno del recinto, ora l'acqua ne descrive l'intero perimetro. Il ponte che l'attraversa ci introduce a un recinto fatto di elementi chiusi - la siepe esterna, il grande rettangolo di alberi, l'argine e, infine, il perimetro dei massi che si stringe intorno a tre querce: è qui, nel giardino dei morti, che si depongono ancora oggi fiori nei giorni della commemorazione.

4. Pozzuoli, il memoriale per Adriano Olivetti



Luigi Cosenza, Memoriale per Adriano Olivetti, fotografia di una prova di simulazione dell'inserimento nel giardino della fabbrica Olivetti a Pozzuoli, opera di Pietro Porcinai.

Non più nella distesa aperta del paesaggio agrario lombardo, ma al centro di un edificio industriale a Pozzuoli, Porcinai si misura assieme a Luigi Cosenza con il tema del ricordo nel grande spazio centrale della fabbrica Olivetti, dove il terreno digrada guardando nord-ovest verso il bordo irregolare della vasca disegnata dal paesaggista toscano.

Con la scomparsa di Olivetti nel 1960, la partecipazione di Porcinai alla costruzione della fabbrica appare messa in disparte dalla direzione dell'azienda. Così si legge nella corrispondenza conservata in archivio, nella quale vediamo Cosenza battersi perché il rapporto di collaborazione instaurato con il paesaggista abbia una continuità di dialogo e sostegno istituzionale, e lo farà a tal punto che, nel momento dei riconoscimenti ufficiali, il giorno dell'inaugurazione del memoriale e dell'ampliamento della fabbrica nel maggio 1961, il professore napoletano invierà a Fiesole la medaglia a lui consegnata, amareggiato per il mancato giusto riconoscimento al paesaggista toscano [12].

Quando nel 1960 nasce da parte degli operai e della direzione l'esigenza di costruire un memoriale all'industriale scomparso, Cosenza sottopone a Porcinai un'idea con la quale dichiara di aver "scartato qualsiasi soluzione retorico-figurativa e proposto di piantare un grande, bellissimo albero, composto con un muro di granito delle Alpi valdostane". Quello che apparentemente qui si presenta come richiesta di parere tecnico sui materiali e sulla compatibilità con il progetto da poco inaugurato, costituisce invece la ripresa di un dialogo appassionato, nel corso del quale Cosenza esprime un interesse più che mai aperto alla condivisione del lavoro. Così concluderà infatti una delle prime lettere: "[...] chiedo naturalmente la tua collaborazione e non solo per la tua competenza. Insieme abbiamo realizzato lo stabilimento, insieme vogliamo dare questo contributo alla memoria dell'amico scomparso" [13].

Il problema non semplice di realizzare nel cuore della fabbrica un memoriale verrà discusso dai due progettisti, sebbene a distanza, con passione e severa attenzione. Ne sono testimonianza le diverse simulazioni, eseguite con l'aiuto di fotografie e modelli realizzati sul posto, inviate da Cosenza allo studio fiesolano per capire il modo nel quale il nuovo manufatto possa al meglio inserirsi nel disegno appena predisposto da Porcinai per lo spazio centrale dell'edificio. Non si tratta,

infatti, di una “variante” al progetto appena concluso, ma di un gesto che si collochi in una condizione di continuità con l’esistente ed esprima con la giusta misura il ricordo della persona che ne era stata committente.

A distanza, e in un momento d’intensa attività professionale e frequenti spostamenti, con l’aiuto di un solo sopralluogo nel febbraio 1961, Porcinai discute il progetto e concorda ogni dettaglio, affidando alla società fiorentina “Nuovi Giardini”, capeggiata dal giardiniere Rafanelli e già coinvolta nel lavoro di Pozzuoli, l’esecuzione in loco delle piantagioni. I tempi, la scelta e le modalità di impianto dell’unico albero sono concordate in modo scrupoloso, così come la scelta delle pietre nel muro, “pietre della Bessa manipolate dai celti e dai romani per l’estrazione dell’oro”, che Porcinai suggerisce e che lui stesso sceglierà con un sopralluogo nel biellese [14].

Il muro curvo lungo dieci metri a sostegno del terreno scavato, l’olivo messo a dimora compongono nel progetto eseguito una scena compiuta, bene inserita nel declivio del giardino, e non senza richiami simbolici: l’olivo rappresenta la forza e la dignità del lavoro, le pietre la terra di origine della famiglia Olivetti. Nel muro l’iscrizione goethiana, in origine progettata da Cosenza come omaggio alle qualità dell’uomo. Così recita nel progetto della lapide il testo originario:

IO HO CERCATO DI ARRIVARE / PIÙ IN ALTO CHE HO POTUTO / IN QUELLE
COSE ALLE QUALI / MI SENTIVO SPINTO DALLA / MIA NATURA - HO
LAVORATO / CON PASSIONE - NON HO MAI / MISURATO FATICHE NÉ SFORZI
/ PER REALIZZARE LA MIA OPERA.

sarà modificata utilizzando un brano tratto dal discorso inaugurale, pronunciato da Olivetti nel giorno dell’inaugurazione della fabbrica [15]. La postura del muro, idealmente aperto al “golfo più singolare del mondo” esprime con solenne semplicità il significato di un progetto che ha visto due uomini ancora una volta discutere con strumenti e conoscenze diverse un progetto che riconosce nella bellezza di un luogo il principio ispiratore di un ricordo legato alla scomparsa di una persona.

La vicenda di Pozzuoli si conferma come momento esemplare di collaborazione tra un paesaggista e un ingegnere-architetto realmente

attento alle ragioni del paesaggio, rispettoso della reciproca dignità-autonomia di azione tra conoscenze e professioni diverse. Una volta recuperato il giusto riconoscimento di Porcinai in quest'ultima fase del cantiere di Pozzuoli, Cosenza scriverà: "... così si chiude un altro capitolo della tormentata storia di Pozzuoli, e con un'altra vittoria del 'verde' sull'oscurantismo" [16].

Note

*Il presente testo viene pubblicato per gentile concessione dell'autore e dell'editore Marsilio. L. Latini, *Paesaggio come ricordo. Enrico Mattei e il "campo" di Bascapè, un memoriale nella fabbrica Olivetti*, in L. Latini, M. Cunico, *Pietro Porcinai. Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, Venezia 2012, 215-236.

[1] Lettera del 30 settembre 1963. *Memorial Mattei*, fasc. 102, Archivio Pietro Porcinai (d'ora in poi APP).

Il fascicolo conservato presso l'archivio fiesolano comprende la corrispondenza e la copia eliografica dei disegni relativi al progetto. L'archivio conserva inoltre un inserto con fotografie scattate durante la realizzazione e il giorno dell'inaugurazione (foto Sala Dino, Milano).

[2] Sul tema dei luoghi di sepoltura e il paesaggio nell'Italia del XX secolo, si veda di L. Latini, *The Mediterranean Cemetery: Landscape as Collective Memory*, in M. Treib (a cura di) *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, New York 2009, pp. 154-175 (atti dell'omonimo convegno, University of California, Berkeley 9-10 marzo 2007) e L. Latini, *Cimiteri e disegno del giardino nel paesaggio italiano del Novecento*, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne. I cimiteri urbani in Europa a duecento anni dall'editto di Saint Cloud*, Bologna 2007, pp. 197-211 (atti dell'omonimo convegno, Bologna 24-26 novembre 2004).

[3] Tra i lavori di Porcinai svolti nell'orbita Eni, oltre al fascicolo per il progetto del Memoriale Mattei (APP, fasc. 102), segnalo i documenti relativi al lavoro per la progettazione degli spazi esterni del Palazzo Uffici Snam San Donato Milanese di Marcello Nizzoli e G. Mario Olivieri (1957-1958) e il Centro Uffici e le Case Eni a Roma Eur (1961-1962) (APP, fasc. 63 e 102). Si veda inoltre D. Deschermeier, *Impero Eni. L'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Bologna 2008.

[4] Nella pietra vengono incise le parole tratte dal discorso pronunciato da Olivetti in occasione della inaugurazione della fabbrica, riportato in G. Cosenza (a cura di) *Luigi Cosenza. La fabbrica Olivetti a Pozzuoli. The Olivetti Factory in Pozzuoli*, Napoli 2006.

[5] Nel 1965 Porcinai ritorna sul tema funerario con un altro progetto, non realizzato. Si tratta del cimitero per le vittime di guerra a Trivero, un progetto che evoca l'idea antica del tumulo funerario, formato da una collinetta rivestita di cipressi, con percorso circolare esterno e due tunnel che immettono nell'area ricavata all'interno, dove sono collocate le sepolture. Cfr. M. Matteini, *Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio*, Milano 1991, p. 165.

Ancora sul tema delle sepolture, Porcinai disegna nel 1975 il piccolo recinto con quattro stele della tomba Bacchi, nel cimitero israelitico del Lido di Venezia (APP, fasc. 357). Sui progetti per le sepolture della famiglia Porcinai a Settignano cfr. I. Romitti, *Pietro Porcinai. L'identità dei giardini fiesolani. Il paesaggio come "immenso giardino"*, Firenze 2011, pp. 237-241. Sulla partecipazione di Porcinai alla vicenda

scarpiana della tomba Brion, segnalo il mio
Porcinai a San Vito di Altivole. Il contributo del paesaggista fiorentino, in *Memoriæ Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion 1969-1978*, Treviso 2006, pp. 24-25.

[6] Cfr. F. Bellini, A. Previdi, *L'assassinio di Enrico Mattei*, Milano 1970, p. 240. Le foto della tragedia sono pubblicate in *Mattei e l'Agip. Un album di famiglia*, Agip SpA, Roma 1986.

[7] Lettera di Pietro Porcinai a Zevi, 30.9.1963. Il memoriale sarà inaugurato in occasione del primo anniversario della tragedia, domenica 27 ottobre, a Bascapè, alla presenza di Giorgio Bo, Ministro delle Partecipazioni Statali.

[8] Jan Piper, *Semilassos letzer Weltgang. Der Totenhain des Fürsten Pückler-Muskau in Branitz*, "Daidalos", 38, 1990, pp. 60-79.

[9] L'idea di conservare il tracciato della roggia all'interno del recinto non trova accoglienza per via della cattiva qualità delle sue acque. Porcinai si batte per conservare il progetto originario e invia una seconda proposta che prevede una deviazione del corso d'acqua. Nel punto di immissione della roggia nel recinto una deviazione sotterranea avrebbe condotto le acque luride e un nuovo fontanile avrebbe alimentato l'alveo del fosso originario. Nello stesso punto, e inglobato nell'argine, un ambiente tecnico avrebbe dato vita a uno sfioro e una cascatella di acqua pulita e ospitato una pompa per l'irrigazione. Lettera del 13.6.63, tav. 1462/2 del 12 giugno 1963 e tav. 1426/6 del 25 giugno 1963. La sistemazione definitiva è del 28 giugno 1963, *Nuova planimetria generale*, tav. 1426/7 (APP, *SNAM Memorial Mattei*, fasc.102).

[10] Lettera di Pietro Porcinai a Zevi, 30.9.1963 (APP). Si veda inoltre B. Zevi, *In memoria di Enrico Mattei. Un monumento contro la retorica*, "L'Espresso" 15 dicembre 1963.

[11] Cfr. L. Latini, *Tra archivio e giardino: percorsi di lettura del lavoro di un paesaggista del XX secolo*, in *Natura, scienza, architettura. L'eclittismo nell'opera di Pietro Porcinai*, a cura di T. Grifoni, Firenze 2006, pp. 143-155.

[12] APP, *Onoranze Olivetti*, fasc. 60, lettera del 20.5.1961, di accompagnamento di una medaglia che Porcinai restituirà all'amico napoletano. All'interno della vasta bibliografia su Cosenza e il lavoro di Pozzuoli, mi limito a segnalare la monografia G. Cosenza (a cura di) *Luigi Cosenza. La fabbrica Olivetti a Pozzuoli*, cit, oltre a F. D. Moccia (a cura di) *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Napoli 1994.

[13] APP, *Onoranze Olivetti*, fasc. 60, lettera del 23.3.1960.

[14] Porcinai suggerisce per il muro "pietra dei Celti pari a grosse bocce che trovasi sulla Serra che divide il Canavese dal Biellese". APP, *Onoranze Olivetti*, fasc. 60, lettere dell'11.4.1960 e 10.9.1960.

[15] Il testo del discorso inaugurale del 23.4.1955 e riportato in G. Cosenza (a cura di) *Luigi Cosenza. La fabbrica Olivetti a Pozzuoli*, cit, p. 124.

[16] APP, *Onoranze Olivetti*, fasc. 60, lettera del 25.1.1961.

Riferimenti bibliografici

Bellini, Previdi 1970

Bellini, A. Previdi, *L'assassinio di Enrico Mattei*, Milano 1970.

Cosenza 2006

G. Cosenza (a cura di), *Luigi Cosenza. La fabbrica Olivetti a Pozzuoli. The Olivetti Factory in Pozzuoli*, Napoli 2006.

Deschermeier 2008

D. Deschermeier, *Impero Eni. L'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Bologna 2008.

Latini 2006

Latini, *Tra archivio e giardino: percorsi di lettura del lavoro di un paesaggista del XX secolo*, in T. Grifoni (a cura di), *Natura, scienza, architettura. L'eclittismo nell'opera di Pietro Porcinai*, Firenze 2006, 143-155.

Latini 2006

L. Latini, *Porcinai a San Vito di Altivole. Il contributo del paesaggista fiorentino, in Memoriae Causa. Carlo Scarpa e il complesso monumentale Brion 1969-1978*, Treviso 2006, 24-25.

Latini 2007

L. Latini, *Cimiteri e disegno del giardino nel paesaggio italiano del Novecento*, in AA.VV., *All'ombra de' cipressi e dentro l'urne. I cimiteri urbani in Europa a duecento anni dall'editto di Saint Cloud*, Bologna 2007, 197-211.

Latini 2009

L. Latini, *The Mediterranean Cemetery: Landscape as Collective Memory*, in M. Treib (a cura di), *Spatial Recall: Memory in Architecture and Landscape*, New York 2009, 154-175.

Matteini 1991

M. Matteini, *Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio*, Milano 1991.

Moccia 1994

F. D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Napoli 1994.

Piper 1990

Jan Piper, *Semilassos letzter Weltgang. Der Totenhain des Fürsten Pückler-Muskau in Branitz*, "Daidalos" 38 (1990).

Romitti 2011

I. Romitti, *Pietro Porcinai. L'identità dei giardini fiesolani. Il paesaggio come "immenso giardino"*, Firenze 2011.

Zevi 1963

Zevi, *In memoria di Enrico Mattei. Un monumento contro la retorica*, "L'Espresso", 15 dicembre 1963.

English abstract

The landscape designer Pietro Porcinai is the author of Mattei Memorial at Bascapè, the place where Mattei's airplane fell in October 1962. Porcinai around the same years collaborates with Carlo Scarpa for the Brion cemetery and with Luigi Cosenza for Olivetti Memorial at Pozzuoli. The essay reconstructs the making of the memorial, compares it to other works by Porcinai, and highlights the anti-rhetoric narrative of the work. It also recalls the vicissitudes of Olivetti Memorial and the fair relationship between Cosenza and Porcinai.

key words | Pietro Porcinai; Carlo Scarpa; Enrico Mattei; Adriano Olivetti; Luigi Cosenza; Bascapè; Pozzuoli; memorial design.

EniWay in Italia.

Architettura

paesaggio

infrastruttura

Un professionista al servizio dell'Eni

L'opera di Mario Bacciocchi (1902-1974)

Massimiliano Savorra

Inaugurando la Scuola di Studi superiori sugli idrocarburi, Enrico Mattei l'11 gennaio 1958 ricordava l'assolvimento di un compito previsto dalla legge istitutiva dell'Eni e soprattutto riconosceva l'importanza, per una grande azienda, di realizzare non solo case e servizi per i propri dipendenti, ma anche di concepire "esemplari centri di vita". Egli affermava:

Come hanno fatto e fanno tutte le aziende e i gruppi industriali quando raggiungono il loro pieno sviluppo, anche noi ben presto ci siamo dovuti preoccupare di creare le attrezzature ed i servizi sociali. San Donato Milanese, anzi Metanopoli, come noi chiamiamo questo complesso Eni, con i suoi quartieri residenziali, con le attrezzature sportive, con il suo centro parrocchiale e con le altre forme di assistenza sociale, con caffè, alberghi, negozi, mense, spacci di consumo, è un modello concentrato di quello che l'Eni fa per il suo personale e per le famiglie di questo, e viene realizzando nei vari centri in cui svolge la propria attività e anche altrove, come per esempio nelle spiagge e nelle pendici alpine. Ogni iniziativa, soprattutto se nuova o innovatrice, dà adito a critiche, ma noi ci sentiamo orgogliosi di avere creato con San Donato Milanese e col Villaggio Alpino a Corte di Cadore degli esemplari centri di vita e di conforto sociale, che non mancheranno certo di suscitare analoghe realizzazioni. Tra le prime realizzazioni di San Donato Milanese mi piace ricordare l'asilo infantile e la scuola elementare modello, istituzioni che, credo, fanno onore per la loro razionalità e per il funzionamento perfetto (Mattei 1958).

Nel discorso, Mattei richiamava alla memoria con orgoglio le iniziative portate avanti a San Donato Milanese, "anzi Metanopoli", a favore dei

dipendenti e delle loro famiglie, come le scuole, che “fanno onore per la loro razionalità e per il funzionamento perfetto”. Per comprendere le motivazioni, oltre che le soluzioni progettuali “razionali”, che sono alla base del centro urbano di fondazione sorto a partire dal 1951 è necessario ripercorrere le biografie dei suoi protagonisti e lo sfondo entro il quale maturarono talune scelte. Tuttavia, se la vita del fondatore della multinazionale dell’energia e i suoi legami con il mondo cattolico sono stati oggetto di una florida letteratura (Galli 2005; Corduas 2006; Guarneri 2007; Colitti 2008, Crippa 2014; Cesari 2016), l’intenso itinerario professionale di Mario Baccocchi (1902-1974), progettista di primo piano del secolo passato, è ancora tutto da indagare, vista anche la dispersione di gran parte del suo archivio privato e l’assenza non solo di testimonianze o scritti autografi, ma anche di una solida bibliografia di riferimento.

Emblematico per la messa a fuoco di alcune questioni centrali tra gli anni del fascismo e il periodo della Ricostruzione, il lavoro dell’architetto può essere inteso come uno specchio in cui si riflettono i temi comuni affrontati da buona parte dei professionisti italiani: dal ruolo dei committenti privati (siano essi gruppi industriali o grandi costruttori) e degli enti parastatali, alle richieste del potere politico e al contempo economico (prima fascista, poi cattolico, nell’accezione di “democristiano”), fino al peso delle “grandi quantità”, strabilianti in termini di metri cubi edificati, concepiti a ritmi serrati, che si avvalgono di un linguaggio architettonico “razionale”, sebbene in bilico tra slanci modernisti e conservatorismo. A questi si aggiungono i temi, strettamente intrecciati alla storia sociale del nostro paese, riguardanti la relazione tra la Chiesa e i quartieri nuovi delle periferie urbane, l’attuazione di una legislazione volta a promuovere l’incremento edilizio da un lato, e la ricerca di fonti energetiche dall’altro, nonché l’apporto di un professionismo tecnico colto, tipico della cultura architettonica di area lombarda, in grado di inventare strutture e servizi adattando modelli provenienti dall’estero, in specie dagli Stati Uniti.

L'architetto del principe



1 | M. Bacciocchi, Veduta di Metanopoli, con il Centro ricerche e torre degli uffici, San Donato Milanese, 19 giugno 1953.

Legato a Enrico Mattei da un rapporto di fiducia e di amicizia, Bacciocchi fu definito l'“architetto del principe” quando ottenne, nei primi anni Cinquanta, l'incarico di ideare una serie di edifici, fulcro di quella che lo stesso architetto definì per l'appunto “Metanopoli” [Fig. 1]. Nei ricordi di Sante Tibaldi in un'intervista del 1990 rilasciata a Vincenzo Gandolfi, Bacciocchi disse:

Lei presidente mi ha dato l'incarico di progettare un lotto di case, il motel per i camionisti e i laboratori. Ma mi ha accennato che dovrà sorgere una chiesa e che a completamento del nuovo centro andranno previste altre costruzioni e servizi. Sarà, quindi, necessario realizzare un viale che parta dalla via Emilia, ortogonalmente a essa e in fregio al centro industriale Snam (quello che è diventato il viale De Gasperi) e che all'altezza del luogo su cui sorgerà la chiesa venga costruita un'arteria perpendicolare al viale sulla quale andranno a collocarsi gli edifici che si renderanno necessari in futuro. E questo sarà la città del metano, sarà Metanopoli (Sermisoni 1995; Deschermeier 2008, 23).

Per il gruppo industriale Agip-Eni (l'Azienda generale italiana petroli, fondata con la legge 556 del 3 aprile 1926, nasceva come holding statale incaricata della distribuzione di prodotti petroliferi importati; nell'aprile 1945 Mattei ne divenne commissario e nel 1948 vicepresidente, e con la legge 136 del 10 febbraio 1953 fu ufficialmente costituito l'Ente nazionale idrocarburi), Bacciocchi inventò così case, motel, stazioni di servizio, laboratori di ricerca, padiglioni, una chiesa e un centro sportivo. Ma l'architetto non fu solo l'esperto affidabile al servizio di Mattei.

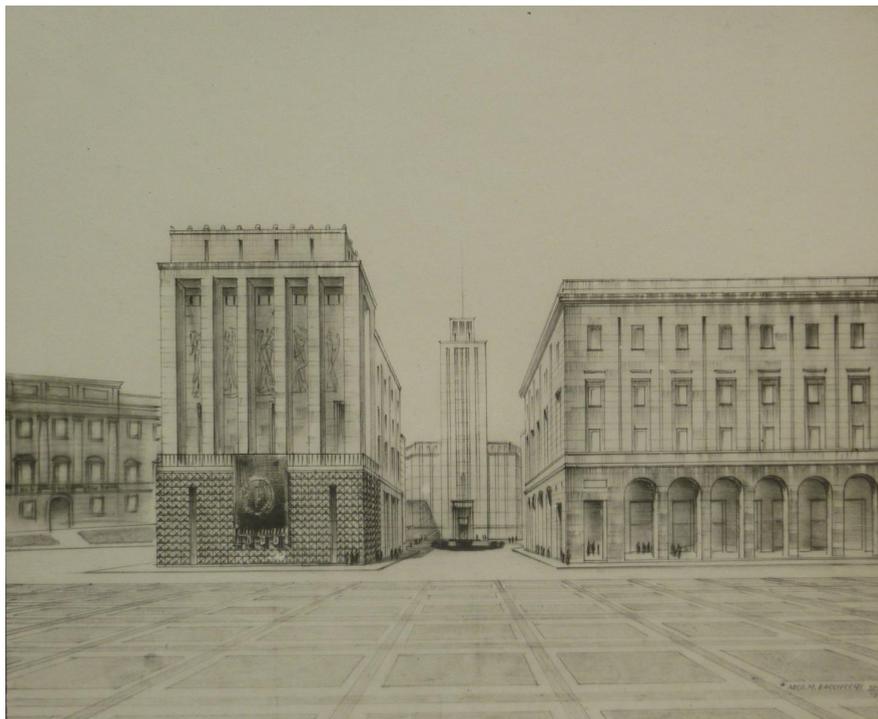
A partire dal 1925, anno in cui si laureò al Politecnico di Milano, Bacciocchi aveva avviato un'intensa attività - svolta fino al 1974, anno della sua morte - caratterizzata dalla realizzazione di opere emblematiche della cultura professionale italiana tra gli anni del fascismo e quelli del boom economico. Il primo incarico lo ebbe da Riccardo Gualino per progettare le scuderie a Mirafiori. Grazie al noto industriale, mecenate e collezionista piemontese, si recò a Parigi per fare ricerche sugli impianti ippici. In seguito, aprì uno studio a Parma nello storico palazzo di Santaflora e - come molti giovani neoarchitetti - lavorò in provincia, in particolare a Piacenza e a Salsomaggiore (dove costruì le ville Barilla e Fonio, nonché il complesso Poggio Diana), e partecipò a diversi concorsi, tra i quali quelli per un Monumento ai caduti e per l'Ospedale Maggiore [Fig. 2], entrambi a Milano.



2 | M. Bacciocchi, Progetto di concorso per l'Ospedale Maggiore, Milano 1927.

Portici, serliane, bugnati, timpani spezzati, colonne, altane caratterizzavano i disegni di questi anni: utilizzato in tutta Italia da molti progettisti, come Bacciocchi, in cerca di una vena espressiva nuova, il linguaggio del passato sei-settecentesco era considerato l'espressione di una tendenza artistica fino a quel momento inedita per quanto riguardava le ricadute architettoniche (Savorra i.c.s). I progetti elaborati per l'ospedale milanese, come quelli per il complesso Poggio Diana, ad esempio, possono ascrivere così a quella maniera "barocchetta", che si manifestò in modo evidente dopo la prima guerra mondiale e si dissolse quando cominciarono ad affermarsi da un lato il recupero della classicità romana, dall'altro – soprattutto ad opera delle nuove generazioni di architetti – i linguaggi razionalisti.

Durante gli anni Trenta del Novecento Bacciocchi realizzò alcuni edifici interessanti, come il liceo Melchiorre Gioia a Piacenza (incarico avuto grazie al suo maestro Portaluppi), il padiglione dell'Unpa alla Fiera di Milano o come la sede del Gruppo rionale fascista Ceresio a Milano con la torre "tra le più alte costruite in città in quel momento" (Maulsby 2014), opere in cui dimostrò di sapere "mescolare l'emergente lessico razionalista con la precisa e accurata scelta di materiali durevoli e solidi propria dell'architettura novecentista" (Airoldi 1982). Oltre a consolidare la sua attività professionale, realizzando nel capoluogo lombardo numerosi condomini dal carattere sobrio e al tempo stesso signorile (in piazza Maciacchini, ma anche in via Sidoli, in via Dogana, in viale Regina Giovanna, in corso Genova, e in molte altre zone della città), partecipò, sia ai concorsi per il palazzo del Littorio a Roma e per l'aero-idroscalo di Linate (Savorra 2017a), sia alle competizioni milanesi per la sistemazione della piazza del Duomo e della retrostante piazza Diaz che prevedevano anche la creazione di un Arengario in luogo della Manica Lunga e di un palazzo verso la Loggia dei mercanti. In questo periodo, l'impegno e il linguaggio di Bacciocchi appartenevano a pieno titolo alla cultura e agli ambienti milanesi, come è evidente non solo nelle soluzioni architettoniche della Loggia Imperiale dell'Arengario, ma anche nei progetti relativi alla sistemazione della retrostante piazza Diaz [Fig. 3] e al Palazzo delle Corporazioni fronteggiante il Duomo (*Concorso* 1938).



3 | M. Bacciocchi, Progetto di Arengario e sistemazione di piazza Diaz, Milano 1936.

Va ricordato che la città meneghina era oggetto – proprio negli anni Trenta – di radicali trasformazioni urbanistiche, dovute a gruppi finanziari agguerriti e a grandi istituti bancari e assicurativi. Piazza Diaz, piazza San Babila, e piazzale Fiume furono i principali luoghi di investimento offerti all’iniziativa privata. Per tali luoghi Bacciocchi individuò soluzioni che miravano al consolidamento dei caratteri monumentali degli spazi mediante la realizzazione di edifici alti quali fulcri di una aggiornata progettazione urbana. Tra le “piazze satelliti del duomo”, come previsto dal piano Portaluppi-Semenza, la piazza Diaz nelle intenzioni doveva essere il centro di un moderno quartiere degli affari, così come la piazza San Babila sarebbe stata uno “snodo pulsante delle nuove direttrici urbane” e il piazzale Fiume il centro di un quartiere residenziale “più elegante e più richiesto nella capitale lombarda” (Irace 2004).



4 | M. Bacciocchi, Progetto di grattacielo per la Marzotto-Valdagno in piazza San Babila, Milano 1939.

5| M. Bacciocchi, Palazzo Excelsa Domus in piazza Fiume ang. Vittor Pisani. Brochure pubblicitaria del (con ing. G. Cesa Bianchi, impresa f.lli Bordone), Milano 1936-39.

In tale ambito, Bacciocchi concepì per la società Immobiliare Diaz (con Alister MacDonal e con la consulenza di Marcello Piacentini) un progetto di edificio-grattacielo in piazza Diaz, per la Marzotto-Valdagno una proposta per un edificio-grattacielo in piazza San Babila [Fig. 4] e, per la società Excelsa Domus, un elegante condominio alto in piazzale Fiume (1936-39), un'area quest'ultima che venne definita nelle brochure pubblicitarie [Fig. 5] come una magnifica oasi di verde prossima ai giardini pubblici.



6 | M. Bacciocchi, Progetto di Foro Mussolini. Veduta aerea, Milano 1942.

7 | M. Bacciocchi, Progetto di Foro Mussolini. La piazza della Rivoluzione con l'inizio della via Imperiale, Milano 1942.

8 | M. Bacciocchi, Progetto di Foro Mussolini. La via Imperiale vista dalla piazza della Rivoluzione, Milano 1942.

All'idea di una Milano monumentale espressa nelle soluzioni per il centro della città si collega il Foro Mussolini, uno studio urbanistico di Bacciocchi per la sistemazione integrale delle zone a nord est dell'Arena (del progetto si conservano in archivio le sole riproduzioni fotografiche). Singolarmente datato maggio-giugno 1942, l'ambizioso piano riguardava la trasformazione di una vasta area che partiva dal parco del Sempione per arrivare fino al nuovo parco della Maggiolina [Figg. 6-8]. Lette da alcuni studiosi come un'eco del quartiere E42 (il futuro Eur) che stava sorgendo a Roma (Rezzonico 1992; Nicoloso 2018), in realtà, le idee espresse da Bacciocchi – nonostante alcune similitudini formali con taluni edifici dell'E42 – andrebbero collegate piuttosto a quelle del ben noto progetto di Foro Mussolini concepito da Giuseppe De Finetti nel 1933. Va ricordato, infatti, che Bacciocchi in quell'anno aveva firmato con l'architetto "allievo di Loos" tutte le tavole relative al piano per lo "Stadio di Milano e le Terme" (alla definizione di alcuni aspetti avevano collaborato anche il professore Arturo Danusso e l'ingegnere Giuseppe Valtolina), che comprendevano altresì la vasta sistemazione della zona attigua all'Arena (De Finetti 1934, 128; Bucci 2016). Nelle 15 prospettive conservate nell'archivio De Finetti, quasi tutte firmate "De Finetti-Bacciocchi" (*Progetto* 1984), l'attenzione era rivolta – oltre che alle strade circostanti l'impianto del Canonica trasformato in stadio e la nuova piscina prevista per i littorali del 1934 – anche alle aree comprese tra la via Moscova, la piazza Lega Lombarda, il Bastione e il viale Montello, considerate "spazi irregolari, senza margini ben definiti". In comune i due progetti urbanistici, quello del 1933 e quello del 1942, avevano come obiettivo, a partire dalla creazione di strutture per lo sport, la qualificazione di una vasta area in funzione delle esigenze di penetrazione delle arterie regionali (*Nota introduttiva* 2002) e, soprattutto, la risoluzione della questione del basso valore delle proprietà immobiliari dei due quartieri popolari esistenti, il borgo degli ortolani (el bourg) e il rione Garibaldi (el guast). Ma mentre il primo progetto si limitava a ricucire, allineare e creare nuove strade, e a definire la piazza ipogea antistante l'Arena come un'ampia esedra trionfale – al centro della quale una maestosa colonna avrebbe fatto da contraltare alla porta delle Milizie dello stadio (De Finetti 1933) –, il secondo, firmato dal solo Bacciocchi, configurava un vero e proprio quartiere moderno definito da una grandiosa via Imperiale suddivisa in differenti strade e livelli: nella parte mediana una via sacra affiancata da spazi verdi, ai lati strade carrabili e piste ciclabili, passeggiate sopraelevate e strade di servizio. A differenza

del “foro su due livelli” del 1933 (Reggiori 1952), il Foro Mussolini del 1942 era tutto basato su tale imponente arteria che partiva dall’Arena, affiancata da una piazza rettangolare definita “della Rivoluzione”, ed era segnata da una serie di episodi monumentali, come l’Arco dei legionari e l’Arco delle medaglie d’oro all’inizio, o l’Arco del duce verso la fine, per giungere – una volta collegata alle strade esistenti ampliate e rettificata – a un Tempio civico della Vittoria, ben oltre l’area della stazione centrale. Con la sua magniloquente monumentalità, il progetto di Bacciocchi sembra volesse far superare il giudizio formulato da Ferdinando Reggiori sul Foro Mussolini del 1933, definito “la più bella pagina di edilizia monumentale urbana che a Milano sia stata immaginata dopo il sistema via Dante-piazza Castello” (Reggiori 1933).

Dal secondo dopoguerra agli anni del boom economico



9 | M. Bacciocchi, Palazzo in piazza Missori, Milano 1953.

Subito dopo la guerra, su richiesta della Sindhu Resettlement Corporation Bacciocchi realizzò il piano regolatore di Gandhidham, una nuova città nel deserto del Sind in India, lavorò in Spagna e negli Stati Uniti e portò avanti innumerevoli lavori per edilizia residenziale a Milano che si affiancavano ai tanti riconducibili a una specifica clientela di matrice cattolica, che erano stati avviati con la progettazione, la direzione artistica e la costruzione del

Piccolo Cottolengo di Don Orione a Milano già a partire dal 1938. Bacciocchi fu infatti presentato a Don Orione, a cena a casa di amici, da Pasquale Pozzi nel marzo di quell'anno (come riportava il foglietto mensile "Don Orione" del giugno 1974). La fiducia acquisita gli permise di realizzare in seguito, per la comunità del religioso, anche l'Ospizio Sant'Antonio ad Ameno, le case ricovero di Milano, il vasto complesso religioso di Boston tra il 1955 e il 1961, e i nuovi padiglioni per il villaggio del Piccolo Cottolengo Milanese nel 1971. Va da sé che i rapporti con la committenza ecclesiale si saldarono nei primi anni del secondo dopoguerra con gli incarichi avuti sia per il Tempio della Fraternità dedicato alla SS. Trinità al Belvedere a Piacenza, sia per la facoltà di Agraria dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, sempre a Piacenza, e per l'Ara Pacis Mundi sul colle di Medea (Zehenthofer 2015). Va segnalato che nel 1950 Bacciocchi aveva elaborato anche un imponente progetto di monumento "a tutti i caduti dell'ultima guerra" che sarebbe dovuto sorgere di fronte al Sacratio di Redipuglia sul colle Sant'Elia, e che l'Ara Pacis Mundi - eretta a partire dalla fine del 1950 per commemorare i caduti di tutte le guerre - nacque per volere di un comitato formato da Associazioni di ex combattenti, ma soprattutto grazie alla Pontificia Commissione di Assistenza.

Sempre nei primi anni Cinquanta, mentre realizzava a Milano i palazzi in via Passione, in via Jenner, in piazza Missori [Fig. 9] e il palazzo delle ACLI, l'architetto ricevette da Mattei l'incarico di "inventare" l'insediamento di Metanopoli, il quartiere generale alle porte della città, tra la via Emilia e la nascente Autostrada del Sole, in cui la direzione amministrativa potesse essere a stretto contatto con i laboratori di ricerca e con le strutture produttive e di stoccaggio, quest'ultime previste da quando la Snam aveva acquistato nel 1951 un lotto di 200 ettari nella zona di San Donato per realizzare un deposito di tubi per i metanodotti (Balducci, Piazza 1981).

Inizialmente intesa anche come "casa-villaggio" (senza assegnazioni e riscatti, ma solo con contratti a termine), la "città del metano" iniziò a crescere dal 1952, a partire dall'Albergo dei camionisti, motorhotel o motel, con il primo edificio residenziale e con i fabbricati in linea multipiano nell'area a nord della piazza Santa Barbara, luogo anche di una chiesa e di un battistero. Innervata intorno al futuro viale De Gasperi, la *company town* di Mattei - descritta magistralmente dagli scrittori Luciano

Bianciardi e Alberto Arbasino (Camponogara 1997) – era basata su un sistema di moduli insediativi e interventi “razionali”, che seguivano quello che è stato definito “un processo di espansione per certi versi situazionista” (Guidarini 2012). Ossia, anziché su di un disegno geometrico predefinito o su di una maglia viaria predeterminata, la città nasceva intorno alla sola arteria perpendicolare alla via Emilia, dove nel tempo si realizzarono l’autoreparto Snam, i laboratori di ricerca e tecnica, e i palazzi per uffici. Contemporaneamente, all’interno delle aree confinanti il grande viale furono erette le residenze e le strutture per la vita comunitaria, come scuole, negozi [Fig. 10], spazi per il tempo libero e lo sport.



10 | M. Baccocchi, Negozi, mercato coperto e abitazioni a Metanopoli, San Donato Milanese 1954.

Affidate agli uffici tecnici della Snam, la progettazione, la costruzione e la gestione di Metanopoli erano così il risultato di una serie di procedure semplificate, che partivano dal coordinamento delle politiche di acquisto e di appalto fino alla realizzazione dei singoli episodi architettonici. Del resto, i modelli abitativi, che concretizzavano la filosofia della ripetibilità degli elementi-tipo, rimandavano agli schemi previsti per l’edilizia economica dell’esperienza dell’Ina-casa, cari alla cultura democristiana di quegli anni (Savorra 2018). A Metanopoli si applicarono in tal senso tipologie e procedure, tali da essere poi trasferite nei centri di produzione

disseminati in Italia, a Ravenna, Pisticci, Gela. Anche se in quest'ultimo caso, il processo progettuale del nuovo quartiere Eni si sviluppò diversamente grazie alle sperimentazioni di Edoardo Gellner (Baglione 2011; Baglione 2015).

Accanto alla realizzazione dell'insediamento produttivo e residenziale di Metanopoli, Bacciocchi progettò un centro sportivo, completo di campo di calcio, tribune, piscina e campi da tennis, da inserire nel paesaggio prospero del neonato villaggio nei pressi di San Donato Milanese (basti pensare che il verde già copriva l'ottanta per cento della superficie degli isolati prevista per le case). Il progetto della piscina coperta fu affidato invece agli architetti Marco Bacigalupo e Ugo Ratti, che realizzarono anche il complesso scolastico e il poliambulatorio medico, mentre il cosiddetto Primo palazzo per uffici fu costruito nel 1956 da Marcello Nizzoli e Gian Mario Olivieri, e il Secondo nel 1962 da Bacigalupo e Ratti.

Intanto, insieme al piano di insediamento da realizzare seguendo il disegno della cosiddetta "quadra residenziale", un modulo base ripetibile di 120x120 metri circa (suscettibile tuttavia di variazioni a seconda delle proprietà agricole acquisite via via), Bacciocchi mise a punto, sempre su richiesta di Mattei, la serie di "stazioni di servizio", un progetto basato sempre sul concetto della ripetibilità di elementi-tipo che sarebbero stati disseminati sul territorio italiano ed estero, secondo una spettacolare politica di espansione commerciale della rete di distribuzione del carburante. La poetica della quantità, esperita nella definizione di uno standard (lo stesso concetto del modulo per tipi ripetibili applicato nello schema planimetrico di Metanopoli), si materializzava in questo modo nell'invenzione di un tipo di stazione di servizio, adattabile - con le sue tante varianti - ai diversi contesti urbani, extraurbani e autostradali.

Nel momento in cui i bordi delle autostrade si stavano trasformando in un vero e proprio laboratorio dove sperimentare architetture di servizio (Greco 2015), il programma di potenziamento della rete di distribuzione di carburanti e lubrificanti prevedeva anche per l'Agip la costruzione di centri di rifornimento lungo le arterie principali e secondarie d'Italia. Mattei intendeva mettere a disposizione dell'automobilismo in continua espansione, un servizio completo impostato su criteri moderni di efficienza. Nel clima segnato sia dalle tensioni da guerra fredda, sia

dall'incentivazione della motorizzazione di massa, la diffusione della stazione di rifornimento Agip-Supercortemaggiore, con la definizione del tipo del motel Agip, contribuì all'affermarsi dell'immaginario filoamericano del consumo nel nascente paesaggio autostradale (Ciorra 2013).

Gli alberghi del camionista – molto probabilmente una tipologia che Mattei aveva conosciuto nei tanti viaggi negli Stati Uniti – e le grandi stazioni di servizio si caratterizzavano per il senso di familiarità accogliente, mentre le piccole stazioni di rifornimento del carburante, concepite da Bacciocchi, spaziavano dall'immagine del chiosco neo-vernacolare in legno, pietra e mattoni, a quella avveniristica dei box prefabbricati prodotti negli stabilimenti del Nuovo Pignone. L'aspetto qualificante era dato in tutti i casi dalle sottili, spregiudicate pensiline in stile *googie* dalla forte connotazione reclamistica, che accoglievano la scritta luminosa "Agip-Supercortemaggiore" in lettere scatolari metalliche o semplicemente la raffigurazione del cane a sei zampe su fondo giallo, simbolo dell'azienda. Va notato che la luminosità esterna era affidata anche ai tubi fluorescenti nascosti lungo i bordi superiori del box, predisposti a illuminare indirettamente e diffusamente i distributori posti al di sotto della pensilina. Come è stato osservato, la modernità che Bacciocchi declina nelle sue stazioni da un lato riprende, nella produzione italiana del dopoguerra, i tre elementi architettonici fondamentali della stazione di servizio statunitense (il chiosco, la pensilina, il pennone pubblicitario), dall'altro "ne adatta la dimensione costruttiva al contesto artigianale proprio della realtà insediativa degli interventi" (Greco 2010).



11 | M. Bacciocchi, Stazione di servizio Agip-Supercortemaggiore in piazzale Accursio, Milano 1956.

12 | M. Bacciocchi, Visione notturna della stazione di servizio Agip-Supercortemaggiore in piazzale Accursio, Milano 1956.



13 | M. Bacciocchi, Chiosco piccolo senza pensilina per stazione di servizio Agip-Supercortemaggiore. Progetti tipo degli impianti stradali in Italia, s.d. [ma primi anni 50].

Sicché, insieme alla straordinaria stazione Agip di piazzale Accursio a Milano [Figg. 11-12], quasi un unicum nel panorama italiano, Bacciocchi

nel 1955 ideò progetti-tipo di impianti stradali, tredici versioni di stazioni di rifornimento complete di locali per il gestore, rivendite e bar-ristori, ispirandosi agli standard molto elevati delle compagnie americane (Pozzi 2009). Evoluzione della tipologia del chiosco, la stazione di servizio ribattezzata "la bacciocca", con o senza la sua ardita pensilina, era standardizzata e al contempo adattabile al contesto circostante: piccole, medie o grandi, le strutture potevano infatti essere realizzate in materiali diversi ed essere installate lungo le tante strade dell'Italia del benessere [Fig.13]. Illustrati in un album che comprendeva tutte le soluzioni possibili, gli impianti si differenziavano per dimensioni e in base alle prestazioni richieste, ma erano accomunati dall'eleganza delle linee e dall'attenzione verso gli ambienti circostanti.

Negli anni successivi, la medesima capacità di mescolare i tanti riferimenti linguistici – da quelli razionalisti a quelli vernacolari – emerse anche in altre occasioni professionali, in cui era necessario appagare le richieste di una committenza lombarda interessata a un'architettura "rassicurante". Tra queste si possono segnalare gli edifici per la Caritas Ambrosiana, che commissionò le colonie marine e montane di Spotorno, Cesenatico, Piancavallo, oppure il progetto di centro turistico a Pesaro, o ancora le numerose chiese parrocchiali e gli istituti religiosi. A tal proposito, non va dimenticato che Mattei fu anche presidente del Comitato per le nuove chiese della diocesi di Milano, sorto prima della guerra per volontà del cardinale Idelfonso Schuster e rinvigorito in seguito con il governo episcopale dell'allora cardinale Giovanni Battisti Montini (futuro papa Paolo VI). Il Comitato aveva proprio come obiettivo la costruzione di cento chiese per celebrare il Concilio ecumenico Vaticano Secondo (Crippa 2016): tra il 1959 e il 1965 si realizzarono in questo modo ventidue chiese (Comitato 1969).



14 | M. Bacciocchi, Istituto Padre Monti e parrocchia Immacolata Concezione, piazza Frattini, Milano 1951-63.

In tale ambito Bacciocchi concepì l'Istituto di Padre Monti con la chiesa dell'Immacolata annessa [Fig. 14], la chiesa nel quartiere Feltre a Milano (Savorra 2017b) e la chiesa di Sant'Angela Merici (per volontà di Mattei per ricordare la moglie Angela), che per alcuni aspetti tipologici e costruttivi si collegavano alla chiesa di Santa Barbara a Metanopoli [Figg. 15-16].

Collocato nel centro della città dell'Eni, quest'ultimo edificio religioso – consacrato già il 3 dicembre 1955 – si differenziava tuttavia per l'accentuata cromia e per le citazioni colte (per gli interni furono coinvolti pittori e scultori, quali Vincenzo Tomea, Andrea Cascella, Giò e Arnaldo Pomodoro, Pericle Fazzini), in particolare nel battistero e nel campanile, che rimandavano in maniera palese all'architettura chiesastica toscana, ma nelle linee di una presupposta tradizione “padana”, una Padania intesa da Mattei al pari di una “cassaforte aperta nella quale basta ormai affondare le mani per portare alla luce i tesori che essa contiene” (Zucconi 1986; Zucconi 1995).



15 | M. Bacciocchi, Chiesa di Santa Barbara a Metanopoli, San Donato Milanese 1954.

16 | Enrico Mattei offre al cardinale Giovanni Battista Montini il modellino della chiesa di Santa Barbara a Metanopoli, 1954.

Che fossero avveniristiche, come quelle concepite per la stazione di servizio di piazzale Accursio, neo-vernacolari, come quelle delle chiese o delle stazioni ripetitrici e altre architetture “funzionali” messe a punto per la Snam-Eni, evocanti fisionomie nordiche come nella chiesa del quartiere Feltre [Fig. 17], più o meno razionaliste come quelle dei tanti condomini milanesi, le forme studiate da Bacciocchi rassicuravano – nel clima fervido talvolta confuso della crescita abnorme della domanda negli anni della Ricostruzione – una committenza non interessata ai dogmatismi degli stili. Nel corso della sua professione, egli rafforzò l'immagine di professionista affidabile, che si avvale – fino al termine della sua carriera – sempre di un linguaggio che si arricchiva ogni volta di riferimenti raffinati, talvolta impreziositi da contaminazioni e simbologie (emblematica è la tomba Mattei a Matelica). Amante della musica, esperto cultore di yoga e di teosofia, scaltro collezionista d'arte e gran frequentatore di mostre (in

un'intervista a Gianni Manstretta del 1970 si vantava di aver avuto nella vita un grande fiuto acquistando quadri di Sironi, De Pisis, De Chirico, Carrà, Morando, Funi e molti altri), Bacciocchi fu anche un abile disegnatore per il "Corriere della sera" e un fine ritrattista (memorabili quelli dei tanti amici frequentati al Bagutta). Estremamente disponibile e affabile di carattere, si avvalse, nei suoi lavori, ogni volta di una *koinè* neutrale quasi silenziosa, per andare incontro, nel contesto dell'Italia del miracolo economico, alla molteplicità di richieste dei committenti, probabilmente convinto che l'ammodernamento di un Paese e di una cultura dovessero passare per una sottesa, rassicurante concezione dell'architettura.



17 | M. Bacciocchi, Chiesa di S. Ignazio di Loyola nel quartiere Feltre (con ing. Carlo Aitelli e arch. Alfonso Mantovani), Milano 1962-63.

Le ricerche presentate con il contributo dal titolo *Un professionista al servizio dell'Eni. L'opera di Mario Bacciocchi (1902-1974) dalle carte del suo archivio*

all'incontro di studi *Eniway. Architettura, arte, città*, tenutosi il 18 marzo 2014 all'Università Iuav di Venezia, sono state pubblicate in forma sintetica nell'articolo *Mario Bacciocchi e le "invenzioni" per Enrico Mattei*, apparso in "Ark", 30, 2019, pp. 26-33. Questo saggio ne costituisce una versione largamente ampliata, riveduta e aggiornata. Oltre che a Fernanda De Maio, curatrice dell'iniziativa veneziana del 2014, la mia gratitudine va all'architetto Giordano Bacciocchi, per avermi dato a suo tempo, l'opportunità di studiare e riprodurre i materiali del padre in suo possesso. Andato in gran parte disperso, l'archivio dell'architetto si stava infatti ricostituendo presso gli eredi, con l'obiettivo di recuperare i pochi materiali e disegni superstiti; per un primo regesto delle opere si veda l'elenco compilato da Italo e Luca Bottale in *Hommage à Bacciocchi*, catalogo della mostra, Biffi arte, Piacenza 2014 (degli stessi autori si veda anche *Mario Bacciocchi. Un architetto del 900*, s.e., s.l., s.d - ultimo accesso al sito: settembre 2019).

Riferimenti bibliografici

Airoidi 1982

R. A. [Airoidi], *Mario Bacciocchi*, in *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia, catalogo della mostra*, Comune di Milano-Mazzotta, Milano 1982, 544.

Arbasino 1972

A. Arbasino, *La bella di Lodi*, Torino 1972.

Baglione 2011

C. Baglione, *La città mancata. Enrico Mattei e il progetto di Edoardo Gellner per il Quartiere Eni a Gela*, "Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo" 12 (2011), 63-72.

Baglione 2015

C. Baglione, *Dalla Scandinavia alla Sicilia: la nuova città di Gela tra modelli internazionali e quartiere Ina-Casa*, in M. Carrara, R. Domenichini (a cura di), *Architettura, paesaggio, fotografia. Studi sull'archivio di Edoardo Gellner*, Venezia-Padova 2015, 177-198.

Balducci, Piazza 1981

A. Balducci, M. Piazza, *Dal parco sud al cemento armato. Politica urbanistica e strategie immobiliari nell'area milanese*, Quaderno di intervento nelle autonomie locali 2, Milano 1981, 185.

Biancardi 1957

L. Biancardi, *La città dei tecnici*, "Il Contemporaneo" 6 (9 febbraio 1957), 6.

Bucci 2016

F. Bucci, *L'America di Giuseppe De Finetti*, in C. Togliani (a cura di), *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, Milano 2016, 416.

Camponogara 1997

C. Camponogara, *Metanopoli. La città dei tecnici*, "Rassegna" 70 (1997), 54-57.

Cesari 2016

P. Cesari (a cura di), *Architettura per un'idea: Mattei e Olivetti, tra welfare aziendale e innovazione sociale*, Bologna 2016.

Ciorra 2013

P. Ciorra (a cura di), *Energy. Architettura e reti del petrolio e del post-petrolio*, catalogo della mostra (Roma), Milano 2013.

Colitti 2008

M. Colitti, *Eni. Cronache dall'interno di un'azienda*, Milano 2008.

Comitato 1969

Comitato per le nuove chiese di Milano (a cura di), *Ventidue chiese per ventidue concili*, Tipi delle Scuole Grafiche Artigianelli Pavoniani, Milano 1969.

Concorso 1938

Concorso per la sistemazione definitiva di Piazza del Duomo a Milano, "Case d'Oggi", (marzo 1938), 12.

Corduas 2006

C. Corduas, *Impresa e cultura. L'utopia dell'Eni*, Milano 2006.

Crippa 2014

M. A. Crippa, *Il comune impegno di Giovanni Battista Montini e Enrico Mattei nella diocesi di Milano*, "Rivista della Storia dell'Arte Lombarda" 13 (2014), 37-50.

Crippa 2016

M. A. Crippa, *L'esperimento pastorale del card. Giovanni Battista Montini nella diocesi ambrosiana*, in L. Lazzaroni (a cura di), *La diocesi di Milano e le nuove chiese 1954-2014*. Atti del convegno 4 novembre 2014, Milano 2016, pp. 61-96.

De Finetti 1933

G. De Finetti, *Lo stadio di Milano. La scelta del luogo*, Milano 1933.

De Finetti 1934

G. De Finetti, *Stadi. Esempi, tendenze, progetti*, Milano 1934.

Deschermeier 2008

D. Deschermeier, *Impero ENI. L'architettura aziendale e urbanistica di Enrico Mattei*, Bologna 2008.

Galli 2005

G. Galli, *Enrico Mattei: Petrolio e complotto italiano*, Milano 2005.

Greco 2010

L. Greco, *Architetture autostradali in Italia. Progetto e costruzione negli edifici per l'assistenza ai viaggiatori*, Roma 2010, 146.

Greco 2015

L. Greco, *Autogrill e motel. L'invenzione del turismo interno*, in A. Ferlenga, M. Biraghi (a cura di), *Comunità Italia. Architettura, città, paesaggio 1945-2000*, catalogo della mostra, Milano 2015, 61-63.

Guarneri 2007

D. Guarneri (a cura di), *Enrico Mattei. Il comandante partigiano, l'uomo politico, il manager di Stato*, Atti del convegno 2006, Ferrara-Pisa 2007.

Guidarini 2012

S. Guidarini, *Anatomia urbana di Metanopoli*, in M. C. Loi, R. Neri (a cura di), *Anatomia di un edificio*, Napoli 2012, 45.

Irace 2004

F. Irace, *Centro e periferia nella Milano degli anni trenta*, in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004, 374, 378.

Mattei 1958

E. Mattei, *L'industria petrolifera italiana*, Metanopoli, 11 gennaio 1958; conferenza tenuta per l'inaugurazione della Scuola di Studi superiori sugli idrocarburi, ora in N. Perrone, *Giallo Mattei. I discorsi del fondatore dell'Eni che sfidò gli Usa, la Nato e le Sette sorelle*, Roma 1999, 65-66.

Maulsby 2014

L. M. Maulsby, *Fascism architecture, and the claiming of Modern Milan, 1922-1943*, Toronto-Buffalo-London 2014, 122.

Nicoloso 2018

P. Nicoloso, *The fascist memory of the war and its legacy. Two cases: The Redipuglia War Memorial and the Ara Pacis*, in H. Hökeberg (a cura di), *Architecture as propaganda in twentieth-century totalitarianism regimes*, Firenze 2018, 98.

Nota introduttiva 2002

Nota introduttiva, in G. De Finetti, *Milano. Costruzione di una città*, a cura di G. Cislaghi, M. De Benedetti, P. Marabelli, Milano 2002, 132.

Pozzi 2009

D. Pozzi, *Dai gatti selvaggi al cane a sei zampe. Tecnologia, conoscenza e organizzazione nell'Agip e nell'Eni di Enrico Mattei*, Venezia 2009, 285.

Reggiori 1933

F. Reggiori, *A Milano, il Foro Mussolini*, "Architettura" fasc. IX (settembre 1933), 579.

Reggiori 1952

F. Reggiori, *In memoria di Giuseppe De Finetti. Necrologio*, "Urbanistica", 9 (1952), 103; ora anche in F. Floridia, D. Vitale (a cura di), *Giuseppe De Finetti (1892-1952). Architettura e progetto urbano*, Milano 2004, 71-73.

Rezzonico 1992

F. Rezzonico, *A mezzo secolo di distanza lo stesso problema pone due progetti a confronto*, "Art Leader" 6 (maggio-giugno 1992), 53.

Savorra 2017a

M. Savorra, *Una riviera per Milano. L'Idroscalo tra Fascismo e Ricostruzione*, "ARK" 22 (2017), 24-32.

Savorra 2017b

M. Savorra, *Un frammento di "città pubblica". L'Ina-Casa e il Quartiere Feltre a Milano*, "ARK" 21 (2017) 27-34.

Savorra 2018

M. Savorra, *"Funzionale senza uniformità, razionale con grazia". Il Villaggio Ina-Casa di Cesate 1951-1958*, "Casabella" 882 (febbraio 2018), 4-15.

Savorra i.c.s.

M. Savorra, *Regionalismo e identità nazionale. Il "barocchetto" e gli architetti italiani moderni (1918-1927)*, in C. Chocarro (a cura di), *Barocco/Moderno en la Italia del novecientos / Barocco Moderno in Italia nel Novecento*, Madrid, in corso di stampa.

Progetto 1984

Progetto "Lo stadio di Milano e le Terme" (sistemazione della zona dell'Arena), Scheda 9 in *Giuseppe De Finetti: la poesia e la ragione*, numero monografico di "Parametro" 126 (maggio 1984), 54.

Sermisoni 1995

S. Sermisoni, *Le scelte di Mattei*, in Ead. (a cura di), *Metanopoli. Attualità di un'idea*, Milano 1995, 15-16.

Zehenthofer 2015

M. Zehenthofer, *L'Ara Pacis di Bacciocchi, 1950-1951*, in P. Nicoloso (a cura di), *Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale*, Udine 2015, 217-239.

Zucconi 1986

G. Zucconi, *La città aziendale Metanopoli nella strategia del Gruppo Eni*, "Storia urbana" 34 (1986), 221.

Zucconi 1995

G. Zucconi, *La vicenda architettonica e urbanistica*, in S. Sermisoni (a cura di), *Metanopoli. Attualità di un'idea*, Milano 1995, 21-44.

English Abstract

In the early Fifties Enrico Mattei asked Mario Bacciocchi to realize "Metanopoli", a company town for the Agip-Snam (later Eni), following the principles of the "rational" design solutions. In order to understand the project motivations, it is necessary to retrace the biographies of its protagonists and the background within which certain choices matured. But, if the life of the founder of the energy corporation and its links with the Catholic world have been the subject of a copious bibliography, the intense "professional journey" of Bacciocchi, a leading architect of the past century, is still to be investigated, also considering the dispersion of a large part of his private archive and the absence of primary sources and personal writings. Bacciocchi was not only Enrico Mattei's architect. Since 1925 he starts an intense activity characterized by the creation of architectures that reflect significantly the climate of the Italian professional culture of the Twentieth Century. Thanks to the study of the few unpublished materials from the archive held by the heirs, the

contribution focuses on the figure of Bacciocchi, framing it in the historical context and trying to explain the genesis of some of his projects, developed before, during and after the war, in other words, before, during and after Mattei. This article is the first attempt to articulate a critical reconstruction of the biography of Mario Bacciocchi (1902-1974).

key words | Enrico Mattei; Mario Bacciocchi; Metanopoli; Eni.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Il Villaggio nel bosco

Corte di Cadore: la costruzione di un paesaggio

Nicola Noro

Io penso che ad indirizzare il mio modo di vedere le cose, a suggerirmi un atteggiamento di rispetto e amore per il paesaggio, a spingermi ad attribuire al paesaggio stesso un ruolo e un significato di preminenza, abbia contribuito non poco l'eccezionalità delle situazioni paesaggistiche del luogo in cui mi sono trovato a vivere e a lavorare.

Ed anche non sono state forse indifferenti le casualità e la repentinità dello sbalzo per cui mi son trovato in un ambiente del tutto nuovo, in montagna, dopo essere cresciuto al mare. Perché la novità dell'ambiente mi ha messo nella necessità di studiarlo a fondo, per capirlo e potervi, da architetto, operare (Gellner 1973, 2).

Con queste parole Edoardo Gellner (Eduard Walter Gellner, nato ad Abbazia nel 1909 e morto a Belluno nel 2004), architetto incaricato della realizzazione del Villaggio Turistico Agip di Borca, sintetizza efficacemente il suo approccio al paesaggio permeato da una 'istintiva' sensibilità verso gli elementi della natura (Gellner 1994, 39), derivata dall'aver sempre vissuto in contesti contraddistinti da un rilevante quadro ambientale - Abbazia e il Golfo del Quarnaro prima; Cortina d'Ampezzo e le Dolomiti poi - e maturata attraverso uno studio meticoloso finalizzato a un inserimento attivo e rispettoso delle realtà esistenti.

Oggi, nel visitare il Villaggio Eni, è subito evidente quanto stretto sia il legame fra architettura e natura: l'intero complesso si presenta infatti immerso in una fitta foresta di conifere che lo nasconde quasi completamente alla vista; dal fondovalle emergono solamente alcuni isolati elementi di particolare spicco, quali l'alta guglia del campanile, il tetto dell'Hotel Boite e parte del pergolato che cinge la Colonia. Il resto è praticamente invisibile.



Il padiglione centrale della Colonia illuminato, vista dall'Alemagna, foto di Nicola Noro, marzo 2019.

L'accesso - unico - si trova in prossimità dell'ex-stazione ferroviaria di Borca e risale il monte Antelao con una pendenza media del 6-8%: è il viale intitolato a Enrico Mattei, una strada di rapido collegamento con la statale sottostante, di otto metri di larghezza, sulla quale non si affaccia nessuna costruzione; percorrendola, mano a mano che ci si addentra nel bosco, si moltiplicano le diramazioni e si scorgono gruppi di case seminascolte in un - apparente - intrico che rende impossibile una percezione dell'insieme. In effetti non vi è nessun punto che permetta di cogliere, nemmeno approssimativamente, l'estensione del Villaggio - che copre circa duecento ettari - né i quasi quattrocento metri di dislivello fra la strada statale di Alemagna e il Campeggio - situato nel punto più alto dell'intero complesso - né le centinaia di edifici grandi e piccoli che lo compongono; la stessa vista aerea non offre una panoramica complessiva.

Questa progressiva e completa immersione in un contesto diverso e protetto rispetto al mondo circostante suscita lo stupore del visitatore, soprattutto quando dalla scala delle villette si passa a quella di edifici di tutt'altra - inaspettata - proporzione, come la Colonia, la Chiesa o gli alberghi. L'elemento che tuttavia più colpisce è che questo bosco, così

rigoglioso al giorno d'oggi, negli anni Cinquanta, prima della costruzione del Villaggio, non esisteva: al suo posto vi era un'arida pietraia punteggiata da qualche rado e sparuto esemplare di pino silvestre.

La scelta del sito

L'8 Settembre 1954, mentre Gellner stava già lavorando alla realizzazione del Motel Agip di Cortina, l'ingegnere Dina, responsabile dell'Agip per le Tre Venezie, informò l'architetto che l'onorevole Mattei, presidente dell'Agip e dell'Eni, aveva intenzione di realizzare un centro vacanza in montagna per i dipendenti delle società del gruppo. Inizialmente a Gellner venne chiesta una consulenza in merito alla scelta del sito: erano già stati presi alcuni contatti con varie amministrazioni comunali che avevano offerto aree diverse e c'era la necessità di un professionista, interno al territorio, che sapesse fornire una valutazione affidabile su quale fosse la localizzazione più idonea a ospitare il futuro villaggio aziendale.

Dal quel momento si è innescato un "singolarissimo rapporto" (Gellner 1994, 81) che avrebbe impegnato intensamente l'architetto per circa un decennio – fino alla morte di Mattei nel 1962 – in un'avventura progettuale senza precedenti nella storia dell'architettura italiana del dopoguerra, coinvolgendo nella sua realizzazione alcune delle maggiori imprese del paese – Pirelli, Lanerossi, Arteluce, Richard-Ginori, ecc. – e importanti professionisti quali l'ingegner Silvano Zorzi e l'architetto Carlo Scarpa – già professore e amico di Gellner durante gli studi al Regio Istituto Universitario di Architettura di Venezia e co-progettista della Chiesa (Gellner, Mancuso 2000, 8). Il progetto originario di Mattei era di costruire il suo centro per le vacanze a Cortina d'Ampezzo, poiché desiderava che i suoi dipendenti, di ogni ordine e grado, potessero dire di essere stati in villeggiatura nella più prestigiosa località alpina del momento. Tuttavia, la renitenza degli Ampezzani – e della vicina San Vito di Cadore – abituati a un turismo elitario, a ospitare nel proprio territorio comunale un villaggio operaio, unita al frazionamento e all'elevato costo dei terreni, indussero Mattei ad aprire l'orizzonte verso altre zone, che dovevano comunque rimanere nelle Dolomiti, e attorno ai mille metri di altitudine.

La ricerca dell'area adatta alla costruzione del Villaggio si diresse lungo la Val Boite fino ad arrivare a Lorenzago, a Santo Stefano di Cadore, alla Val

Visdende, a Sappada, a Pieve di Cadore, all'altopiano di Avvelengo sopra Bolzano e altre aree ancora. Tutte furono progressivamente scartate secondo una graduatoria stilata da Gellner sulla base della qualità paesaggistica, del clima, in particolare dell'insolazione, della praticabilità delle vie di comunicazione e dalla vicinanza ai paesi e alle località turistiche.

Fu così che il sito che totalizzò il punteggio maggiore risultò essere un terreno in Comune di Borca di Cadore, sul versante che digrada dal Pelmo, caratterizzato da un bel bosco misto e conosciuto con il nome di Nedui, a circa una decina di chilometri da Cortina. Individuata l'area iniziarono una serie di sopralluoghi per raccogliere i materiali da fornire all'Agip e intavolare gli accordi con l'amministrazione locale. Accadde però qualcosa di imprevisto, uno sguardo che si rivolge al versante opposto della valle, una nuova visione:

Durante una di queste visite in un tardo pomeriggio di autunno mi accorsi però del clima rigido del luogo, dovuto alla scarsa insolazione. Fu allora che guardando verso il versante opposto della valle vidi una zona alle pendici del monte Antelao ancora in pieno sole; si tratta di un'area per lo più arida e ghiaiosa, caratterizzata da una vegetazione rada e stentata, apparentemente inospitale anche a causa della mancanza d'acqua. In realtà solo la parte centrale a ridosso del canalone aveva queste caratteristiche: tutt'intorno si stendeva un fitto bosco misto di pino, abete e larice, mentre il fondovalle aveva grandi prati che fino a pochi anni prima erano stati utilizzati come seminativo; l'area, oltre a godere di un magnifico panorama sulla valle, presentava quindi una grande varietà di ambienti naturali (Gellner 2004, 29-30).

Questa la prima descrizione, nelle parole di Gellner, della Costa dei Landri, l'area su cui, di lì a poco, sarebbe sorto il Villaggio Eni.



La Rovina di Cancia, foto di Nicola Noro, giugno 2016.

La zona si presentava degradata e brulla, disboscata durante la Prima guerra mondiale e sovrastata dalla Rovina di Cancia – il canale detritico dell’omonima frana; a predominare era la parte ghiaiosa che, anche a causa del forte soleggiamento, aveva finito con l’essere comunemente nota agli abitanti di Borca come il “covo di vipere” (Gellner 1994, 81).

La propensione di Gellner per questo versante degradato della valle era solo in parte giustificata dai motivi funzionali di cui sopra (esposizione, vista, accesso, ecc.). Vi era infatti anche un altro fattore, del tutto personale, che scaturiva dalla particolare sensibilità dell’architetto: era la volontà di salvaguardare brani di natura di per sé eccezionali e ancora intatti, come appunto Nedui o la Val Visdende, preferendo intervenire su zone deteriorate nel tentativo di migliorarle attraverso l’architettura.

Appreso che il terreno in questione si trovava quasi interamente entro i confini di Borca – eccedendo solo in minima parte in Comune di Vodo di Cadore – e che ne era possibile l’acquisto, Gellner inizialmente approntò due progetti di massima, dei quali uno per l’area originaria dei Nedui, con il fine di fornire all’Agip motivazioni della sua decisione. Vinte alcune perplessità iniziali, la bontà della scelta venne approvata dallo

stesso Mattei che, durante una prima visita in loco, si complimentò per la bellezza del panorama.



Vista dal Villaggio verso il monte Pelmo, foto di Nicola Noro, ottobre 2016.

Iniziarono così i lavori; in primis una attenta e dettagliata campagna di rilevamento atta a compensare l'insufficienza della cartografia disponibile in scala 1:25.000 dell'IGM e, soprattutto, a verificare la stabilità del sito tramite una serie di indagini geologiche sul canalone soprastante, corredate da carotaggi per permettere l'elaborazione di mappe del sottosuolo (un estratto della relazione tecnica fornita all'Agip dall'architetto il 15 Novembre 1954 è riportata in Gellner 2004, 41-43) e da un censimento di alberi e arbusti, necessario sia a stabilire il valore commerciale del legname da corrispondere al Comune, sia a comprendere la reale consistenza e varietà della copertura vegetale. La classificazione delle porzioni in base alla pendenza, all'esposizione, alla vegetazione, ecc. ha rappresentato una base concreta su cui impostare il disegno urbanistico generale nelle sue componenti del programma e del supporto viario.

Gli intenti iniziali prevedevano, secondo il programma del 1954: duecento casette unifamiliari isolate nel verde; una colonia montana capace di

accogliere quattrocento bambini; un campeggio per duecento ragazzi con relativi impianti fissi; un albergo; una chiesa; un emporio aziendale, e una serie di attrezzature complementari – il tutto entro una superficie complessiva non inferiore ai sessanta ettari. Negli ampliamenti successivi, del 1958-59, gli ettari progressivamente divennero duecento, con una popolazione prevista di circa seimila persone, seicento villette, un aumento proporzionale dei posti letto alberghieri e del 50% per quelli relativi alla colonia (Gellner 2004, 47). Nonostante le imponenti dimensioni che il Villaggio stava via via assumendo, è comunque significativo soffermarsi su un particolare aspetto definito con chiarezza fin dal principio:

Proprio in questa primissima fase, quando si è trattato di passare dalla definizione del programma generale alla sua concretizzazione, ho posto in via preliminare un quesito ben preciso all'onorevole Mattei e cioè se il Villaggio avesse dovuto costituire un fatto visivo importante, dando peso alla sua lettura dall'esterno, dalla strada nazionale, dalla ferrovia, oppure se, in alternativa, rinunciando a velleità, diciamo, pubblicitarie, si avesse dovuto pensare ad un "sommesso" inserimento del complesso nel grandioso quadro naturale dominato dall'Antelao e mirare soprattutto alla creazione di un ambiente ideale per la gente che doveva trascorre un periodo di vacanze in stretto contatto con la natura. Mattei non ha esitato un attimo e mi ha risposto: "Vale la seconda interpretazione". Ed è stato senz'altro questo il punto di partenza e il criterio guida per tutta la progettazione. Il progetto quindi è stato concepito per chi doveva andare a vivere nel villaggio e non per essere contemplato dall'esterno (Gellner 1994, 83-84).

Dunque Gellner propone l'idea di un impatto visivo "sommesso", rivolto più alla fruizione dell'architettura che alla sua esibizione, e Mattei l'approva senza esitazioni: è questo un passaggio fondamentale per comprendere il perché, grazie a una precisa scelta di progetto e nonostante l'aridità assoluta della condizione iniziale del sito in cui è sorto, oggi il Villaggio sia, volutamente e completamente, scomparso nel bosco, e sia diventato quasi impercettibile dal di fuori.

Il come questo effetto si sia ottenuto in pochi decenni è dato invece da un insieme di concause, alcune appositamente pianificate, altre in parte impreviste e inattese; il risultato, comunque, è la piena riuscita dei due

presupposti iniziali di non costituire un fatto visivo importante e di risanare una porzione di territorio abbandonata e degradata. Così Gellner:

In ogni fase dello studio di progettazione si è mirato a un unico fine: quello di poter inserire l'opera dell'uomo nell'ambiente naturale di eccezionale bellezza, se mai esaltandola con la creazione di un nuovo paesaggio costruito, cioè umanizzato; di poter inoltre dare al nuovo insediamento le condizioni di vita e l'atmosfera ideale per un soggiorno di vacanza (Gellner 2004, 47-48).

Non è da sottovalutare il fatto che, per Gellner, l'avventura di Corte rappresentasse fin da subito un'occasione irripetibile per mettere a frutto anni di studi e ragionamenti sul paesaggio e l'architettura di montagna in un ambiente vergine, privo di preesistenze edilizie e vincoli che non fossero quelli legati al clima e alla morfologia del sito. In altre parole, il Villaggio non fu progettato negli uffici romani dell'Eni, ma "pensato in montagna per la montagna" (Gellner 2004, 23): ciò poté realizzarsi grazie al rapporto personale e diretto instauratosi fra architetto e committente, consolidatosi durante le visite del Presidente dell'Eni al cantiere e, soprattutto, nei frequenti incontri informali in Alto Adige, nei pressi di Brunico o Dobbiaco. Era in questo clima "rilassato e familiare" che sono nate e venivano discusse le idee e le problematiche che stanno alla base dell'intero complesso.

Vie, infrastrutture, rete elettrica e materiali

L'impianto urbanistico del Villaggio è strutturato attorno alla rete stradale, gerarchicamente suddivisa in una strada principale, che sale dall'abitato di Borca, in strade residenziali che, diramandosi dalla principale, consentono di raggiungere i settori abitativi: queste strade hanno una pendenza costante superiore alla principale, del 10-12 %, e una larghezza varia dai 3,5 ai 5,5 metri a seconda delle necessità date dal volume di traffico previsto, dalla realizzazione di innesti o dalla presenza di parcheggi o tornanti. Ci sono poi stradine residenziali piane, private e a fondo cieco che danno accesso, ai soli residenti, a nuclei che vanno dalle sei alle dieci casette.

La progettazione delle arterie e delle venature stradali non ha rappresentato solamente l'atto di fondazione originario, ma è divenuta in

se stessa un primo momento di confronto – e scontro – con la reale e accidentata conformazione del suolo. Oltre alle consuete norme tecniche di base, si è tenuto conto del paesaggio nel duplice aspetto della vista delle strade e dalle strade: per esempio, all’iniziale proponimento di limitare, se non evitare completamente, la realizzazione di muri di sostegno delle scarpate a favore di qualche movimento di terra, una volta giunti in sito si è preferito, all’opposto, scongiurare l’eccessiva violenza alla topografia del terreno – che si sarebbe avuta con il tracciamento di percorsi troppo rigidi e rettilinei – cercando una maggiore integrazione.

Tale scelta ha comportato la sistemazione del materiale di riporto in modo quanto più possibile naturale, l’inzollamento degli argini e il ripristino della vegetazione ad alto fusto, oltre a uno specifico ragionamento sui muraglioni – resisi imprescindibili – in modo che questi assumessero un valore architettonico in sé compiuto, mitigandone l’incombenza e l’aggressività visiva attraverso una serie di accorgimenti, quali l’andamento indipendente dall’asse stradale con setti orientati secondo multipli di quindici gradi rispetto al Nord – norma che vige per tutti gli allineamenti delle costruzioni del Villaggio – con pendenza delle facciate del 20 %, coronamento sempre orizzontale e distacco alla base, rispetto alla carreggiata, con interposta scarpatina di verde.

A queste prescrizioni si aggiungeva quella di eseguire i muri con un impasto grossolano di conglomerato di calcestruzzo, armato con *sciàveri*, in modo da ottenere una superficie scabra e marcata da solchi orizzontali irregolari che, attraverso il passare tempo, permettesse a muschi, licheni, fiori o salici nani di attecchire, facendola così scomparire e confondere fra le rocce vive e la vegetazione.



Trame murarie, foto di Nicola Noro, ottobre 2016.

Nonostante la raffinatezza della soluzione individuata, il risultato sarà mal interpretato e considerato come un avanzamento del degrado: le successive direzioni del Villaggio provvederanno alla ripulitura dei setti mediante sabbiatura, faranno sigillare le fessure e ridipingere il tutto di un color grigio chiaro uniforme, esibendo così in modo netto il calcestruzzo e contribuendo all'impressione odierna, del tutto fuorviante, di un Gellner brutalista e "amante del cemento", quando, originariamente, trama e materiale erano stati appositamente pensati proprio per mimetizzarsi con l'ambiente naturale (Gellner 1994, 134-135).

Tornando alle strade in sé, tracciandone il percorso si è costantemente considerato "il succedersi e il variare continuo delle immagini panoramiche rispetto a un punto di vista dinamico e diversa velocità pedonale e automobilistica" (Gellner 2004, 51-52), disegnando delle curve che, di volta in volta, immettendosi nel bosco o allontanandosene, aprissero la visuale verso la valle o nella direzione degli edifici principali – come la Chiesa o gli alberghi – divenuti episodi visivi.

Alla rete stradale si affianca quella dei sentieri – e dei percorsi pedonali in genere – che rappresentava il vero sistema viario del Villaggio in grado di collegare rapidamente, nel senso della massima pendenza, con punte del 18-20 %, le varie zone residenziali al centro sociale – irrealizzato – e agli edifici comunitari, escludendo l'incrocio con il traffico veicolare mediante la realizzazione di sopra e sottopassaggi e offrendo apposite zone di sosta in punti panoramici d'interesse.

Trovandosi a creare un insediamento ex-novo in una zona arida e caratterizzata da un terreno fortemente permeabile che escludeva la possibilità di rinvenire delle sorgive, un'altra delle questioni primarie da risolvere era come portarvi l'acqua.

Nel caso delle pendici dell'Antelao, le ricerche si sono spostate sul lato opposto della valle, sul versante orientale del monte Pelmo, dove si è vista la possibilità di captare l'acqua di un gruppo di sorgenti site a 1560 m s.l.m. – a pian de Madier – mediante una serie di tubazioni interrato, lunghe complessivamente quindici chilometri, che scendono fino a fondovalle per raggiungere un torrino piezometrico posto a quota 1330 m s.l.m. – nella parte più alta del costruendo villaggio – e in grado di servire

le varie zone residenziali con una rete idrica "a terrazze", ove il carico viene frazionato con vasche di interruzione a dislivelli di circa cinquanta metri e disposte a cascata, superando il problema delle notevoli differenze altimetriche fra le parti e della maggiore richiesta idrica relativa ai servizi collettivi e alla Colonia concentrati nella parte più bassa del villaggio e servite da una apposita rete chiusa ad anello (Gellner 2004, 71).

Vista la disomogenea consistenza dei terreni e delle funzioni degli edifici, sono stati inizialmente predisposti dei collettori per la raccolta delle acque reflue solamente in prossimità della Colonia e delle costruzioni maggiori, mentre per le villette, ubicate su uno strato fortemente permeabile di origine detritica, si ritenne sufficiente la semplice dispersione tramite dei pozzetti perdenti - ogni casa era dotata di una fossa settica per la purificazione.

Successivamente, a causa di alcuni fenomeni di impermeabilizzazione causati dall'utilizzo dei moderni detersivi a base chimica, si è reso necessario convogliare tutti gli scarichi in un condotto fognario; tuttavia l'iniziale dispersione aveva già - volontariamente - innescato un processo di irrigazione uniforme svolgendo una funzione simil-fertilizzante in grado di trasformare radicalmente l'assetto dei terreni, della vegetazione e, in generale, il microclima di Corte (Gellner 2004, 152).

Soluzioni tecnologiche avanzate e compatibili sotto il profilo paesaggistico sono state utilizzate non solo per l'approvvigionamento idrico, ma anche per quanto riguarda la rete di distribuzione GPL AgipGas, che avviene tramite un'unica centrale di stoccaggio - costituita da due serbatoi e apposite apparecchiature di travaso e prelievo, riduttori di pressione, pozzetti di riduzione e regolazione - in grado di alimentare, attraverso una rete interrata, tutte le utenze previste a bassa pressione, ammortizzando i costi che si sarebbero avuti mediante l'allora consueto sistema delle bombole o l'inquinamento atmosferico che sarebbe conseguito alla iniziale proposta - fortunatamente bocciata - di realizzare tante piccole centrali a gasolio, disseminate nel bosco, per il riscaldamento a gruppi di poche case (Gellner 2004, 73).

Alla realizzazione della rete elettrica è legato un episodio molto interessante, raccontato sempre da Gellner, che ben restituisce la tonalità della relazione dell'architetto con Mattei:

La rete di distribuzione dell'energia per me doveva essere sottoterra; per il responsabile della realizzazione delle opere nel villaggio doveva invece essere aerea. Sosteneva che era suo dovere fare gli interessi della sua azienda ed economizzare. Così il primo gruppo di cassette era costipato di pali e intrecciato di fili. A una delle prime visite di Mattei a Corte di Cadore, lo conduco intenzionalmente in una di quelle cassette; egli si affaccia sul ballatoio per contemplare il paesaggio, la maestosità del Pelmo, ma il panorama era sfregiato da un primo piano di isolatori, fili. "Che cosa è questa... porcheria (mi pare abbia detto proprio così), via! sottoterra!" (Gellner 1994, 135).

Contro le istanze economiche della direzione, vince – grazie alla lungimiranza di Mattei – la difesa della qualità del progetto, che è anche difesa dell'estetica del paesaggio.

Così, benché la rete ad alta tensione sia aerea, chiusa ad anello e mimetizzata tramite percorsi sinuosi – onde evitare tagli rettilinei attraverso le aree boschive – e le anfrattuosità del terreno, le reti in bassa tensione sono completamente costruite da cavi interrati con un importante guadagno estetico a favore dell'intero villaggio che, in questo modo, si presenta del tutto libero dal groviglio di pali, fili e isolatori altrimenti necessari all'alimentazione elettrica delle singole villette.

L'interramento degli impianti tecnologici è una costante che si ritrova in tutto il Villaggio: quelli relativi alla Colonia, per esempio, sono nascosti nelle rampe di collegamento fra i vari padiglioni e nei sottotetti – sempre accessibili – con un costo iniziale sicuramente elevato, ma reso possibile grazie alla lungimiranza e alla disponibilità pressoché illimitata del committente, garantendo così una più efficace protezione e un notevole incremento della funzionalità degli impianti stessi.

Forma, colore e vegetazione come elementi di progetto

La stessa attenzione, posta nella risoluzione dei problemi legati alla scala del paesaggio, si ritrova anche nella definizione dei singoli edifici e nel

loro inserimento – a riprova del cosiddetto approccio multiscalare di Gellner (Gellner 1994, 121).

Significativi alcuni ragionamenti legati alla collocazione e al disegno della Chiesa che, dovendosi trovare al termine dei percorsi pedonali che avrebbero collegato gli edifici al centro sociale e dovendo fungere da fulcro per l'intero Villaggio, giace in posizione di rilievo, lievemente spostata rispetto al culmine di un'altura che si è voluto preservare come brano di intatta natura. Essa presenta la caratteristica forma architettonica a capanna con falde ripide, a sessanta gradi, simili a quelle del padiglione centrale della Colonia, a quarantacinque gradi. È proprio grazie alla forma della copertura, enfatizzata dal castello delle campane a giorno e dalla guglia di sessantotto metri, che la Chiesa si eleva a simbolo alla scala del paesaggio, evidente – ancora oggi – da ogni punto dell'area e della valle.



La guglia del campanile, foto di Nicola Noro, ottobre 2016.

Il Centro sociale, irrealizzato, avrebbe dovuto arricchirsi – secondo i programmi originari – di una serie di servizi collettivi a uso non solo dei villeggianti, ma dell'intera Valle del Boite che, se si escludono Cortina e San Vito di Cadore, già negli anni Cinquanta presentava evidenti segni di spopolamento e, per quanto riguarda Borca e Vodo, la mancanza di un

vero e proprio centro civico; per questo motivo, e per le dimensioni che avrebbe dovuto avere, se ne era previsto lo sviluppo nella parte più meridionale del Villaggio, relativamente vicino alle vie di comunicazione principali – strada statale e ferrovia – e all’abitato storico, in prossimità dell’altro gigantesco organismo architettonico rappresentato dalla Colonia.

La Colonia, ipotizzata per ospitare contemporaneamente turni di quattrocento bambini e, in seguito, ampliata fino a seicento – oltre al personale di servizio – è apparsa fin da subito come un’enorme fuori-scala che, per la propria mole e per le caratteristiche dell’ambiente naturale, non avrebbe potuto tradursi in un fabbricato unico, impossibile da inserire senza arrecare disturbo al paesaggio e alla configurazione urbanistica del resto del Villaggio. Scrive Gellner:

L’area di 6,5 ettari sulla quale sorge il complesso della colonia presentava in origine una notevole diversità: zone a vegetazione rigogliosa di alto fusto (abeti, pini, larici) alternate ad altre con vegetazione più magra di pino silvestre, ugualmente bella; zone costituite da depositi di ghiaie anche consistenti. Nella progettazione del complesso queste preesistenze hanno avuto parte importante, in quanto si è cercato di piazzare gli edifici sulle zolle aride per salvare invece le consistenze di vegetazione di alto fusto. Il numero e la mole dei diversi padiglioni erano infatti tali da destare qualche preoccupazione nei riguardi di un loro inserimento nel paesaggio. A tale scopo la morfologia del luogo, caratterizzata da un terreno mosso e forti dislivelli, con una vegetazione densa alternata a prati e radure, è stata assunta come dato di progetto. Il verde individuato nei suoi campioni più interessanti, è diventato l’“arredo” principale degli spazi esterni, su scala diversa e maggiore rispetto alle zone residenziali, in rapporto al maggior volume degli edifici. La più o meno importante densità del verde ha avuto inoltre un decisivo influsso sull’architettura stessa, che nella sua trama si è fatta complessa e ricercata in zone aperte a vegetazione bassa e rada, mentre è diventata scarna e più rigida nelle grandi quinte a ridosso delle isole di bosco fitto e rigoglioso (Gellner 2004, 119).

Nel brano riportato, Gellner anticipa alcuni importanti criteri alla base di tutta la progettazione esecutiva del Villaggio e della sua unità formale, ossia l’impiego della vegetazione e degli altri elementi naturali – siano essi rocce affioranti o particolari movimenti del terreno – come fattori di arredo

urbano, per giunta vincolanti al posizionamento dei corpi costruiti, assieme all'utilizzo degli stessi materiali e lavorazioni, in tutto il complesso. I due requisiti sono legati biunivocamente perché alla ripetitività dei modelli architettonici si contrappongono il carattere accidentale e il dinamismo tipici del paesaggio naturale, dando vita a una molteplicità di combinazioni tale da annullare ogni possibile effetto di monotonia. Infatti, l'assunzione dell'orografia del suolo e dell'alternanza fra boschetti – più o meno fitti – e radure come dati progetto, ha permesso di ottenere dei risultati sempre diversi, nascondendo o ponendo in evidenza alcuni specifici elementi a seconda della maggiore o minore presenza di verde (Gellner 1960, 46).

Un discorso a parte merita l'impiego dei colori primari applicati alle facciate degli edifici, ossia il rosso, il celeste e il giallo affiancati alle tinte neutre – il verde manca completamente in quanto già presente in proporzione dominante in natura – finalizzati a rendere gioiosa e vivace l'architettura di un villaggio destinato al tempo libero (la fonte della consapevolezza precisa sulla scelta della tavolozza cromatica si ricava in una intervista inedita a Edoardo Gellner, a cura di Vincenzo Gandolfi, del 1989, conservata all'Archivio Storico Eni, parzialmente riportata in Deschermeier 2008, 91). Sulla scelta di un uso così consistente del colore, è lo stesso Gellner a richiamare la profonda influenza derivata da una conferenza tenuta da Richard Neutra a Torino nell'ottobre del 1956: in questa occasione, attraverso le diapositive, al pubblico italiano era concesso per la prima volta di scoprire i cromatismi impiegati dall'architetto viennese nelle sue opere, letteralmente trasfigurate dagli accostamenti, alle volte anche violenti, tra giallo, rosso, viola e azzurro adottati nelle ville realizzate nel deserto californiano e, fino a quel momento, conosciute solo nelle riproduzioni in bianco e nero (Gellner 1994, 90).

Nel Villaggio – sia nelle villette che nella Colonia – gli stessi colori usati all'esterno si ritrovano anche all'interno: in particolare, nelle singole abitazioni la scelta di una determinata gamma cromatica – che restava uguale in tutti gli ambienti della casa – diventava anche un elemento fondamentale per creare, nella ripetizione, un certo dinamismo, pur contraddistinguendo ogni singolo nucleo con una tinta dominante al fine di accentuarne la compattezza. Inoltre, spaziando con lo sguardo dal

fondo-valle verso l'Antelao – in anni in cui ancora il bosco non risultava denso ai livelli odierni – le colorate linee sottili rappresentate dai primi lotti di ville erano in grado di suggerire l'immagine di un prato fiorito, creando in tal modo un particolare effetto visivo che fungesse da punto di riferimento nel paesaggio, senza sembrare elemento di disordine. Per quanto fosse un fattore caratterizzante, l'uso del colore era comunque sempre subordinato alla vegetazione, passando da tinte sgargianti a tinte neutre in corrispondenza della presenza di verde naturale, vero protagonista del cromatismo del Villaggio.



Giochi di cromie nelle rampe delle Colonia, foto di Nicola Noro, ottobre 2016.

Così, come per la Colonia si scelse di posizionare gli edifici in corrispondenza dei vuoti, per le ville – e il resto delle architetture – si seguì lo stesso, rigoroso, meccanismo affiancando delle costanti verifiche sul posto ai disegni eseguiti in studio: le tavole planimetriche fornivano solo una previsione di massima che, riportata sul terreno tramite picchetti e sagome d'ingombro, consentiva gli aggiustamenti necessari a un perfetto inserimento delle costruzioni.

In tal modo l'emergere di un masso di dolomia o la presenza di un pino spontaneo portavano al riposizionamento degli edifici in modo da preservarli e, ove possibile, valorizzarli integrandoli – come avviene per alcune rocce grandi quanto le case – nelle abitazioni stesse, oppure configurandoli come punti di aggregazione per l'unità di vicinato tramite l'aggiunta, per esempio, di sedute e illuminazione pubbliche o, anche, come piccole rotatorie qualora la loro presenza avesse rappresentato un ingombro al tracciamento delle strade (Gellner 1994, 130-131). La conferma di questo preciso *modus operandi* arriva direttamente da Gellner:

Quanto all'azione svolta sulla preesistenza di verde, essa non si è limitata soltanto a una sua integrale conservazione, che è il metodo comunemente praticato quando si vuole il rispetto del verde. In alcuni casi la vegetazione ha subito qui sostanziali modifiche: sono stati messi in evidenza certi pini silvestri di uguale conformazione mediante il taglio di altre essenze oppure, con metodo opposto, a un unico pino silvestre superstite si sono accostate nuove piante di essenze similari (pini austriaci e abeti). Elementi naturali, quali una roccia affiorante con un gruppo di alberi, opportunamente isolati, sono diventati vero e proprio "arredo" di spazi esterni, delimitati dai gruppi di case delle zone residenziali (Gellner 2004, 66).

L'attenzione alla preservazione della vegetazione autoctona, specialmente laddove era più rada, e la volontà di porla in risalto anche mediante azioni di sfoltimento o integrazione, hanno mantenuto un grande peso durante tutte le fasi di progettazione. Dalle pagine dei suoi diari, Gellner dichiara esplicitamente di aver avuto particolarmente a cuore proprio certi pini silvestri storpi e malcresciuti in grado di ricordare gli analoghi esemplari miniaturizzati dei giardini giapponesi e di aver sottoposto le imprese di costruzione a pesanti sanzioni per ogni albero o arbusto tagliato senza la sua autorizzazione (Gellner 1994, 87).

Varianti in corso d'opera

È probabilmente nello sviluppo per lotti successivi delle villette che la questione legata all'inserimento dell'architettura si evidenziò maggiormente: se da un lato si voleva permettere all'ospite di vivere una sensazione di connessione con la natura e di evasione rispetto all'ambiente urbano, dall'altro si temeva un'eccessiva dispersione che, per contro, avrebbe potuto portare a una sorta di disorientamento. In questo disegno si pongono la configurazione della vegetazione come elemento di arredo essenziale e la creazione di unità di vicinato, in grado di garantire al tempo stesso sia il rispetto della propria privacy, sia un rapporto visivo con il resto del nucleo - fattori che restano in continua evoluzione durante e dopo la progettazione e la realizzazione del Villaggio e che, sebbene sperimentati fin dalla prima lottizzazione, finiscono per assumere caratteri diversi da zona a zona.

L'iniziale preoccupazione "di disseminare su una vasta zona - anche se in parte si sarebbe riusciti a nascondere le costruzioni nelle pieghe del

terreno – centinaia di villette che potevano dare l’idea controproducente di un accampamento o di qualcosa di simile” (Gellner 1994, 84) genera la maggior varietà tipologica del primo lotto di cinquanta case, edificato fra il 1955 e il 1956, l’unico in cui si riscontrano la presenza di alcune casette binate – disassate ma con una parete in comune e con uno dei due edifici a sole due campate per quattro posti letto, contro le canoniche tre campate e posti letto variabili da sei a otto – murature portanti perimetrali in pietrame faccia a vista, caminetti, pannelli di tamponamento prefabbricati sul fronte nord e intelaiature a sbalzo in acciaio su quello sud, oltre a buon numero di variazioni cromatiche e di varianti sul tema dei poggiosi che, in alcuni casi, mancano del tutto o lasciano il posto a una veranda.

Nelle lottizzazioni successive, susseguitesi fino al 1963, molte di queste diversificazioni e combinazioni sono scomparse, in favore della riduzione a due sole tipologie che si distinguono essenzialmente per la diversa altezza rispetto al piano stradale, dovuta all’aggiunta di un’autorimessa – non presente nel primo lotto – in posizione laterale o sottoposta al blocco abitativo, per la presenza di alcune casette di dimensione maggiore a quattro o cinque campate, per la differente foratura delle murature piene in calcestruzzo, per i diversi abbinamenti cromatici e di tipi e lunghezze dei parapetti dei poggiosi.

A determinare questa semplificazione è stato – oltre al costo non ridotto in proporzione alla minore capienza di posti letto evidente soprattutto nelle villette a due campate – il fatto che Gellner si accorge che il particolare ambiente naturale caratterizzato dalla presenza di piante ad alto fusto e da una morfologia del suolo tale da frammentare la lettura dell’insieme, annullava concretamente il rischio di avere un’atmosfera monotona in cui fosse avvertibile il costante ripetersi di tipi uguali: Zevi, nel saggio *Una cascata di villette tra le nevi del Cadore*, paragonerà la vista dell’insediamento dal fondovalle a una cascata di villette che scende dalla montagna apprezzandone l’accesa vivacità che non scade nel pittoresco (Zevi 1958, 158).



Le Ville del primo lotto, foto di Nicola Noro, settembre 2016.

Inoltre, rispetto all'area del primo lotto, collocata sull'arida pendice di un grande conoide di detriti di falda, dove la vegetazione era rada e stentata e omogenea la pendenza del terreno, le zone in cui sono sorti i nuovi insediamenti erano generalmente caratterizzate da una conformazione del suolo più varia e da una presenza di verde sensibilmente più fitta, tale da permettere all'architettura di farsi più "scarna e rigida".

La ripartizione delle lottizzazioni prolungata negli anni ha consentito a Gellner di perfezionare di volta in volta le scelte fatte in precedenza, così - per esempio - le stradine a fondo cieco che conducono alle abitazioni sono diventate sempre più raffinate, dotandosi di spazi di aggregazione, posti auto aggiuntivi, per terminare con una rotatoria e configurarsi, sempre di più, come dei micro quartieri. Tuttavia, il cambiamento più radicale avviene proprio fra il primo e il secondo lotto quando si è deciso di abbandonare completamente l'utilizzo della prefabbricazione pesante di pannelli in calcestruzzo cellulare in favore di una nuova tecnica più artigianale.

Il sistema adottato permise una notevole riduzione dei costi che derivavano dalla distanza dai centri di produzione, dall'impossibilità - a

causa del terreno accidentato e della fitta vegetazione – dell’uso di macchinari adeguati al trasporto e al sollevamento dei pezzi, dalla mancanza di una rete viaria sufficientemente ampia, dalla difficoltà di manutenzione dei pannelli prefabbricati unita alla presenza di un cantiere frazionato in tanti cantieri minori. Si optò quindi per la realizzazione di un involucro portante in “Eraclit-Calcestruzzo” in cui – spiega Gellner – “il calcestruzzo viene gettato fra un cassero esterno, formato da tavole, e uno interno (a fondo perduto) di lastre di Eraclit, in funzione di coibente termico, e successivamente intonacato” (Gellner 2004, 92).

Il passaggio dalla prefabbricazione alla realizzazione in opera è stato – stando alle pagine dei diari – una diretta conseguenza del fatto di ricadere, già dal secondo lotto, in zone più fittamente boschive e quindi della necessità di adeguare il sistema costruttivo all’intenzione, sempre viva, di garantire il rispetto e la completa salvaguardia della vegetazione preesistente (Gellner 1994, 130).

La scelta di Gellner rappresenta un chiaro – e riuscito – tentativo di far combaciare le ragioni economiche e funzionali con le sue coordinate etiche ed estetiche. Similmente, l’intera progettazione delle casette – e a scala macroscopica anche della Colonia – ha seguito il medesimo spirito, modellando le forme sulle basi delle tecniche costruttive, a loro volta vincolate dalle specifiche esigenze ambientali, ottenendo delle soluzioni stilisticamente tanto moderne quanto genuinamente tradizionali.

Fondamenta vegetali: l’inaspettata complicità natura-architettura

La condizione geografica e paesaggistica in cui versava Corte prima della costruzione del Villaggio era, come si è descritto più sopra, radicalmente diversa rispetto a come si presenta oggi: fondamentale è stata l’attenzione posta nella conservazione e nella valorizzazione della vegetazione preesistente in fase di cantiere e la stessa scomparsa della vista degli edifici costruiti, dovuta al crescere del bosco, è la diretta conseguenza dell’iniziale proponimento di creare un insediamento sommerso. Ma è interessante sottolineare il modo in cui è avvenuta questa trasformazione.

Il risultato di recenti indagini botaniche eseguite sulla vegetazione di Corte evidenzia che uno sviluppo boschivo paragonabile a quello che quest’area

ha prodotto in poco più di cinquant'anni normalmente impiegherebbe circa duecento anni (Merlo 2016); ma non è solo la rapidità nell'avanzamento del bosco a destare sorpresa e perplessità nella lettura dei dati, quanto il fatto che questo sia avvenuto "senza piantare un solo albero" (Gellner 1994, 82). In realtà l'affermazione di Gellner è vera solo in parte: si è già visto come siano state effettuate alcune significative integrazioni della vegetazione esistente a ridosso delle case e della Colonia. Inoltre, nel capitolo dei suoi diari legato al paesaggio alpino, l'architetto ammette di aver cercato, senza un gran successo, di inserire alcune essenze provenienti da vivai:

Negativo è stato anche l'esito delle prove di messa a dimora di altofusti o arbusti di provenienza dai vivai; perfino il pino nero (o pino austriaco) lo sentivo come un intruso, per non parlare del ginepro, disponibile solo nel portamento a cipressino. L'unica resinosa accettabile era il pino mugho; usato poi con una certa abbondanza nelle sistemazioni a verde proprio antistante alla Colonia (Gellner 1994, 133).

Se quindi qualche minima integrazione alla vegetazione ad alto fusto c'è stata, è invece indubbia la vasta opera di ricopertura delle scarpate e delle radure ghiaiose "con zolle erbose prelevate dai prati di fondovalle e trapiantate con grande cura" (Gellner 2004, 141) in tutto l'arco di tempo che va dal 1957 al 1963.

Fra le zone maggiormente interessate dal programma di inzollamento vi erano quelle in origine più aride, quali i cigli e le scarpate stradali, l'area su cui sorge la Colonia e quella relativa al gruppo delle 'Case 100' - il primo lotto - per una superficie totale di 135.900 mq di terreno ricoperto da zolle erbose - di dimensioni unificate di 20 x 30 cm - opportunamente bagnate e battute per permetterne l'aderenza. Scrive Gellner:

Già nell'anno successivo alla posa delle zolle erbose prelevate dalle praterie verso valle, ho potuto osservare (con non poca soddisfazione) la ripresa della regolarissima fioritura nella sequenza temporale tipica per i prati di monte (Gellner 1994, 133).

Il significato delle fioriture, che tanto hanno suscitato la soddisfazione dell'architetto, è indicativo che l'operazione di trapianto del manto erroso

ha avuto successo e, soprattutto, che si è svolta nel pieno rispetto della natura del luogo, riuscendo a nascondere l'artificio di una sistemazione, di fatto, molto complessa e rendendo naturale il rapporto tra gli edifici e il terreno circostante. Tuttavia l'impioamento da solo non è sufficiente a giustificare la rapidità con cui si sia sviluppata la vegetazione di Corte. Vi si sono aggiunti altri precisi accorgimenti, come il fatto di lasciare bianche le stradine piane che disimpegnano i singoli gruppi di abitazioni: il risultato di questa azione, unito al bassissimo consumo di suolo dovuto all'architettura palafitticola delle villette, ha permesso all'acqua piovana di defluire liberamente a valle lungo le scarpate, portandosi appresso il pulviscolo e le microparticelle del manto stradale che, nel tempo, hanno contribuito a ridurre la permeabilità del suolo ghiaioso creando le condizioni per l'attecchimento e lo sviluppo spontaneo della nuova copertura arborea.

Si sono sommate anche le conseguenze derivanti dalla scelta iniziale di prevedere, per le abitazioni, la semplice dispersione delle acque reflue:

È da dire invece che le acque reflue delle case non venivano immesse in una rete di fognatura ma dopo esser depurate venivano sparse nel terreno con un sistema di tubazioni perdenti. Era un altro apporto di acqua nell'aridità di quei suoli, a cui si sommava anche l'acqua piovana raccolta dai tetti delle case, non munite di grondaie, che consentiva lungo tutto lo stillicidio un'irrigazione diffusa del terreno. Abbiamo calcolato che l'acqua raccolta tra le superfici impermeabilizzate (copertura delle case, strade, piazzali) e l'apporto dell'acquedotto, acqua tutta ridistribuita sul terreno vegetale degli intorni, avrebbe portato a un incremento teorico del 60 % delle precipitazioni piovose (Gellner 1994, 131).

Il processo avviato con la costruzione del Villaggio ha poi seguito uno sviluppo naturale che ha portato alla proliferazione di un bosco giovane e caratterizzato da un suo pertinente ecosistema: le vipere hanno lasciato il posto a caprioli, cervi, volpi e lepri (Gellner 1994, 136) e l'architettura è stata quasi completamente assorbita dalla vegetazione.



Il Campeggio, foto di Nicola Noro, settembre 2016.

La crescita incontrollata ha portato Gellner a dover elaborare, sul finire degli anni Ottanta, un piano di taglio campione sulla copertura vegetale delle 'Case 400' – il settimo e ultimo lotto completato nel 1963 – al fine di restituire luce e panorama alle unità abitative, preservando, di fatto, sia l'integrità dell'architettura che quella del bosco stesso.

Interessanti le notazioni – e la personale soddisfazione – dell'architetto rispetto alla questione rappresentata dall'avanzamento del bosco e dalla necessità di regolarne lo sviluppo:

Il rapido e prosperoso sviluppo di specie vegetali diverse sembrerebbe anzi indicare la necessità di procedere a una sistematica pianificazione del bosco di Corte, favorendo alcune specie rispetto ad altre. Ritengo al contrario che debba essere la natura stessa a decidere: le piante più forti prevarranno sulle più deboli e il bosco troverà presto un proprio naturale equilibrio tra suolo, alberi e sottobosco. Quello di "bosco selvaggio" è un concetto che in Italia non si è ancora affermato, ma che in altri paesi viene applicato da anni: ricordo la grande impressione provata durante la visita al Parco Nazionale svizzero, dove è possibile vedere cosa è in grado di fare la natura quando viene lasciata alle proprie regole. Nei modi e nei tempi in cui è avvenuto

tutto questo, io leggo una sostanziale conferma che l'inserimento di un grande complesso edilizio in un ambiente naturale particolarmente delicato è avvenuto nel pieno rispetto della natura e delle sue leggi (Gellner 2004, 152-153).

Si introduce il concetto di "bosco selvaggio", di indubbia suggestione ma di difficile applicazione in un contesto residenziale come è il caso di Corte, motivo per cui, seppur in minima parte, si è reso comunque necessario intervenire per prevenire danni all'architettura: molti i problemi causati dall'incremento dell'umidità conseguente all'infoltimento della vegetazione a ridosso delle abitazioni un tempo completamente esposte alla luce solare e oggi inglobate nella selva - effetti evidenti in particolare modo in alcune parti della Colonia chiusa da quasi un trentennio. Tuttavia il prosperare di una copertura vegetale rigogliosa e il ripopolamento faunistico indicano il conseguimento dell'obiettivo iniziale di "costruire in un bosco rigenerando la natura" (Gellner 1994, 129). E comunque, così specifica il senso della sua azione l'architetto, con grande dose di consapevolezza critica e di lucidità:

Non si è trattato di un'anticipata attenzione ecologica, come alcuni hanno interpretato a posteriori, quanto di un procedere empirico, senza il concorso di 'esperti' o di particolari nozioni scientifiche, guardando piuttosto all'ancor oggi validissimo insegnamento della settecentesca English School of Landscape Gardening (Gellner 2004, 153).

La sensibilità propria dell'architetto verso il paesaggio naturale e la sua pianificazione è oggi, grazie al contributo di studi e ricerche, comunemente acquisita, ma negli anni Cinquanta, Gellner veniva visto alla stregua di un nostalgico sostenitore di teorie tardobarocche. Nella realtà dei fatti, il suo atteggiamento è stato più ambizioso e innovativo che nostalgico e la scelta di operare in zone degradate, di interesse paesaggistico quasi nullo, rappresentava l'occasione ideale per sperimentare le nuove possibilità offertegli dall'architettura e dalla tecnica, promuovendosi fautore di una riconversione ambientale in chiave positiva, risultato che sarebbe stato decisamente più difficile - e pericoloso - da raggiungere partendo da situazioni di natura intatta:

Nel corso della mia attività ho infatti sempre evitato di intervenire laddove la natura si manifesta di per sé nelle sue forme più belle e interessanti, per non incorrere nel rischio di deturparle; ho preferito piuttosto zone degradate e insignificanti dal punto di vista paesaggistico nel tentativo di bonificarle in una fusione armonica tra costruito e habitat naturale (Gellner 2004, 153).

In altre parole si trattava di “resistere al fascino dei luoghi troppo belli” accettando la sfida rappresentata da tutti quegli altri siti potenzialmente interessanti ma ancora inespressi e agendo “in maniera diversa da quello che si potrebbe definire il metodo ‘classico’ o ‘razionale’ di intervento dell’uomo sulla natura, quando egli, per i suoi fini costruttivi, crea un paesaggio artificiale estraneo nella sua concezione di razionalità al circostante ambiente di natura” (Gellner 1960, 57).

Di fatto, Gellner difende il suo modo di operare e ne rivendica la novità rispetto ai canoni del periodo, concludendo con l’appello – riportato qui di seguito – a essere più naturali che razionali, ossia a uscire dagli schematismi validi solo sulla carta accettando, piuttosto, gli stimoli derivanti dalle infinite varietà del paesaggio:

Se il violento intervento dell’uomo sulla natura si è definito come “classico” o “razionale”, l’opposto atteggiamento dell’adeguarsi all’ambiente naturale si potrà dire “romantico” o “naturale”. Cerchiamo di essere più “naturali” che razionali”, ed il paesaggio italiano ne guadagnerà; e ne guadagnerà di forza e di espressione il volto del nuovo insediamento (Gellner 1960, 57).

Anche da un punto di vista più generale e teorico, Gellner ripropone la sua personale definizione di “percezione del paesaggio” (Gellner 2004, 11), così come per altro l’aveva già esposta al VI Convegno nazionale di urbanistica a Lucca nel 1957 (Gellner 1957), in una relazione dal titolo “L’architettura spontanea in tema di protezione del paesaggio”:

Cosa intendiamo per paesaggio? Verrebbe da pensare a tutta prima all’intatta natura, ma l’ambiente naturale intatto quasi non esiste. Ovunque si è spinto, l’uomo ha trasformato l’ambiente naturale disboscando, coltivando e costruendo i suoi insediamenti. Dobbiamo perciò intendere per “paesaggio” l’ambiente naturale a cui si è sovrapposta l’opera

dell'uomo: ambiente naturale + opera dell'uomo = paesaggio (Gellner 2004, 11).

Da una interpretazione statica si passa a una lettura dinamica, che assume le popolazioni e le trasformazioni operate dall'uomo come fattori necessari alla definizione del paesaggio stesso la quale, ragionevolmente, si basa oramai sulla sua natura essenzialmente antropica. La capacità di Gellner di anticipare questa tendenza lo ha portato a indagare nel profondo i vari contesti in cui si è trovato di volta in volta a operare, proponendo delle soluzioni che si sono sviluppate precisamente a partire da quel paesaggio sentito in chiave già moderna come l'insieme di un ambiente naturale, degli insediamenti umani e delle rispettive interrelazioni:

Un paesaggio non inteso (quindi) come fondale ad un intervento, ma come realtà prima e concreta. Certo una realtà viva, dinamica e perciò modificabile. Ma modificabile non attraverso leggi ipotizzabili ad arbitrio personale, bensì solo in accordo con la storia, i caratteri ecologici, i modi concreti di percezione che ad ogni particolare paesaggio siano specificatamente pertinenti (Gellner 1973, 19).

Nel caso del Villaggio Eni di Corte di Cadore, è proprio lo strettissimo rapporto e la - in parte progettata, in parte inaspettata - complicità fra architettura e natura a rappresentare l'aspetto che, sviluppandosi con il passare del tempo, appare fortemente attuale e significativo. Oggi, che le architetture del Villaggio hanno compiuto sessant'anni - seppure con qualche segno dato dai decenni di abbandono- suscitano ancora ammirazione e meraviglia per il dialogo che si è instaurato tra l'insediamento e l'ambiente circostante, rispettato e addirittura bonificato rispetto alla sua condizione di partenza.



Il padiglione centrale della Colonia sovrastato dall'Antelao, vista dal Piazzale delle Adunate, foto di Nicola Noro, ottobre 2016.

L'autore collabora a Progettoborca, un laboratorio di rigenerazione sperimentale promosso da Dolomiti Contemporanee e attivo negli spazi della Colonia dal 2014 che, grazie all'azione di artisti, architetti, filosofi, studenti e molti altri, sta contribuendo alla progressiva riscoperta e rifunzionalizzazione, secondo chiavi di lettura nuove e diverse, di questo gigantesco complesso.

Riferimenti bibliografici

La bibliografia su Edoardo Gellner, la sua opera in generale e il villaggio di Borca di Cadore è molto estesa ed è consultabile, organizzata tematicamente, nel sito dell'Associazione culturale Edoardo Gellner architetto. A seguire si riportano solo i testi specificatamente utilizzati per questo saggio.

Deschermeier 2008

D. Deschermeier, *Impero Eni. L'architettura aziendale e l'urbanistica di Enrico Mattei*, Bologna 2008.

Gellner 1957

E. Gellner, *L'architettura spontanea in tema di protezione del paesaggio*, in *Atti del VI Convegno nazionale di urbanistica. Lucca 9-11 novembre 1957*, Lucca 1958.

Gellner 1960

E. Gellner, *Il villaggio sociale dell'Eni*, "Urbanistica" 32 (1960), 40-57.

Gellner 1973

E. Gellner, *Architettura e ambiente. Appunti su esperienze personali di progettazione, appunti inediti per una conferenza tenuta a Vienna, 12.10.1973*, luav Archivio Progetti, Fondo Gellner, Gellner 5.Ricerche.

Gellner 1994

E. Gellner, *Quasi un diario. Appunti autobiografici di un architetto*, a cura di M. Merlo, Roma 2008.

Gellner 2004

E. Gellner, *Percepire il paesaggio. Living Landscape*, a cura di V. Foise M. Merlo, Milano 2004.

Gellner, Mancuso 2000

E. Gellner, F. Mancuso, *Carlo Scarpa e Edoardo Gellner. La chiesa di Borca di Cadore*, Milano 2000.

Merlo 2016

M. Merlo, *Il Villaggio Eni di Edoardo Gellner*, lezione tenuta nell'aula magna della Colonia, 2 Agosto 2016, Workshop "Abitare condiviso" di Casabella Formazione.

Noro 2017

N. Noro, *V.T.A.B. contesti di un caso fortunato*, tesi di laurea magistrale, relatore Monica Centanni, correlatore Sara Marini, a.a. 2015-2016, 2017.

Zevi 1958

B. Zevi, *Cascata di villette tra le nevi del Cadore*, "Cronache di architettura", vol. 3, Bari, 1958, 156-159.

English abstract

The Eni Village of Borca di Cadore – designed by the architect Edoardo Gellner and commissioned by Enrico Mattei – represents an exceptional architectural adventure for many reasons.

This essay investigates one of the most underrated aspects that is the creation of an entire landscape where, originally, there was nothing but rocks – and snakes.

Today Corte di Cadore appears completely hidden in a dense forest, almost suggesting that the buildings have sprung up in the shade of the pines, but the reality couldn't be more different: it was Gellner's hand that combined architecture and nature into a symbiotic and unique relationship, successfully restoring a portion of a degraded territory.

Through the analysis of the compositional and constructive choices, we come to

understand how the growth of the forest wasn't a coincidence but the result of a precise planning and of an environmental sensibility that wasn't so common at the time.

key words | Eni Village; Borca di Cadore; Edoardo Gellner; landscape

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

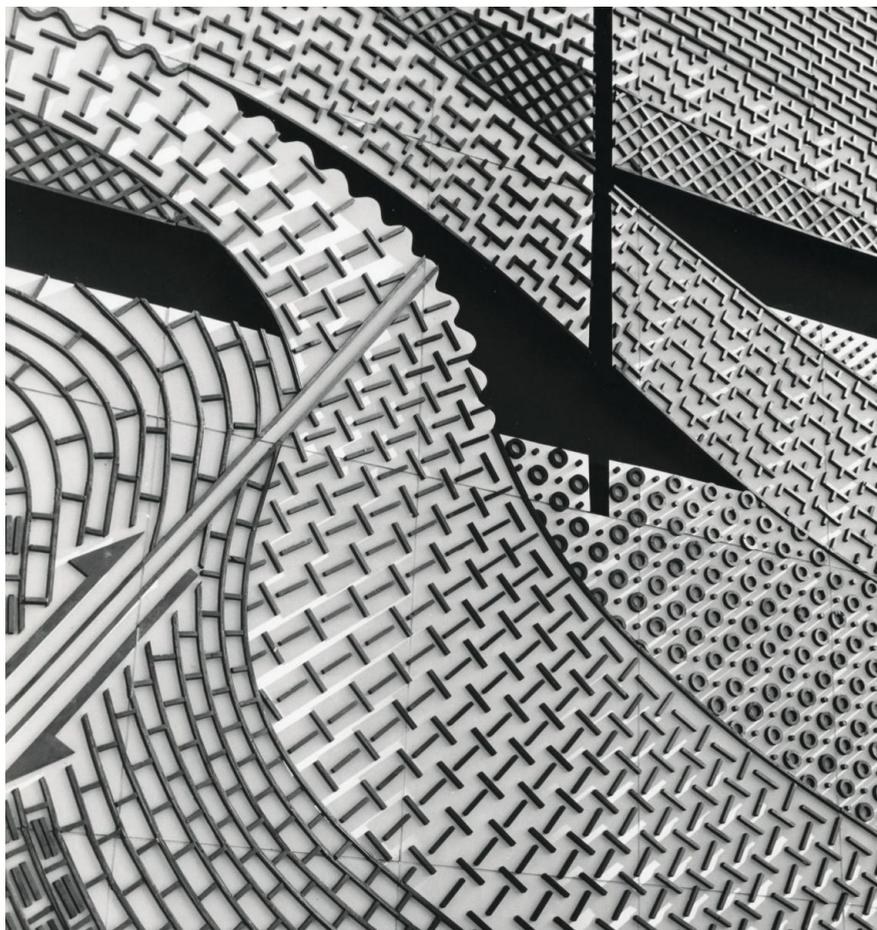
(v. Albo dei referee di Engramma)

“Dalle profondità della terra, energia per il lavoro italiano”

Architetti, artisti e intellettuali per l'Eni alla Fiera di Milano

Chiara Baglione

L'immagine della rinascita industriale nel dopoguerra



1 | Leonardo Sinisgalli, Errico Ascione, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1959, dettaglio della facciata.

Riavviata nel 1946 in forma ridotta, mentre erano ancora visibili i segni dei bombardamenti, dopo l'interruzione dovuta alla guerra, la Fiera campionaria di Milano investì l'anno seguente ingenti risorse nella realizzazione sia del Palazzo delle nazioni (completato nel 1948), sia dell'emiciclo per l'industria tessile su progetto di Pier Luigi Nervi e Giuseppe de Finetti (Longoni 1987, 76-86; Bertani 1972, 47-72). Anche da parte delle aziende vi era la volontà di mostrare il desiderio di rinascita dal Paese con investimenti notevoli: è il caso, ad esempio, ben noto della Breda (Savorra 2008) oppure della Montecatini, che fece costruire nel 1947 un padiglione in muratura di grandi dimensioni, su progetto di Angelo Bianchetti e Cesare Pea, coinvolgendo per gli allestimenti interni artisti, grafici e architetti di talento, quali Erberto Carboni, Marcello Nizzoli, Enrico Ciuti, Franco Albini. A loro si affiancarono negli anni successivi altri professionisti, come Bruno Munari e i fratelli Castiglioni (Achille e Pier Giacomo), che lavorarono ininterrottamente per la Montecatini dal 1953 fino al 1968, per la realizzazione di veri e propri "eventi" pubblicitari, con notevole impegno finanziario e con suggestive ed efficaci invenzioni creative (Bosoni 1995). Tra il 1947 e i primi anni Cinquanta altre grandi aziende organizzarono una presenza stabile alla Fiera milanese, per quanto con investimenti più oculati rispetto a quelli messi in campo dalla Breda o dalla Montecatini. Tra queste vi era la Fiat, che rinunciò, proprio per problemi economici, a costruire un grande padiglione permanente disegnato da Cesare Scoccimarro nel 1947, optando per una struttura realizzabile per fasi (ogni anno si aggiungeva una nuova parte) che lasciasse spazio alle presentazioni dei molti, differenti e spesso ingombranti prodotti industriali (Baglione 2014).



2 | Padiglione Agip, Fiera di Milano, 1949.

Il primo allestimento Agip Snam nella manifestazione postbellica milanese documentato nell'archivio fotografico della Fiera è quello inaugurato nell'aprile 1949, dedicato alle attività di ricerca del metano e del petrolio. Si trattava di una struttura all'aperto che ospitava una serie di illustrazioni didascaliche, con la presentazione degli aspetti tecnici del lavoro di ricerca e coltivazione dei giacimenti, oltre a modellini di macchine e attrezzature e a un'alta torre petrolifera in tubi Dalmine, la quale, oltre a fungere da segnale, portava le scritte Agip e Snam. Va ricordato che la torre d'estrazione, in quel caso di legno, era l'elemento propagandistico principale anche del padiglione Agip realizzato su disegno di Piero Portaluppi per la Fiera milanese del 1928 e utilizzato fino al 1935, quando la struttura venne adibita a padiglione del libro (Camponogara 2003). Ma dopo la guerra la situazione dell'Agip era profondamente cambiata. Entrato come commissario nel 1945, nel 1948 Mattei era stato nominato vicepresidente, riuscendo "ad affermare la centralità del nuovo settore del metano, facendo dell'alleanza con i tecnici attivi nell'Italia settentrionale uno degli elementi della sua ascesa al vertice dell'Agip" (Pozzi 2010, 158). La scoperta del petrolio a Cortemaggiore nel giugno del 1949 era stata annunciata con enfasi ed aveva acquisito, nella strategia di comunicazione

d'azienda, una forte valenza simbolica. Nel novembre del 1949, in una celebre intervista, Mattei affermava:

Tra il 1945 e il 1949 il grande segreto della nostra terra è stato svelato e il sottosuolo padano è diventato una specie di cassaforte aperta, nella quale basta ormai affondare le mani per portare alla luce i tesori che essa contiene (Mattei 1949).

Il metano fu dunque protagonista dell'allestimento dello stand milanese del 1950, sobrio e didascalico quanto il precedente, ma caratterizzato da due elementi chiave che sarebbero stati costantemente riproposti, anche se in forme diverse, negli anni seguenti: un pannello luminoso in facciata, che raffigurava la rete dei metanodotti nella Pianura Padana e due alte torce alimentate a gas metano.



3 | Padiglione Agip, Fiera di Milano, 1950.

L'insistenza, come vedremo, sull'immagine della rete di metanodotti, si comprende alla luce del fatto che per Mattei era problematico riuscire a "far vedere" ciò che era invisibile a tutti, cioè la gigantesca rete delle

condutture sotterranee (Deschermeier 2008, 130). Ma allo stesso tempo, tale presenza continua dell'immagine va messa in relazione anche con il fatto che in quella fase della storia dell'azienda "erano le scoperte minerarie a godere di maggiore prestigio, tanto da poter essere utilizzate per dare lustro alle attività più tradizionali" (Pozzo 2010, 168). Tra l'altro va notato – come ricordava Franco Barelli, redattore de "Il Gatto Selvatico", in un'intervista del 1989 – che "al tempo di Mattei era, in genere, lui personalmente ad occuparsi dell'idea del padiglione da realizzare. Questo avveniva soprattutto per la grande Fiera di Milano che doveva sintetizzare tutta l'attività del Gruppo ed il tema lo dava l'ingegner Mattei" (Deschermeier 2008, 130).



4 | Mario Bacciocchi, Padiglione Agip, Fiera di Milano, 1951, esterno.



5 | Mario Bacciocchi, Padiglione Agip, Fiera di Milano, 1952, esterno.

Come altre grandi aziende, anche l'Agip, all'inizio degli anni Cinquanta, avvertì la necessità di dotarsi di una struttura stabile per la partecipazione a quella che era allora la più importante manifestazione fieristica nazionale. Così, per l'edizione del 1951, Mattei commissionò il progetto di un padiglione in muratura, destinato ad essere riutilizzato ogni anno, a Mario Bacciocchi, l'architetto al quale aveva affidato, tra il 1950 e il 1951 anche la definizione del piano urbanistico di Metanopoli (Deschermeier 2008; Savorra 2019). Costruito in soli 49 giorni dalla Sogene, l'edificio occupava un'area di forma triangolare sul viale delle Industrie nei pressi di Porta Meccanica, sviluppandosi in altezza, con piano interrato, piano terreno e mezzanino superiore. L'elegante interno era caratterizzato dalla copertura a cupola della parte centrale a doppia altezza, nella quale era

ricavata un'apertura circolare che metteva in comunicazione viva il piano terreno con il sotterraneo.



6 | Mario Bacciocchi, Padiglione Agip, Fiera di Milano, 1951, interno.



7 | Mario Bacciocchi, Padiglione Agip, Fiera di Milano, 1952, interno.

All'esterno, a lato della struttura principale, erano collocate una stazione di servizio e quattro alte aste metalliche con torce alimentate a metano che portavano le scritte 'Agip', 'Snam' e 'Metano' realizzate in sottili tubi luminosi, che comparivano anche in facciata, insieme con il tracciato della rete dei metanodotti. Ben visibili di notte, quando erano illuminati, logotipi aziendali e tracciato quasi scomparivano nella percezione diurna.

All'interno, immagini 'pittoriche' e divulgative, disposte su un pannello continuo circolare, illustravano l'attività estrattiva e le ricerche petrolifere con una particolare enfasi sugli usi industriali del metano, mentre le condutture di un pozzo di produzione del campo metanifero erano messe in mostra come se fossero una scultura. Il linguaggio molto contenuto e poco efficace dal punto di vista pubblicitario, soprattutto all'esterno, era forse il frutto di una coincidenza di vedute tra il progettista, che coltivava un'idea 'rassicurante' e sommersa di architettura moderna (Savorra 2019), e l'azienda, riluttante, tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, a esporre troppo il suo nome. Come nota Pozzi, "l'Agip potrebbe aver preferito in alcuni casi adottare un 'profilo basso' a causa delle molte incertezze che gravavano sul settore del metano fino alla creazione dell'Eni e all'istituzione dell'area di privativa sulla Pianura Padana" (Pozzi 2010, 167).

La sobrietà e la parsimonia nei mezzi espressivi utilizzati da Bacciocchi risultano ancora più evidenti se si confronta il suo padiglione con gli allestimenti della Breda, le cui strutture temporanee, poco distanti

dall'area assegnata all'Agip, rivaleggiavano, per invenzioni e impegno economico, con le creazioni scenografiche all'interno dell'edificio della Montecatini. Proprio nel 1951 la Breda decise, infatti, di mettere in mostra un gigantesco forno, magistralmente e spettacolarmente allestito da Luciano Baldessari, che lo incorporò in un suggestivo percorso dei visitatori. I padiglioni Breda vennero interpretati dallo stesso architetto, anche negli anni successivi, come enormi, scenografiche sculture, capaci di catalizzare l'interesse del pubblico della Fiera (Savorra 2008).

Nel 1952 la facciata del padiglione Eni fu meglio sfruttata come supporto per un enorme manifesto raffigurante la rete dei metanodotti, affiancato da un lungo elenco di "1000 aziende funzionanti a metano", anche se l'interpretazione formale del tema era ancora piuttosto elementare e il risultato poco 'parlante'. Più efficace appariva l'allestimento dell'interno che illustrava il metodo di ricerca sismografico del petrolio e del gas naturale mediante la combinazione di grandi fotografie e di pannelli divulgativi. All'esterno le torce a metano, diventate otto, fungevano da supporto per scritte luminose che reclamizzavano l'Agipgas e la "benzina italiana" Supercortemaggiore, il cui lancio era avvenuto proprio nel 1952.



8 | Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1953, dettaglio della facciata.

La ricerca di visibilità per i nuovi prodotti a largo consumo, ispirata anche a modelli americani, coincise con la maggiore attenzione attribuita da Mattei al ruolo della pubblicità come strumento di marketing. Ricordava Alberto Alì, segretario particolare di Marcello Boldrini, presidente dell'Agip dal 1948 al 1952, che Mattei, affidandogli l'Ufficio pubblicità gli disse: "La pubblicità presto avrà un grosso sviluppo ed io intendo seguirla personalmente e dare personalmente le direttive" (Nardi 2009, 11). Questa evoluzione era rispecchiata anche dai padiglioni milanesi. Nell'edizione del 1953 ancora una volta protagonista della facciata era la mappa schematica dei metanodotti nella Pianura Padana, in questo caso tracciata con linee colorate e inserita in una composizione di forme, scritte e colori ben studiata tanto da far pensare all'intervento di un grafico di esperienza e

talento, forse Carboni. Meno riuscita e, forse volutamente naïve, appariva la grafica dell'interno del padiglione milanese, ad opera di Gianluigi Giordani – architetto bolognese autore dell'aeroporto di Linate a seguito del concorso tenutosi nel 1934 – che concepì una sorta di ingenua scenografia urbana per presentare gli usi domestici del gas metano. Va ricordato che nel 1953 era stato affidato proprio a Carboni – che aveva già lavorato per l'Agip negli anni Trenta – il disegno del padiglione Agip Snam per la propaganda degli idrocarburi all'Eur di Roma. Carboni aveva creato un allestimento molto efficace utilizzando soluzioni e tecniche espressive ormai ben collaudate (Carboni 1959).

Nel padiglione milanese del 1953 fecero la loro prima comparsa, da un lato, il motto “Dalle profondità della terra, energia per il lavoro italiano”, che verrà utilizzato anche negli anni successivi, dall'altro, il cane a sei zampe, introdotto nella comunicazione Eni nel 1952 come esito di un concorso voluto da Mattei e organizzato in collaborazione con la rivista “Domus” per i marchi Supercortemaggiore e Agipgas e per la relativa cartellonistica (Nardi 2009). La maggiore importanza attribuita da Mattei alla comunicazione pubblicitaria a partire dagli anni 1952-1953 è dimostrata anche dalla decisione dell'ufficio pubblicità dell'Eni di affidarsi all'opera di professionisti collaudati nel campo della comunicazione aziendale, autori, nella fiera milanese, di interventi di notevole impatto e richiamo, come Carboni, che stava lavorando per la Rai, o come i Castiglioni che, sempre per la Rai, avevano curato dal 1948 efficaci ed eleganti allestimenti (Bianchino 1998, Polano 2007).



9 | Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1953, interno allestito da Gianluigi Giordani.

L'Eni ricercò anche la varietà, affidandosi a progettisti diversi di anno in anno. Nel 1954 fu la volta di Carlo Mollino, con Franco Campo e Carlo Graffi e con la collaborazione di Max Huber. Nel 1951 i due giovani architetti torinesi allievi di Mollino, avevano progettato un camion per la Liquigas, società fondata nel 1936, come stand mobile definito 'Carro di fuoco', che aveva vinto un concorso per questo tipo di automezzi pubblicitari bandito dalla Fiera del Levante di Bari e aveva ottenuto l'apprezzamento entusiastico di Ponti (Ponti 1951). Il 'Carro di fuoco' era presente alla Fiera di Milano nell'edizione del 1952. L'anno seguente gli stessi progettisti avevano sviluppato ingegnosamente l'idea con Mollino, creando il camion denominato 'Nube d'argento' come stand mobile per l'Agipgas (Menghi, Mollino, Campo, Graffi 1955; Ferrari, Ferrari 2006, 190-191). Mollino, con la collaborazione dei suoi allievi, aveva scelto come elemento caratterizzante della facciata del padiglione Eni del 1954, oltre alla mappa con lo schema di distribuzione del metano nel Nord Italia, un grande nastro, forse ispirato da quello metallico disegnato da Lucio Fontana per il padiglione Sidercomit alla Fiera dell'anno precedente. Nell'allestimento dell'Eni il nastro in facciata era però multicolore ed usciva dall'interno del padiglione, tutto giocato proprio sulla presenza di

questo elemento che collegava oggetti, fotografie, schemi e disegni, in un percorso sviluppato su due piani, dalla genesi degli idrocarburi, alle ricerche del metano, agli usi domestici del gas nella 'casa ideale'.



10 | Carlo Mollino, Franco Campo, Carlo Graffi, con Max Huber, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1954, facciata.



11 | Carlo Mollino, Franco Campo, Carlo Graffi, con Max Huber, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1954, interno.

Dunque, i progettisti riuscirono a raccordare magistralmente interno ed esterno del padiglione con un'astratta 'lingua di fuoco' (Mollino, Campo, Graffi 1954), alla quale Huber contribuì creando un montaggio, vivacemente colorato, di frammenti grafici, fotografici e luminosi (Bosoni 2006, 161). Sulle pareti esterne e interne comparivano, inoltre, immagini di fossili di sedimentazione che ritorneranno anche in alcuni allestimenti degli anni successivi, come associazione al combustibile fossile. Nel 1955 il disegno del padiglione venne affidato nuovamente a Carboni, il quale posizionò al centro della facciata e davanti al padiglione le sue leggere e giocose sculture in ferro, ad accompagnare, ancora una volta, la raffigurazione schematica dei metanodotti che mostrava l'espansione raggiunta dalla rete. Ma l'estro creativo di Carboni si manifestò soprattutto all'interno del padiglione trasformato in un ambiente vivacemente colorato, nel quale erano presenti composizioni grafiche di immagini fortemente stilizzate e grandi campane di fili metallici che portavano anelli di neon, sotto le quali erano esposte, tra l'altro, le bombole dell'Agipgas

(*Fiera Milano 1955*, 16-17). Nello spazio inferiore l'artista allestì la sala dell'Agipgas per usi industriali con tralicci che occupavano e scandivano l'intero spazio, eredi dei reticoli razionalisti degli anni Trenta.



12 | Erberto Carboni, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1955, interno al piano sotterraneo.



13 | Erberto Carboni, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1955, interno al piano terra.

A Carboni si deve anche la facciata del padiglione Eni del 1956, al centro della quale compariva una torre di trivellazione stilizzata su cui si arrampicavano pupazzi in tuta e casco, circondata da immagini fotografiche di strumenti usati per la perforazione del suolo. La mappa dei metanodotti, in dimensioni ridotte rispetto a quelle degli anni precedenti, era in posizione defilata in basso, di fianco all'ingresso. Di fronte al padiglione, Carboni collocò una sua scultura, con impronte di fossili, e una vasca d'acqua con figure colorate, mentre dall'altra parte dell'ingresso la "Nube d'argento" ospitava arredamenti dimostrativi contenenti attrezzature alimentate dall'Agipgas. L'interno venne progettato invece da Achille e Pier Giacomo Castiglioni che l'anno precedente avevano ideato il padiglione Eni alla mostra internazionale del petrolio di Napoli con la collaborazione di Max Huber (Polano 2007, 78-81; Bosoni 2006, 161). Nell'allestimento milanese del 1956 i Castiglioni definirono un percorso obbligato che conduceva il visitatore prima nel sotterraneo, dove erano presentate le ricerche nel sottosuolo, poi, attraverso una scala centrale che si aggiungeva alle due esistenti ai lati, al terzo livello e infine di nuovo al piano terreno, dove erano presentati i prodotti derivati dal petrolio (Guarino 1956). La struttura era realizzata in legno a vista e grande attenzione era dedicata al sistema di illuminazione risolto con costellazioni di lampadine a incandescenza (Polano 2007, 100-101).



14 | Erberto Carboni, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1956, esterno, con camion pubblicitario Agipgas progettato da Mollino, Campo e Graffi.

15 | BBPR, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1957.

Probabilmente alla ricerca di novità nello stile degli allestimenti, nel 1957 vennero coinvolti i BBPR, già autori nel 1956 dell'arredamento della sede dell'Agip Nucleare a Milano, società creata in quell'anno. Realizzato con la collaborazione di Max Huber, che aveva in passato lavorato con lo studio milanese per la mostra *La forma dell'utile* alla IX Triennale del 1951, il padiglione era dedicato alle realizzazioni e all'organizzazione dell'Agipgas. Il fronte era risolto come un vero e proprio schermo bidimensionale che si sollevava in corrispondenza dei due ingressi formando due pensiline ondulate, sorrette da cavi agganciati alla parte alta della facciata. I BBPR adottarono i colori del cane a sei zampe: giallo per lo schermo, sul quale compariva solo il logotipo Eni, rosso per il rombo posto alla sommità, raffigurante la solita rete dei metanodotti, che diventava, in questo modo, una sorta di emblema astratto.

L'ambiente interno – dove era esposta, tra l'altro, la cucina Agipgas disegnata da Nizzoli e prodotta dallo stabilimento SNAM di Talamona – presentava un allestimento decisamente poco spettacolare, creato con semplici pannelli fotografici, in cui l'unico elemento di rilievo era il lampadario, alimentato ad Agipgas, creato dai BBPR sfruttando il pilastro centrale che attraversava tutti i livelli, al quale erano agganciati sottili bracci metallici che portavano lampade cilindriche (Guarino 1957). Per

l'edizione della Fiera del 1958 l'Eni si rivolse nuovamente ai Castiglioni che si occuparono sia della facciata, sia dell'interno del padiglione che celebrava l'inaugurazione dello stabilimento petrolchimico a Ravenna nell'aprile 1958. Sulla facciata a gradoni, concepita con il contributo determinante di Huber, le lettere dei due logotipi 'Eni' e 'Anic' si ricomponevano solo con una visione frontale da una distanza di quattro metri, mentre alla base compariva la scritta "Il metano dal nostro sottosuolo, materia prima di una nuova industria chimica" (Bosoni 2006, 162). L'andamento obliquo della facciata creava uno spazio aggiuntivo che fungeva da vestibolo del padiglione vero e proprio. L'interno, dove era riproposto l'andamento a gradoni, era risolto dai Castiglioni con una sintetica e molto suggestiva presentazione basata sull'uso di dischi rotanti nel pozzo centrale che illustravano i temi della mostra. Ogni disco, sincronizzato a un commento sonoro, aveva un colore diverso che, illuminato, era riflesso sul soffitto dell'ambiente (Aloi 1960, 205-207; Polano 2007, 133-135).

Un intellettuale al comando: il ruolo di Leonardo Sinisgalli nella comunicazione aziendale



16 | Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1958, veduta diurna della facciata.



17 | Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1958, veduta notturna della facciata.

Probabilmente nell'ambito di una riorganizzazione gestionale interna complessiva delle aziende del gruppo (Pozzi 2009, 391-404), nella primavera del 1958 Mattei affidò la direzione dei settori di Propaganda e

Pubblicità a Leonardo Sinisgalli, il quale mantenne l'incarico, lavorando contemporaneamente, dal 1961, anche per l'Alitalia, fino alla fine del 1963, quando lo lasciò a seguito della morte del presidente (Tedeschi 2015). La scelta di Mattei cadde su una persona di notevole esperienza: basti ricordare che il poeta-ingegnere era stato responsabile dell'Ufficio di pubblicità della Olivetti dal 1938 al 1940, per passare poi alla Pirelli, dove aveva fondato il periodico aziendale nel 1948, e alla Finmeccanica per la quale creò e diresse la rivista "Civiltà delle macchine", nata nel 1953. All'Eni si ricreò probabilmente, per quanto con una maggiore disponibilità di risorse e compiti più vasti, una situazione analoga a quella dell'ufficio pubblicità dell'Olivetti, nel quale, sotto la regia di Sinisgalli, giovani artisti come Fancello, Nivola, Pintori lavoravano alla realizzazione campagne pubblicitarie e vetrine di negozi (Lupo 2002, Fucella 2012). Ricordava Giuseppe Tedeschi, copywriter collaboratore di Sinisgalli dal 1958 al 1963:

C'era da impazzire a seguirlo quando ci accennava uno slogan; ci impaginava, tracciando linee con le unghie, depliant o la facciata di uno stand; decideva come fotografare un'attrice o un benzinaio. Le sue richieste erano sempre categoriche: voglio una valanga di slogan, una valanga di foto, una valanga di schemi impaginativi. Da tali valanghe di roba, in un attimo sceglieva lo slogan, la foto, lo schema che poi, con la sigla di Mattei, avrebbe invaso i giornali (Tedeschi 2015, 241).

Del gruppo di lavoro di Sinisgalli all'Eni – composto, stando alla testimonianza di Tedeschi, da circa quaranta persone tra architetti, grafici, giornalisti, amministrativi, segretarie – faceva parte il giovane architetto Errico Ascione che contribuì per più anni all'allestimento del padiglione della Fiera di Milano e non solo. Nato nel 1929 a Torre del Greco e trasferitosi a Roma nel 1954, Ascione creò nel 1961 con Bruno Zevi e Vittorio Gigliotti lo Studio A/Z. Una forte impronta 'sinisgalliana' si può cogliere nel padiglione milanese del 1959: la facciata era risolta con un'unica gigantografia della sezione geologica di un terreno petrolifero, che appariva come un ingrandimento di una sezione del pannello esposto all'interno del padiglione del 1952. L'immagine era realizzata con venticinquemila pezzi di legno verniciato di nero incollati sulla facciata, che riproducevano i segni utilizzati dai geologi per rappresentare i diversi tipi di terreno. La composizione, che si imponeva per la sua eleganza grafica, suggeriva con immediatezza, pur nella sua astrazione, il tema del

padiglione dedicato quell'anno alle ricerche petrolifere dell'Agip mineraria in Italia e all'estero. L'interno era suddiviso da pannelli di cemento, alleggerito da un'anima di plastica espansa, sui quali erano visibili le impronte delle casseforme in legno, ma anche quelle di conchiglie, nautili, spugne, quasi si trattasse di fossili nella pietra. Una plafonatura in compensato era agganciata con tiranti al soffitto, mentre il pavimento era in gomma Pirelli (Cocchia 1959).



18 | Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1958, interno illuminato.

19 | Achille e Pier Giacomo Castiglioni, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1958, interno illuminato.

Lungo il percorso, il visitatore poteva osservare una carta dell'Italia luminosa, realizzata con vari strati di plastica di diversi colori, che mostrava i luoghi degli interventi e degli studi eseguiti, e un modello di Gela Mare 21, primo pozzo offshore realizzato in Europa. Nel 'pozzo cinematografico' centrale, inoltre, su uno schermo orizzontale era proiettato un filmato girato dall'elicottero sui campi petroliferi di Gela (Baldini 1959). Sulle pareti, congegni per l'estrazione e il trattamento del petrolio si alternavano alle opere degli artisti, secondo un'idea già proposta nella mostra *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, organizzata da Sinisgalli e Prampolini nel 1955 alla Galleria nazionale d'arte moderna di Valle Giulia a Roma, basata sulla volontà del poeta di Montemuro di "documentare una consanguineità, una parentela grafica, plastica, viscerale fra le creazioni disinteressate degli artisti e le utili invenzioni degli ingegneri" (Sinisgalli 1955; Antonello 2012). L'iniziativa rientrava nel progetto di "mettere in comunicazione la cultura artistico-letteraria con quella scientifica e tecnologica" portato avanti da Sinisgalli soprattutto attraverso la rivista "Civiltà delle macchine" da lui fondata nel 1953 e

diretta fino al 1957 (Vinti 2007). I pittori chiamati da Sinisgalli a collaborare al padiglione Eni – Bruno Caruso, Antonio Scordia e Renzo Vespignani – avevano partecipato all’iniziativa della *Visita alle fabbriche* da parte di artisti e letterati proposta dalla rivista “Civiltà delle macchine”, alla quale Caruso aveva contribuito con testi e illustrazioni (Martelli, Vitelli 2012; Scheiwiller 1989).



20 | Leonardo Sinisgalli, Errico Ascione, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1959, facciata.

È utile ricordare inoltre che Vespignani aveva esposto nel 1958 nella grande mostra dedicata a 370 artisti emergenti, dal titolo *Giovani artisti italiani*, patrocinata da Mattei, tenutasi alla Permanente di Milano e organizzata da “Il Giorno”, testata di proprietà dell’Eni (Nardi, Voltaggio 2012). Vespignani e Scordia, con Attardi, D’Orazio, Perilli e Spigai, avevano inoltre già contribuito con pannelli dipinti al padiglione dell’Eni alla mostra industriale italiana, tenutasi a Teheran nell’ottobre del 1958 (Ciucci 1958).

Nel padiglione milanese gli alti tralicci nel paesaggio siciliano dipinti da Vespignani e un’immagine ironica del ‘macchinista’ Ugo Guarino – illustratore e vignettista che collaborava alla “Domenica del Corriere”, i cui

disegni erano stati commentati da Alfonso Gatto su “Civiltà delle macchine” nel 1956 – entravano in sintonia con le ‘carote’ esposte su una parete e con il pannello sul quale i modellini in plastica gialla degli automezzi, degli aerei, degli elicotteri, delle sonde dell’Agip Mineraria formavano una sorta di composizione astratta.

Nel 1960, la mappa della Valle Padana che illustrava le ricerche nel sottosuolo dell’Agip Mineraria appariva sulla facciata del padiglione milanese come una sorta di scultura astratta, differenziandosi dalle edizioni precedenti grazie all’uso del rilievo e di sezioni di tubi di diverse misure, con luci rosse e azzurre, per segnare i pozzi di perforazione (Tedeschi 1960, 15). Anche in questo caso, è possibile desumere il ruolo di Sinisgalli nel promuovere l’immagine aziendale mediante il ricorso alla creatività dei giovani artisti. Il padiglione, dedicato all’Anic, presentava i nuovi stabilimenti petrolchimici di Ravenna, in funzione dal 1958, e di Gela, ancora in costruzione. L’interno appariva decisamente sottotono rispetto a quello dell’anno precedente: sotto una volta a semisfere luminose campioni di materiali e prodotti erano disposti lungo pareti continue in mattoni. È da rilevare, infatti, quanto l’allestimento non riuscisse a riscattare la prosaicità di pneumatici, fertilizzanti, pavimenti, suole, patate e altri ortaggi.



21 | Leonardo Sinisgalli, Errico Ascione, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1959, interno.

22 | Leonardo Sinisgalli, Errico Ascione, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1959, interno. Sullo sfondo, dipinto di R. Vespignani.

Il padiglione del 1961 proseguiva la serie delle facciate raffiguranti la rete dei metanodotti che attraversavano la valle del Po, rappresentati in rilievo e in due colori su un fondo bianco piano e uniforme. L'interno era "un libro aperto sulle attività del gruppo" (Maurini 1961, 10; Pedio 1962), illustrate da undici grandi diapositive a colori retroilluminate disposte sulle pareti e da modellini di un impianto di raffinazione, della centrale termonucleare di Latina e di torri per l'estrazione. Una sorta di cesto luminoso, che richiamava l'allestimento di Carboni del 1955, ma con un effetto meno suggestivo, sovrastava il pozzo centrale. La trasmissione del messaggio era affidata soprattutto alla proiezione continua di filmati sulle attività e le iniziative del gruppo su tre schermi collocati nello spazio sotterraneo, a dimostrazione dell'importanza sempre maggiore attribuita da Mattei al documentario come mezzo di comunicazione, tanto che nel 1958 la produzione cinematografica dell'ente era stata avviata in modo sistematico con la creazione dell'Ufficio cinema (Frescani 2011, Frescani 2014).

Nel 1962 la facciata del padiglione milanese, progettato da Errico Ascione con la collaborazione dei grafici Marco Armani e Sauro Bertelli, era ancora risolta con una enorme mappa, ma questa volta si trattava di una carta europea su cui era segnato il tracciato dell'Oleodotto dell'Europa Centrale. Un tratto di una conduttura reale di oleodotto, in fase di posa, formava una sorta di arco di ingresso, mentre l'interno era risolto utilizzando un unico elemento, un parallelepipedo a sezione quadrata, moltiplicato, con diverse altezze, a formare il disegno delle pareti, i supporti degli oggetti in mostra e un lampadario centrale, forse ispirato all'allestimento della sala delle materie plastiche realizzata da Gardella e Vignelli per la Montecatini nel 1961. Gli otto lati dello spazio principale erano dedicati alle diverse attività del gruppo Eni, mentre al piano sotterraneo era ricavata una saletta per le proiezioni cinematografiche, il cui commento sonoro era diffuso anche al piano superiore (*Il padiglione dell'Eni* 1962).

Nel padiglione del 1963, il primo realizzato dopo la morte di Mattei, l'idea della mappa venne abbandonata. Concepita per celebrare i dieci anni dalla creazione dell'Eni, la facciata rappresentava una sorta di organigramma delle società del gruppo e del loro campo di azione internazionale. La grafica utilizzata, giocata sulla ripetizione del cerchio e sul binomio bianco-rosso, era ormai decisamente sintetica e astratta, in sintonia con le

tendenze che si stavano affermando in campo pubblicitario nei primi anni Sessanta. Più accattivante risultava l'interno: in un ambiente buio diapositive, diagrammi, modellini, fotografie, inseriti in una cornice grafica omogenea, composta da cerchi e altre forme, e accompagnati da una colonna sonora, mostravano i progressi e le attività in Italia e all'estero di tutte le aziende del gruppo (*L'Eni* 1963).



23 | Leonardo Sinisgalli, Errico Ascione, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1960.

24 | Leonardo Sinisgalli, Errico Ascione, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1961.



25 | Leonardo Sinisgalli, Errico Ascione, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1961, interno.

26 | Leonardo Sinisgalli, Errico Ascione, Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1963, interno.

Dal punto di vista dello stile della comunicazione e dell'immagine grafica il padiglione milanese del 1964, dedicato alla presenza dell'Eni a Gela, rappresentava un passo indietro rispetto a quello dell'anno precedente,

soprattutto all'interno. Sulla facciata comparivano soltanto la grande scritta "L'Eni a Gela" e l'immagine ingigantita del tetradramma di Gela, utilizzata anche sulla copertina del volume *Gela: destino di una città greca di Sicilia* edito nel 1963, con un testo di Pietro Griffo e immagini del fotografo svizzero Leonard von Matt. All'interno del padiglione oggetti provenienti Museo archeologico di Gela, nato nel 1958, erano esposti accanto ad ampolle contenenti prodotti del petrolio. L'idea era quella già proposta nel documentario Incom intitolato "Archeologia + petrolio= Sicilia '58", per la regia di Giuseppe Scotese, nel quale sequenze dell'estrazione di anfore greche da scavi archeologici si alternavano a immagini delle trivelle impegnate in attività estrattive, mentre una voce fuori campo declamava: "Dal profondo riaffiorano vicini l'antica pietra e il nero petrolio". Lo scrittore Nello Saito scriveva nel 1957:

Gela è stata così sorpresa da due categorie di ricercatori che hanno qualche affinità nella loro passione: archeologi e petrolieri. Ambedue affondano i loro strumenti nella terra e ambedue sono dotati di mezzi e di mentalità moderna (Saito 1957, 5).



27 | Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1963, facciata.

28 | Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1964, facciata.

Nella sala sotterranea del padiglione veniva proiettato il documentario, voluto da Mattei e dedicato alla sua memoria, girato dal regista Giuseppe Ferrara, dal titolo *Gela antica e nuova*, col commento scritto da Leonardo Sciascia nel 1963, il quale contribuì anche al numero de "Il Gatto Selvatico" del marzo 1964, diretto da Franco Briatico che aveva sostituito Attilio

Bertolucci dal settembre del 1963 (*Gela* 1964, *Gela nuova* 1964). Il contenuto comunicativo del padiglione era incentrato, dunque, da un lato sull'analogia tra archeologia e petrolio, dall'altro sul confronto tra la condizione di vita degli abitanti di Gela e le nuove prospettive di sviluppo offerte dall'impegno dell'Eni in Sicilia, rappresentato sinteticamente dall'accostamento di ritratti di pescatori e contadini e di scene di vita tradizionale alle fotografie del nuovo villaggio Anic di Gela, progettato dallo studio Nizzoli Oliveri e realizzato, almeno in parte, nel 1963.

Ormai, a seguito della morte improvvisa di Mattei le strategie di comunicazione del gruppo stavano cambiando radicalmente, come dimostra anche la fine dell'impegno di Sinisgalli. Del resto altre esperienze di collaborazione tra intellettuali e imprese si stavano esaurendo in quegli anni, come registrava amaramente il poeta di Montemurro in una lettera a Giuseppe Luraghi del marzo 1965:

Non è una situazione allegra. Le Agenzie pubblicitarie ci stanno ormai abituando a bere a tavola la coca-cola e sostituire il pane con i biscotti, i carciofi romani con quelli del Minnesota. L'estro viene sostituito dalla regola. Nel mondo della produzione e della cultura di massa c'è posto per i copywriters, non c'è posto per i poeti (Sinisgalli 1965).



29 | Padiglione Eni, Fiera di Milano, 1964, interno.

Una prima versione di questo contributo è stata presentata all'incontro di studi *Eniway. Architettura, arte, città* tenutosi il 18 marzo 2014 all'Università Iuav di Venezia e curato da Fernanda De Maio. Si ringrazia Andrea Lovati che ha messo disposizione le fotografie degli allestimenti della Fiera di Milano e altri materiali utili alla mia ricerca. L'archivio fotografico della Fiera è attualmente consultabile nel sito <https://archiviostorico.fondazionefiera.it>.

Riferimenti bibliografici

Aloi 1960

Roberto Aloi, *Esposizioni. Architetture-allestimenti*, Milano 1960.

Antonello 2012

P. Antonello, *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, in S. Martelli, F. Vitelli (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Salerno-New York 2012, vol. I, 349-360.

Baglione 2014

C. Baglione, *Interni e allestimenti espositivi nella "città che si rinnova"*, in A. Avon (a cura di), *Cesare Scoccimarro nell'architettura italiana del Novecento*, Udine 2014, 87-103.

Baldini 1959

R. Baldini, *L'Eni alla Fiera di Milano*, "Il Gatto Selvatico" 4 (aprile 1959), 4-5.

Bianchino 1998

G. Bianchino (a cura di), *Erberto Carboni: dal futurismo al Bauhaus*, Milano 1998.

Bosoni 1995

G. Bosoni, *Max Huber: designer archigrafico*, in S. von Moos, M. Campana, G. Bosoni, *Max Huber*, London 2006, 147-170.

Bosoni 1995

G. Bosoni, *Allestimento e grafica. Il sodalizio Castiglioni-Huber*, in I. Migliore et. al. (a cura di), *Achille Castiglioni visionario: l'alfabeto allestitivo di un designer regista*, catalogo della mostra, Ginevra 2018, 76-85

Camponogara 2003

C. Camponogara, *Padiglioni alla Fiera campionaria di Milano*, in Luca Molinari (a cura di), *Piero Portaluppi: linea errante nell'architettura del Novecento*, catalogo della mostra, Milano 2003, 76-79.

Carboni 1959

Erberto Carboni, *Esposizioni e mostre*, Milano 1959.

Ciucci 1958

C. Ciucci, *Affermazione dell'Eni alla mostra di Teheran*, "Il Gatto Selvatico" 10 (ottobre 1958), 16-17.

Cocchia 1959

F. Cocchia, *Tre mostre per l'Ente Nazionale Idrocarburi. Architetto Errico Ascione*, "L'Architettura. Cronache e storia" 48 (ottobre 1959), 402-408.

Deschermeier 2008

D. Deschermeier, *Impero Eni. L'architettura aziendale e urbanistica di Enrico Mattei*, Bologna 2008.

Mollino, Campo, Graffi 1954

C. Mollino, F. Campo, C. Graffi, *Padiglione del gruppo Eni Snam e Agip*, "Stile Industria" 28 (giugno 1954).

Ferrari, Ferrari 2006

F. Ferrari, N. Ferrari (a cura di), *Carlo Mollino arabeschi*, catalogo della mostra, Milano 2006.

Fiera Milano 1955

Fiera Milano. Rassegna, "Stile Industria" 5 (settembre 1955), 16-23.

Frescani 2011

E. Frescani, *Cinema e oro nero. Il contributo dell'Eni alla cinematografia industriale*, "Patrimonio industriale" 8 (ottobre 2011), 42-47.

Frescani 2014

E. Frescani, *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Napoli 2014.

Fucella 2012

P. Fucella, *Sinisgalli, il poeta della pubblicità*, in S. Martelli, F. Vitelli (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, Salerno-New York 2012, vol. I, 195-216.

Gela 1964

Gela alla Fiera di Milano, "Il Gatto Selvatico" 4 (aprile 1964), 8.

Gela nuova 1964

Gela nuova e vecchia, "Il Gatto selvatico", numero dedicato a Gela, 3 (marzo 1964).

Golzio 2016

I. Golzio, *L'effimero dei maestri italiani. Allestimenti alla Fiera Campionaria di Milano 1920-1970*, tesi di laurea, relatrice Elena Dellapiana, Politecnico di Torino, 2016.

Guarino 1956

Giuseppe Guarino, *34ª Fiera di Milano. La nostra partecipazione*, "Il Gatto Selvatico" 4 (aprile 1956), 6-7.

Guarino 1957

Giuseppe Guarino, *Il padiglione Eni alla Fiera di Milano*, "Il Gatto Selvatico" 5 (maggio 1957), 4-5.

Il padiglione dell'Eni 1962

Il padiglione dell'Eni alla Fiera di Milano. Architetto Errico Ascione, "L'Architettura. Cronache e storia" 83, 5 (settembre 1962), 314-317.

L'Eni 1963

L'Eni alla Fiera di Milano 1963, "Il Gatto Selvatico" 4 (aprile 1963), 11.

Longoni 1987

G.M. Longoni, *La fiera nella storia di Milano*, Milano 1987.

Lupo 2002

G. Lupo, *Sinisgalli e le industrie milanesi (1934-1973)*, in Id. (a cura di), *Sinisgalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni trenta agli anni sessanta*, Novara 2002, 213-242.

Martelli, Vitelli 2012

S. Martelli, F. Vitelli (a cura di), *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, 2 voll., Salerno-New York 2012.

Mattei 1949

E. Mattei, *Il sottosuolo padano è una cassaforte aperta*, "Corriere della Sera", 10 novembre 1949.

Maurini 1961

L. Maurini, *Alla Fiera di Milano l'Eni anticipa il mondo dell'avvenire*, "Il Gatto Selvatico" 4 (aprile 1961), 9-10.

Menghi, Mollino, Campo, Graffi 1955

R. Menghi, C. Mollino, F. Campo, C. Graffi, *Forme per la pubblicità*, "Domus" 310 (settembre 1955), 51-55.

Nardi 2009

L. Nardi, *La vera storia del cane a sei zampe, in Il cane a sei zampe*, catalogo della mostra, Roma 2009, 10-17.

Nardi, Voltaggio 2012

L. Nardi, M. Voltaggio, *Impara l'arte e mettila da parte. La storia inedita del patrimonio artistico di Eni*, "Il Capitale culturale" 5 (2012), 27-40.

Pedio 1962

R. Pedio, *Il padiglione dell'Eni alla Fiera di Milano*, "L'Architettura. Cronache e storia" 76 (febbraio 1962), 690-692.

Polano 2007

S. Polano, *Achille Castiglioni 1918-2002*, con *Atlante delle opere* a cura di F. Bulegato, Milano 2007.

Ponti 1951

g. p. [G. Ponti], *Il "carro di fuoco". Franco Campo e Carlo Graffi architetti*, "Domus" 263 (novembre 1951), 35-41.

Pozzi 2009

D. Pozzi, *Dai gatti selvaggi al cane a sei zampe. Tecnologia, conoscenza e organizzazione nell'Agip e nell'Eni di Enrico Mattei*, Venezia 2009.

Pozzi 2010

D. Pozzi, *Molti nemici molto onore? Le strategie di comunicazione dell'Eni di Enrico Mattei* in G. Bigatti, C. Vinti (a cura di), *Comunicare l'impresa. Cultura e strategie dell'immagine nell'industria italiana (1945-1970)*, Milano 2010, 153-189.

Saito 1957

N. Saito, *A Gela nuovo petrolio in vista*, "Il Gatto Selvatico" 7 (luglio 1957), 4-5.

Savorra 2008

M. Savorra, *Capolavori brevi. Luciano Baldessari, la Breda e la Fiera di Milano*, Milano 2008.

Savorra 2019

M. Savorra, *Un professionista al servizio dell'Eni. L'opera di Mario Bacciocchi (192-1974)*, "La Rivista di Engramma" 169 (2019).

Scheiwiller 1989

V. Scheiwiller (a cura di), *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista*, Milano 1989.

Sinisgalli 1955

L. Sinisgalli, *Introduzione*, in *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, catalogo della mostra, Roma 1955.

Sinisgalli 1965

L. Sinisgalli, Lettera a Giuseppe Luraghi, Roma, 30 marzo 1965, pubblicata in G. Lupo (a cura di), *Sinisgalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni trenta agli anni sessanta*, Novara 2002, 250.

Tedeschi 1960

G. Tedeschi, *L'Eni alle Fiere internazionali di Milano e Casablanca*, "Il Gatto Selvatico" 5 (maggio 1960), 14-15.

Tedeschi 2015

G. Tedeschi, *Sinisgalli pubblicitario e inventore di riviste*, in B. Russo (a cura di), *Leonardo Sinisgalli: Un geniaccio tutto fare tra poesia e scienza*, Atti del convegno, Venosa 2015, 241-246.

Vinti 2007

C. Vinti, *Gli anni dello stile industriale, 1948-1965*, Venezia 2007.

English abstract

Soon after the end of the second World War, Fiera di Milano (Milan trade exhibition) was eager to demonstrate the Italian spirit of rebirth. Companies and enterprises invested in the design and building of pavilions, involving artists, architects and graphic designers like Erberto Carboni, Marcello Nizzoli, Enrico Ciuti, Franco Albini. Enrico Mattei, Agip and later Eni's president wanted to emphasize Italian energy politics based on gas, and, as this essay describes, Italian gas pipelines net was the central theme of Agip and Eni's presence at the Trade Fair. The story of Agip and Eni pavilion from 1949 to 1964 involves architects like Mario Bacciocchi, who designed the building, Carlo Mollino with Franco Campo, Carlo Graffi and Max Huber, Achille and Piergiacomo Castiglioni, BBPR, Errico Ascione. Particularly important was the presence of Leonardo Sinisgalli, the engineer-poet who directed Eni's communication section from 1958 to 1963. He left the company after Mattei's death, but he was also aware that the communication in the world of mass production and culture was radically changing and poets were being substituted by copywriters.

key words | Fiera di Milano; Mario Bacciocchi; Leonardo Sinisgalli.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Cinema dal petrolio

L'Eni e il documentario d'impresa

Marco Bertozzi

1. Tecnofilm e Grande Trasformazione



Fotogrammi dal film-documentario *Le vie del petrolio* di Bernardo Bertolucci, 1967.

All'inizio degli anni Cinquanta nascono le sezioni foto-cinematografiche di molte aziende italiane. In un momento di grande sviluppo dell'economia nazionale, e ancor prima della nascita della televisione pubblica, il cinema consente originali forme di comunicazione aziendale, capaci di raggiungere spettatori molto diversificati. L'intenzione di sostenere politiche promozionali al passo coi tempi definisce una pluralità di prodotti filmici, per i quali non sempre è evidente l'obiettivo. Il problema statutario del film industriale investe infatti una molteplicità di possibili fruitori, sui quali tarare documentari stilisticamente differenti: dalle maestranze interne alla fabbrica (film tecnico-professionali), al pubblico di sala (film di divulgazione o di prestigio) sino ai possibili acquirenti dei beni prodotti (film pubblicitari o promozionali). Molti industriali comprendono la valenza comunicativa del cinema ma forti rimangono paure e pregiudizi: negli anni Cinquanta il film industriale viene ancora gestito dai vertici aziendali, scavalcando spesso i neonati settori comunicazione e marketing (anche perché il film è considerato una 'porta sull'arte', in grado di solleticare ambizioni e indurre controlli diretti).

Si tratta di film che, in quegli anni, arricchiscono una produzione documentaria quantitativamente rilevante ma, aldilà di precisi casi

autoriali, di forte omogeneizzazione stilistica e stringente controllo istituzionale. Dal 1947-48, e sino al 1951, la più potente strategia comunicativa attiva in Italia è messa a punto dal Piano Marshall. I film prodotti dallo European Recovery Program (ERP) investono il nostro paese quale principale teatro europeo di propaganda (Ellwood 1996). Attraverso l'evidenza della visione documentaria, il fiume di aiuti americani cerca di promuovere una non ingenua iniezione di fiducia. Invertire le ataviche deprivazioni di un popolo stremato, fecondare nuove mentalità, innalzare il livello di speranza e, in prospettiva, garantire la tenuta dell'Italia quale paese del blocco Nato sono gli obiettivi di una intensa campagna propagandistica [1]. I documentari costituiscono la parte più ambiziosa del progetto anche perché, secondo gli strateghi dell'informazione americana, investono una naturale predisposizione del popolo italiano allo spettacolo cinematografico. L'idea è che in un paese con larghe sacche di analfabetismo solo le immagini animate riescano a garantire efficacia e persuasività necessarie alla grancassa del Piano per pubblicizzare i propri aiuti e diffondere un determinato modello di rinascita.

Come in *Un pezzo di carbone* (Giuliano Tomei, 1949), dove l'aiuto americano è espresso in maniera diretta, senza parabole, elencando cifre, mostrando utilizzi ed evidenziando carbonifere necessità per la ripresa dei processi produttivi nazionali. Fra l'incipit - una lezione sul carbone in una scuola americana - e l'epilogo - davanti a una stufetta, con un bambino curioso che chiede al nonno filoamericano 'cos'è l'America?', stanno immagini di chiara propaganda in cui processi estrattivi, spostamenti transatlantici, stoccaggi portuali ritmano una titanica epopea del benevolo aiuto. Anche in *Paese senz'acqua* (Giuliano Tomei, 1950 ca.), è solo grazie al piano Marshall che un paese circondato da desolate pietraie, e sino allora servito da una botticella a calesse, viene ricondotto a nuova vita: il fondo Lire ERP consente finalmente la posa dell'acquedotto, per portare nutrimento alla nuova fontana. Ecco la banda in piazza: una carrellata verso la fontana segue un bimbo correre verso l'acqua, sino a schizzare gli astanti. Con un repentino controcampo, il suo volto in primo piano illumina un gioioso *happy end*.

Nel 1951, mentre il piano Marshall entra nel suo quarto anno di vita e si appresta a lasciare all'Italia convalescente la propria completa guarigione, Alcide De Gasperi avvia il Centro documentazione della Presidenza del

Consiglio. Un ex funzionario del Minculpop, Silvano Spinetti, viene chiamato a dirigere questa fondamentale struttura governativa dell'informazione. Oltre al sostegno ideologico, all'appoggio franco e leale de *La Settimana Incom* di Sandro Pallavicini, il governo sente cioè la necessità di comunicare direttamente con i cittadini attraverso una propria struttura organizzativa. La Presidenza del Consiglio investe importanti risorse promozionali nell'illustrare, fra l'altro, i successi della legge Fanfani (il cosiddetto Piano Ina-Casa): o, grazie al 'Treno della rinascita', le principali questioni inerenti la ricostruzione; o, ancora, la nuova collocazione internazionale del Paese, in film come *Italia d'oggi* (1951 ca.), *Meglio di ieri* (1952), *L'Italia e il mondo* (1953), tutti di Romolo Marcellini; o *Come ci vede il mondo* (Remigio del Grosso, 1952) e *Made in Italy* (Raimondo Musu, 1953) nei quali risulta evidente lo sforzo governativo di riflettere sulle specificità nazionali per diffondere l'idea di una nazione retta da istituzioni credibili, capaci di garantire quei passi necessari a tramutare in azioni concrete le grandi speranze per il futuro. Un buon esempio, prodotto proprio dal redivivo Luce, è *Nuova vita sul mare* (Francesco De Feo, 1952), panegirico della rinata marina mercantile italiana, attraverso l'operosità dei suoi cantieri e dei porti di Genova, Castellamare, Monfalcone, Palermo. Una scanzonata colonna sonora accompagna la descrizione delle mirabilie marittime e dei suoi protagonisti, ora formati in scuole professionali all'avanguardia: l'allestimento dell'Andrea Doria, consente di paragonare il comfort della vita di bordo a quello dei modelli dell'anteguerra, quali il mitico Rex e il Saturnia e di esaltarne i "Luminosi ed eleganti [...] ambienti di III classe. I sudici e deprimenti stanzoni stracolmi di emigranti non sono ormai che un ricordo del passato".

Ma le grandi dinamizzatrici del documentario italiano del dopoguerra sono la legge del 1945 (che riserva al documentario il 3% dell'introito lordo degli spettacoli), e quella del 1949 (che aggiunge un ulteriore 2% ai cortometraggi di "eccezionale valore tecnico e culturale"). Si tratta di interventi legislativi che, se da un lato cercano di rilanciare il genere documentario, dall'altro garantiscono lauti guadagni ai produttori di cine-attualità e di cortometraggi. In termini produttivi il meccanismo funziona: solo nel 1955 vengono prodotti 1132 film cortometraggi, quasi tutti documentari. È qui che si consolida l'associazione automatica fra formato breve e film documentario, una semplificazione che segna ancora gli

immaginarsi spettatoriali nazionali. Ma il sistema penalizza fortemente autori e produttori indipendenti e pochissime case di produzione – Astra, Corona, Documento Film, Edelweiss, Incom – si assicurano quasi l’ottanta per cento dei contributi statali. Lo ‘stile documentario’ si irrigidisce attraverso una voce narrante onnipresente – in qualche modo certa di un’unica, figurabile – realtà con preziosità lessicali che risentono ancora di modelli letterari e colonne sonore spesso composte senza aver visto le immagini. Anche perché l’energia produttiva è spesa piuttosto per “oliare le commissioni ministeriali”, e avere la certezza dell’abbinamento con un film di successo o la garanzia del premio di qualità. Uno scandalo dominato da una sola logica, quella mercantile, sul quale interviene l’onorevole Emilio Sereni in un discorso pronunciato al Senato della Repubblica il 25 maggio 1949:

Bisogna notare, a questo proposito, la bassissima qualità tecnica ed artistica di buona parte della produzione nostra di documentari. Questo stato di cose è conseguenza del fatto che i noleggiatori americani e italiani acquistano spesso da privati produttori, a cifre bassissime, i documentari realizzati da questi ultimi, in condizioni di eccessiva economia, rilevando in pari tempo il diritto ai contributi di stato. I noleggiatori abbinano poi tali documentari a film di altro rendimento e riscuotono quindi dallo stato altissimi contributi (Sereni [1949] 1974).

2. L’età d’oro del Tecnofilm

Anche il film industriale risente di questo clima: spesso si tratta di opere guidate da un intento dichiaratamente didattico e semplificate strutture narrative. Come i documentari prodotti dalla Montecatini fra il 1952 e il 1959, una quindicina all’anno, in una sezione cinematografica molto attiva che

costituisce la punta di diamante della Pubbliche relazioni dell’impresa. Lo si deduce dalla quantità di personale stabilmente impiegato e di attrezzature tecniche acquistate, anche se il merito principale dell’iniziativa è da attribuire ad un propagandista tecnico, Giovanni Cecchinato, alla Montecatini dal '48 (Mosconi 1991, 69).

Anche la Carlo Erba organizza un proprio settore di produzione documentaria nel 1953 e lo affida al medico Mario Scolari. Dopo una

difficile fase pionieristica, sia per il dilettantismo degli operatori che per effettive difficoltà pratiche nel filmare tecniche di laboratorio e operazioni chirurgiche, la produzione si specializza grazie all'aiuto di collaboratori esterni. Naturalmente, dopo una serie di esperienze ormai decennali, anche la Fiat organizza un proprio centro di produzione ufficiale. E, nel 1952, nasce CineFiat, con operatori dedicati e percorsi produttivi molteplici, consentiti dall'ampia gamma di prodotti immessi sul mercato nazionale e internazionale (Castronovo, Ceri, Rondolino, 1988).

Il genere è ormai avviato, la necessità condivisa, e le aziende che utilizzano il documentario si moltiplicano: l'Ilva, la Prealpina, la Sclavo, la Farmitalia... La strada al documentario industriale è aperta e dal 1957 - con il "Festival del documentario industriale e artigiano" di Monza - è un moltiplicarsi di possibilità mostrative, in festival, rassegne, convegni dedicati al 'tecnofilm'. Il fervore dei primi anni è senza pari: l'ANICA (Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche ed Affini) fiuta l'affare e si propone "di dare il suo contributo per la creazione di adatti circuiti per la diffusione dei film industriali sia in Italia che all'estero". Nel 1961, in occasione del II Festival Internazionale del Film Industriale di Torino, pubblica *Il cinema al servizio dell'industria*, una composita riflessione sul 'tecnofilm', nella quale compare anche un tentativo di classificazione in sette generi diversi.

In un panorama quanto mai dinamico i documentari prodotti da Adriano Olivetti esprimono al meglio la carica di rinnovamento di quegli anni. Per Olivetti si tratta di una naturale conseguenza della sua molteplice attività: industriale illuminato, fautore di una diffusione del moderno attraverso le arti e il design, consapevole promotore di piani urbanistico-territoriali in grado di governare le spinte propulsive della rinascita edilizia, si batte per una crescita dell'individuo e della comunità che non sia soltanto economica ma, soprattutto, etica e morale. "Senza una visione di questa necessità storica, niente di permanente, di stabile, di soddisfacente, potrebbe essere introdotto" (Olivetti 1957, 3). Nelle sue fabbriche si riduce l'orario di lavoro e si costruiscono quartieri per i dipendenti, con servizi sociali, biblioteche, mense, chiamando il fior fiore dei progettisti italiani - dallo studio Figini e Pollini a Ignazio Gardella, da Marco Zanuso a Luigi Cosenza. I prodotti della Olivetti vengono firmati da grandi designer del Novecento, come Marcello Nizzoli e Ettore Sottsass. Una consapevolezza

estetica che coinvolge il cinema e lo inserisce in un più vasto progetto sociale: alcuni fra i migliori documentaristi italiani – Virgilio Sabel, Giorgio Ferroni, Michele Gandin, Nelo Risi – firmano per Olivetti opere che valicano lo scopo promozionale del film industriale per affermare una rinnovata consapevolezza dell'uomo. L'auspicio è che la fabbrica diventi “cellula operante rivolta alla giustizia di ognuno, sollecita al bene delle famiglie, pensosa dell'avvenire dei figli e partecipe infine della vita stessa del luogo” (Olivetti 2001, 100). Ed è in film come *Una fabbrica e il suo ambiente* (Michele Gandin, 1957) o *Sud come Nord* (Nelo Risi, 1957) che il paradigma olivettiano si esprime pienamente, coinvolgendo il documentario in una politica d'immagine coerente e articolata.

Nel film di Gandin, la *voice over* auspica che “i lavoratori non ricavano dalla fabbrica soltanto il salario o prestazioni di carattere assistenziale ma assimilino e diffondano un culto, un modo, un'esigenza di vita”. Una idea che si espande in *Sud come Nord*, negli stabilimenti di Pozzuoli, dove si cerca di convivere con le forme della tradizione: è qui che un dipendente ‘tipico’ diviene il personaggio principale, colui che, insieme alla famiglia e all'interno della comunità, può godere dei servizi offerti dalla buona organizzazione aziendale. Fra le aziende più citate in merito al ‘tecnofilm’, anche la Edisonvolta è fortemente impegnata a pubblicizzare le grandi opere necessarie a incrementare la produzione energetica del paese.

Fra il 1954 e il 1959, la troupe di dipendenti che affianca Ermanno Olmi nel Servizio cinematografico realizza circa cinquanta documentari, alcuni di pregevole fattura. In bilico fra sicumere industrialiste e ammirazione per le forze della natura, le opere di Olmi cercano di lasciare spazio alla processualità del lavoro, a un'umanità sconosciuta, alla feconda operosità di una industria ‘buona’. Ad esempio, *Tre fili fino a Milano* (1958) consente a Olmi di sperimentare una narrazione dove la voce narrante si acquieta per evidenziare una drammaturgia epica, legata all'elevazione dei tralicci, agli operai in bilico sui cavi d'acciaio, alla messa in tensione dei fili che porteranno luce sino a Milano. Proprio come sperimentato in *Manon finestra 2* (1956), l'osservazione delle attività costruttive rende protagonista un'umanità sconosciuta, operai e valligiani compartecipi dei cambiamenti territoriali legati alla realizzazione di dighe e centrali idroelettriche. L'alternanza fra silenzi della natura ed esplosioni della dinamite, buio delle gallerie e luce del sole sui campi costituisce la vera

partitura ritmica di *Manon*, un film ammirato anche da Roberto Rossellini (Mazzei 2000, 282-288; Bruni 2003, 119-131). Eppure, queste opere non tardano a celare le mitologie di un industrialismo che, nel volgere di pochi anni, porterà l'Italia al boom, consegnandola, congiuntamente, a una serie di ferite antropiche e ambientali ancora aperte. Ne *Il racconto dello Stura* (1955) il commento ricorda come il protagonista della storia sia "il fiume piegato alla volontà degli uomini" o come la diga diventi strumento per "trasformare il corso disordinato del fiume". La natura indugia, la natura è da piegare: ma, paradossalmente, la metafora naturalistica viene reintrodotta per illustrare le meraviglie dell'ingegno umano. Ecco allora "carrelli elevatori come ragni pazienti", oppure visioni di geometrie in calcestruzzo specchiarsi in un incontaminato laghetto alpino.

L'atteggiamento modernista è senza scampo: *Venezia città moderna*, sempre di Olmi (1957), illustra "l'atmosfera desolata delle lagune" prima dell'arrivo delle ciminiere di Marghera ed esalta le "terre strappate all'inutile indugio del mare". Lode alla chimica dei fertilizzanti, magnificenza della plastica materia dell'uomo moderno, rassicuranti kitsch veneziani per gli operai: sul televisore nuovo di zecca sta una gondola in plastica con tanto di gondoliere, mentre il commento ricorda come gli abitanti della Venezia moderna non scordino la loro città antica. D'altronde, l'incipit del film parte proprio da Piazza San Marco, dal cui campanile uno stacco di montaggio introduce le ciminiere degli stabilimenti nei quali prodigiosa si attua l'opera dell'uomo: sino a un "arrivederci a Venezia, città antica, città moderna", consolante saluto finale. Una visione fortemente industrialista dalla quale Olmi stesso, in anni recenti, cercherà di staccarsi, collocandola nel roboante desiderio di modernità che permeava la società italiana dell'epoca (Ciacci 2004, 47-48). Dunque il cinema industriale è attratto dal nuovo, dallo sviluppo, dal futuro ma vistosi occultamenti si riscontrano sin da subito. Per la tragedia mineraria di Marcinelle, in Belgio, dove muoiono 262 minatori, di cui 139 italiani, la Rai monta pochi minuti per il telegiornale. Siamo nell'agosto del 1956: la dozzina di bobine in 16 mm girate dal regista Massimo Sani, coi volti dei minatori coperti di nerofumo e la pelle bruciata, le interviste ai parenti accalcati sui cancelli, i cadaveri delle vittime fuori dai pozzi finiscono nel cestino delle sequenze perdute: "ma che Sani, non lo sai che quello che viene buttato nel cesto non lo vede più nessuno?" Questa era la prassi in Rai. E mi venne detto anche che la Rai aveva un contratto con

qualche ditta che recuperava l'argento della pellicola impressionata [...] Ecco, più disperato di così non potevo essere" (Sani 2006, 3). Anni in cui la CECA (Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio), appena costituita, facilita la partenza di decine di migliaia di operai per trovare lavoro nelle fabbriche e nelle miniere di Germania, Francia, Belgio: che le immagini di quella tragedia fossero troppo forti nel momento in cui la manodopera italiana stava invadendo i paesi vicini per contribuire alla Grande Trasformazione?

3. L'Eni e il caso de *L'Italia non è un paese povero*



Fotogrammi dal film *L'Italia non è un paese povero* di Joris Ivens, 1960.

In sintonia con altre grandi aziende italiane, anche l'Eni diventa produttore di film industriali. Fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, dopo avere già promosso *Le vie del metano* (Ubaldo Magnaghi, 1952), l'azienda produce opere come *Gela 1959: pozzi a mare* (Vittorio De Seta e Franco Dodi, 1960), *Il gigante di Ravenna* e *A Gela qualcosa di nuovo* (Fernando Cerchio, 1960), *Ritratto di una grande impresa* (Giacomo Vaccari, 1962), *Oro sul Mar Rosso*, (Vittorio Gallo, 1962). Soprattutto, l'ente intraprende un progetto fortemente voluto dal suo presidente, Enrico Mattei, che avverte l'esigenza di volgere i 'tecnofilm' - in cui dominano aspetti tecnici, didattici e divulgativi - in film documentari per il grande pubblico. Per cambiare gli immaginari internazionali, legati a un'Italia vista essenzialmente quale paese agricolo e di rovine, servono grandi autori e Mattei si rivolge al celebre documentarista Joris Ivens. Le vicende del suo *L'Italia non è un paese povero* (1960), mai trasmesso nella versione integrale per la censura della RAI, come i successivi film di Gilbert Bovay (girati in Africa e in vicino oriente e segnati dal clima della decolonizzazione) e un film di prestigio come *Le vie del petrolio* (1966), di Bernardo Bertolucci, brillano oggi quali testimonianze di una gloriosa stagione del cinema d'impresa. Lavori in cui l'aspetto umano, le vite dei protagonisti, i rapporti fra la nostra cultura e quelle dei paesi produttori vengono osservati problematicamente. Film che, aldilà degli aspetti

industriali, costituiscono un corpus di enorme interesse cinematografico e socio-culturale: specchio di politiche aziendali che, attraverso il cinema, non puntano solo all'autopromozione ma al più vasto racconto di un paese in rapida crescita (Frescani, 2014; Latini, 2011).



Fotogrammi dal film *L'Italia non è un paese povero* di Joris Ivens, 1960.

Nelle intenzioni di Mattei, *L'Italia non è un paese povero* dovrebbe sfatare il mito di un Paese arretrato, per promuoverne una visione moderna, anche grazie ai benefici della ricerca di idrocarburi. Mattei ha al suo servizio uno staff di intellettuali che lo indirizza verso un maestro del documentario come Ivens, per realizzare un'opera in cui "la celebrazione delle glorie aziendali e italiane fosse efficace senza scadere nella propaganda" (Perrone 2001, 63). Ma Mattei non è un industriale attento solo alle sorti del suo paese. La sua visione politica lo porta ad avere un ruolo fondamentale sulla scacchiera internazionale. La ridefinizione del sistema di sfruttamento petrolifero dei paesi del 'terzo mondo' significa aiutare i paesi produttori a intraprendere un percorso di progressiva autonomia, sia nella formazione di quadri tecnici locali che, in prospettiva, nella liberazione dalla sudditanza a un certo capitalismo imperialista. Ne esce un film faro della storia del documentario, concepito per la TV con tecniche innovative per l'Italia di quegli anni, come l'utilizzo della camera a mano e una diversa modulazione della velocità della pellicola. Al film lavorano intellettuali come Alberto Moravia e Corrado Sofia (al commento, letto da Enrico Maria Salerno) e i giovanissimi Tinto Brass, aiuto regista, Valentino Orsini e Paolo e Vittorio Taviani, sceneggiatori. Il documentario illustra la distribuzione del metano nella valle del Po, la storia di due alberi (un antico olivo e un tecnologico 'albero di Natale', l'attrezzatura che controlla l'imboccatura dei pozzi di petrolio), il matrimonio tra una ragazza siciliana e un uomo del nord Italia che lavora su una piattaforma *off-shore*. Ivens, un poeta del cinema militante sin dal film sul Borinage (*Misère au Borinage*, con Henri Storck, 1933) gira, fra l'altro, scene nei

sassi di Matera dove si vedono bambini con le mosche sugli occhi, in una casa-grotta adibita a stalla.



Fotogrammi dal film *L'Italia non è un paese povero* di Joris Ivens, 1960.

E per questo la Rai si rifiuta di mandare in onda il film nella versione integrale: l'opera viene giudicata troppo cruda, e sottoposta a tagli di numerose sequenze. In particolare, devono essere eliminati: 1) i 'Sassi' di Matera: una donna – che parla in dialetto lucano – invita a entrare, mostra l'interno della sua grotta e illustra le misere condizioni di vita della sua famiglia; racconta di aver avuto quindici figli, di cui dieci morti, gli altri li presenti; 2) fattura di una maga a un ammalato; 3) primo piano di un lattante abbandonato, l' 'ultimo nato', disteso su una specie di amaca, infagottato di stracci, il viso coperto di mosche; 4) altre immagini di bambini tristi e miseri. Lo speaker commenta: "Eppure in questa rovina vive qualcuno"; 5) un'anziana coppia di contadini fa entrare l'asino nella stalla, che è anche la loro abitazione (Baldi 2003, 57-58). A nulla valgono le proteste di Ivens e i suoi reiterati appelli a Mattei che, nel frattempo, per ragioni di opportunità politica, abbandona il film al suo destino (Tosi 2002).

Sembra di rivivere l'epopea di pochi anni prima, dove un altro film ambientato a Matera subisce analoghe censure – anche se il finale risulta ben diverso – al fine di tutelare una presunta immagine pubblica nazionale. Il soggetto di Matera (1951), un'inchiesta documentaria diretta da Romolo Marcellini, parla chiaro: "Matera: la città vecchia ricavata in caverna ove si conduce una vita semiprimitiva e, per contrasto, le nuove costruzioni in collina inquadrata nel piano di risanamento delle zone depresse" [2]. La commissione di censura concede il nulla osta per l'Italia. Ma per l'estero, vista la richiesta di esportazione in Inghilterra, impone che siano "eliminate le scene in cui appaiono animali addetti ai lavori agricoli convivere nelle case degli abitanti in quanto esse possono suscitare errati e dannosi apprezzamenti sul nostro Paese". I Sassi sono un problema

scandaloso, un 'habitat trogloditico' ai margini della storia: l'Italia in corsa verso lo sviluppo se ne vergogna. La Documento film, produttore esecutivo per il Piano Marshall, ricorre in appello il 7 febbraio 1951. Qualche giorno prima, lo Information Division del Piano aveva scritto una lettera a Nicola De Pirro, Direttore Generale dello Spettacolo presso la Presidenza del Consiglio, nel quale rivendicava proprio la fondamentale importanza visiva delle scene che gli organi di censura volevano eliminare.

Per gli americani la dialettica fra l'Italia del passato e quella del futuro necessita delle sequenze sgradite ai censori - "Le faccio notare che tutto il documentario è imperniato su questo contrasto", scriveva Frank Gervasi, Chief Information Division - e il 20 giugno 1951 la commissione si convince ad esprimere "parere favorevole per la proiezione in pubblico". L'imposizione americana riesce dunque a sgretolare le intenzioni della censura nazionale: ciò che, una decina di anni dopo, non riesce (o non interessa?) a Mattei per lo sfortunato film di Ivens. Così, dopo molte trattative, il documentario viene messo in onda in tre puntate, presentato come *Frammenti di un film di Joris Ivens*: ormai è un film a pezzi, amputato di circa mezz'ora rispetto al montaggio originale [3]. Le 'colpe' dell'autore? Non avere realizzato un 'vero' film industriale? Avere introdotto indesiderati sguardi antropologici? O forse, semplicemente, avere anticipato una tendenza che segnerà il 'tecnofilm' dopo il periodo aureo degli anni Cinquanta e Sessanta [4]? Negli ultimi anni il film di Ivens è divenuto un oggetto simbolico, carico di evocazioni: da un lato attraverso l'importante lavoro di Stefano Missio *Quando l'Italia non era un paese povero* (1997), in cui il regista cerca di ricostruire il clima che portò alla censura del film attraverso interviste ai sopravvissuti protagonisti di allora; dall'altro attraverso il remake di Daniele Vicari, *Il mio paese* (2006), in cui l'autore intraprende un viaggio di scoperta, sui passi del film del 1960, nell'Italia contemporanea.

Ma il film di Ivens costituisce anche il momento di massima implosione dell'immagine dei Sassi, prima del lento processo di rinascita, di un riscatto epocale avvenuto anche grazie al cinema, con opere di finzione quali *Il vangelo secondo Matteo* (1964) di Pier Paolo Pasolini. Per cui, probabilmente, la dimensione meno diretta e più 'protetta' della finzione narrativa - dunque l'esigenza pasoliniana di non attestarsi sull'evidenza documentale della contemporaneità - contribuisce ad accettare lo sguardo

innanzi a quell'habitat vergognoso, nella lenta ricomposizione di una nuova dimensione epica del mondo. Poco a poco, attraverso una serie di opere ambientate a Matera, il cinema distilla immagini mutanti della città. Grazie a film come *Allonsanfan* (Paolo e Vittorio Taviani, 1974), *Cristo si è fermato a Eboli* (1979) e *Tre fratelli* (1981, entrambi di Francesco Rosi), *L'uomo delle stelle* (Giuseppe Tornatore, 1995), *La passione di Cristo* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004), *Veloce come il vento* (Matteo Rovere, 2016), *Ben-Hur* (Timur Bekmambetov, 2016), un redenzione non banale, capace di toccare la riflessione sui modelli di sviluppo che accompagnarono gli anni della rinascita post-bellica italiana, accompagna la mutante immagine della città, sino alla sua proclamazione di Capitale europea della cultura del 2019.

3. Dopo Mattei, da Bovay a Bertolucci



Fotogrammi dal film *Oduroh* di Gilbert Bovay, 1964.

Dopo la morte di Mattei l'attenzione per il cinema dell'Eni continua con impegno crescente, attraverso opere di autori come Giuseppe Ferrara (*Gela antica e nuova*, 1964), Valentino Orsini (*Chilometri 1696*, 1966; *Firenze: una tradizione che continua*, 1968; *Eni, vent'anni*, 1973; *Icam 300 giorni*, 1986), Gillo Pontecorvo (*Una storia per l'energia* e *Una società congolese che parla italiano*, 1984) e, soprattutto, Gilbert Bovay (*Oduroh*, 1964, *Gli uomini del petrolio*, 1965 e la trilogia *Africa, nascita di un continente*, 1968). In *Oduroh* le grandi sfide della modernità e della industrializzazione sono poste in una prospettiva in cui l'esperienza del magico, del comunitario e del politico scandiscono orizzonti capaci di valicare il problema energetico. Non è un caso se il film viene proposto alla Commissione internazionale svizzera per l'UNESCO come candidato al Prix Kalinga 1964, il cui regolamento prevede che "le sujet du film doit être une réalisation exceptionnelle dans le domaine de l'éducation, de la science ou de la culture, obtenue grâce à la coopération internationale" (Latini 2016, 123).

Il film di Bovay sembra fuoriuscire dal genere del film industriale: la camera a mano che segue Oduroh per le strade di Milano, il tono della voce narrante a Firenze “Queste pietre gli parlano di uomini grandi, belli, muscolosi, che poi non ha mai incontrato per la strada, c’è forse una menzogna in tutto questo?” – le immagini del protagonista felice al suo rientro in Ghana, gli idoli politici rappresentati da Cassius Clay e Malcolm X: tutto rinvia a un cinema politico e alle legittime rivendicazioni del continente africano:

Outre du talent de Gilbert Bovay, ces films témoignent de l’ouverture don’t faisait prevue l’entreprise en matière de promotion, même si l’approche pourrait être qualifiée de post – ou néo-coloniale: en effet, tout à la fois traités de géostratégie et d’anthropologie politique, ils prônent simultanément le passage à l’autonomie pour les pays nouvellement indépendants et une étroite collaboration avec l’Eni pour ce qui concerne l’exploitation du pétrole (Roche 2013, 70).

Anche *Africa. Nascita di un continente* (1968) si muove sulla stessa linea. Bovay sembra anticipare l’interesse terzomondista di Pasolini espresso in *Appunti per una Orestide africana* (1970), in un film colmo di consapevolezza sulle vocazioni, ancora inesprese, del grande continente africano. In generale, si tratta di opere fondamentali per illustrare il mutamento di paradigma del cinema industriale. Una linea umanista pervade queste opere: al di là delle macchine, sono lavori che non dimenticano l’uomo, in una costante attenzione alle vite dei protagonisti, alle loro condizioni materiali, nonché agli orizzonti simbolici e culturali. Per questo li collochiamo fra i paesaggi sperimentali di un neorealismo che continua, al di là di alcuni proclami, figli dello spirito del tempo, sulla ‘esaltante’ modernizzazione italiana. Significativa è la relazione tenuta da Cecchinato in un convegno del 1972 sul ‘tecnofilm’: non più film per l’industria ma film sulla vita industriale, critica alle intrusioni in corso d’opera di manager che vogliono “far diventare l’autore del film ‘autista’ del film” (Cecchinato 1972, 17), auspicio di una vera sceneggiatura per superare “film tecnici patinati, puliti, come uno specchio, ma senza alito di vita, di comunicativa” (Cecchinato 1972, 13).

L’autunno caldo è appena passato e anche la Confindustria sente la necessità di allargare il ‘tecnofilm’ al rapporto fra contesto produttivo e

società, nei suoi aspetti politici, economici e antropologici: ora si accenna a un 'cinema dell'uomo', che dovrebbe osservare meno le macchine e più l'umanità. Nuove consapevolezze, atteggiamenti normativi e sistemi di valori che il cinema dell'Eni aveva anticipato, in un'idea di cinema documentario quale istituzione complessa, già pienamente rappresentata da *Le vie del petrolio*. L'unico documentario nella carriera di un grande inventore di forme come Bernardo Bertolucci è coprodotto dalla RAI [5]: sono anni in cui nessuna dittatura auditel blocca la televisione e l'azienda sembra libera di concedersi iniziative culturali oggi impensabili. Oltre al film di Bertolucci ricordo lavori come *Appunti per un film sull'India* di Pier Paolo Pasolini (1967, prodotto dal magazine TV7, poi presentato alla Mostra di Venezia) o *Giovani brasiliani*, di Gianni Amico (1967). Casi in cui emerge pienamente l'idea che il cinema documentario, ben più del cinema di finzione, sia mediatore di potenti istanze etico-estetiche, in "un lavoro sommerso entro cui si esercita, in maniera ancora più radicale, la possibilità di controllo e manipolazione da parte del potere politico". Ma anche, continuando con le considerazioni di Gian Piero Brunetta "uno spazio entro cui si continuano a proporre discorsi e ad esplorare realtà, godendo di margini di libertà e di sperimentazione..." (Brunetta 2009, 100).

Sono quelli di cui gode Bertolucci nella realizzazione del suo film, con immagini di rara bellezza, un commento denso di citazioni letterarie, momenti di silente, profonda malinconia, reminiscenze di film girati in questi luoghi e, soprattutto, un fecondo intreccio fra l'arcaismo e il presente. Il film è in tre episodi, ognuno con una forte specificità.

Nel primo, *Le origini*, si concentra sui siti estrattivi sul Monte Zagros, in Iran, confrontando sguardi di uomini che storicamente dialogavano con il fuoco, con interviste in cui la distanza da casa e l'assenza degli affetti segnano i lavoratori italiani impegnati nei pozzi. Un'attitudine antropologica, che cerca di posizionarsi alla frontiera di mondi irriducibili, in cui dominato e dominatore sembrano prossimi a un futuro in cui potere ri-conoscersi.

Nel secondo episodio, *Il viaggio*, Bertolucci ci accompagna in un tempo e in un paesaggio sospesi, attraverso una petroliera che attraversa il Canale di Suez per dirigersi lentamente verso Genova. Raccontare l'oro nero

significa anche misurarsi con il non visibile, il sotterraneo, e qui la modalità tipica del documentario descrittivo, con il dominio della voce narrante, lascia il posto a un cinema di evocazioni visive: volti paesaggio, figure perdute in spazi desertici, aperti orizzonti marini che sembrano ospitare e rileggere miti fondanti, come il viaggio di Ulisse.

Nel terzo episodio, *Attraverso l'Europa*, il racconto parte da una

Genova verticale, vertigine, aria, scale; Genova tutta colore, bandiera, rimorchiatore; Genova da intravedere, mattoni, ghiaia, scogliere; Genova di banchina, transatlantico, trina; Genova portuale, cinese, gutturale; Struggimento, scogliera, Genova di petroliera.

Le intenzioni poetiche di Bertolucci si insinuano in momenti di felice 'sbandamento' dai compiti istituzionali della voice over e cercano in Mario Trejo, poeta e giornalista argentino, un complice nel difficile viaggio verso la Baviera, laddove il petrolio verrà raffinato. Al termine del viaggio

Ce film semble pour Bertolucci l'occasion de réfléchir au cinéma du point de vue de sa substance même. C'est d'une certaine manière une réflexion sur l'art du mouvement à la fois dans l'image - voitures, tanker, chameaux, tous les modes de déplacement sont mis en action - et à partir de l'image - le rythme insufflé par le montage (Bertozzi, Roche 2013, 69).

Quella dei film prodotti dall'Eni resta un'impresa fondamentale per comprendere il gigantesco processo di modernizzazione dell'Italia del periodo. E forse, proprio la qualità degli autori coinvolti, testimonia intenti aziendali consapevoli di quanto la convivenza tradizione-modernità fosse un tratto ibrido e, per molti versi, distintivo del nostro Paese. Come se alle culture del passato non potesse chirurgicamente sostituirsi il dominio del moderno ma tutto ciò costituisse piuttosto un inestricabile labirinto di aspettative, desideri, immaginari. A momenti di grande fiducia progettuale - quell'onda impetuosa che sembra travolgere gli italiani *antichi* nel loro viaggio verso una modernità tutta da costruire - i film di Ivens, Bovay, Bertolucci affiancano spazi simbolici carichi di istanze extra industriali, in un'ardua ricalibratura visivo/identitaria sul mondo nuovo. Nel 'Cinema Italia' costruito dall'Eni, storie di lungo respiro, cultura del moderno, istanze internazionaliste sembrano procedere insieme. Questo cinema

rappresenta il Paese e, al tempo stesso, lo costruisce: una mediazione titanica, nella contraddittoria esperienza italiana del moderno.

Note

[1] Il Parlamento italiano vota l'adesione alla North Atlantic Treaty Organisation (NATO) nel marzo del 1949. Fra gli aspetti promozionali del Piano Marshall ci sono anche il dono di bambole e di dischi, la realizzazione di programmi radio e spettacoli per burattini, l'allestimento di esposizioni di vario genere, con la distribuzione di milioni di fumetti, opuscoli, cartoline, calendari.

[2] Come appare dalla domanda per il nulla osta ministeriale. Si veda M. Bertozzi, *Ai limiti del reale. La censura italiana e il cinema documentario*, realizzato per la mostra on line realizzata dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, www.cinecensura.com.

[3] Per cui oggi esistono almeno tre versioni del film: quella montata dal regista, la versione RAI con una intervista a Mattei realizzata da Paolo Taviani e la versione industriale, con il commento in inglese. Brass inizia anche a curarne una versione per il cinema, ma l'accanimento contro il film si esplica anche con la mancanza del visto di censura e il relativo impedimento a partecipare agli Oscar.

[4] In generale, negli anni Cinquanta il 'tecnofilm' costituisce un genere che tiene assai poco conto delle esigenze di autori e spettatori "per soddisfare unicamente quelle del committente, troppo spesso attardato nella rappresentazione di una 'realtà' aziendale coperta dagli intenti pubblicitari o trionfalistici". S.n. Introduzione a *Il film industriale alla verifica degli anni 70*, Atti dell'omonima tavola rotonda, Ferrara, 9 giugno 1972, 5.

[5] Il film viene messo in onda dalla RAI nel gennaio-febbraio del 1967. Recentemente, restaurato dalla Cineteca Nazionale di Roma, è stato presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, in occasione del conferimento del Leone d'oro alla carriera a Bernardo Bertolucci, nel 2007.

Riferimenti bibliografici

AA. VV. 1971

AA.VV., *Cinema e industria. Ricerche e testimonianze sul cinema industriale*, Milano 1971.

Anania, Tosatti 2000

F. Anania e G. Tosatti, *L'amico americano. Politiche e strutture per la propaganda in Italia nella prima metà del Novecento*, Roma 2000.

Baldi 2003

A. Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia, 1947-1988*, Venezia/Roma 2003.

Bertozzi, Roche 2013

M. Bertozzi, Th. Roche, *L'autre Néo-réalisme. Une correspondance*, Amiens/Crisnée, Festival International du film d'Amiens/Yellow Now 2013.

- Brunetta 2009
G.P. Brunetta, *Il cinema Neorealista italiano da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Bari 2009.
- Bruni 2003
D. Bruni, *I cortometraggi industriali*, in Adriano Aprà (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia 2003.
- Castronovo, Ceri, Rondolino 1988
V. Castronovo, P. Ceri, G. Rondolino (a cura di), *La cineteca FIAT*, Torino 1988.
- Cecchinato 1972
G. Cecchinato, *Il film industriale alla verifica degli anni 70*. Atti dell'omonima tavola rotonda (Ferrara, 9 giugno 1972), Ferrara 1972
- Ciacchi 2004
L. Ciacchi (a cura di), *Venezia è una città. Un secolo di interpretazioni del cinema documentario*, Venezia 2004.
- Elwood 1996
D.W. Ellwood, *L'impatto del Piano Marshall sull'Italia*, in G. P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996.
- Frescani 2014
E. Frescani, *Il cane a sei zampe sullo schermo. La produzione cinematografica dell'Eni di Enrico Mattei*, Napoli 2014.
- Latini 2011
G. Latini, *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*, Roma 2011.
- Latini 2016
G. Latini, *Immagini-mondo. Breve storia del cinema d'impresa*, Roma 2016.
- Mazzei 2000
L. Mazzei, *I documentari industriali di Ermanno Olmi*, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1954-1959*, Vol. IX, Roma/Venezia 2000.
- Mosconi 1991
E. Mosconi, *Il film industriale*, "Comunicazioni sociali" anno XIII, 1/2 (1991).
- Olivetti 1957
A. Olivetti, *Dal comunismo al socialismo. Saggio preliminare intorno al salto dalla dittatura alla libertà*, "Comunità" 46, anno XI (gennaio 1957).
- Olivetti 2001
A. Olivetti, *Città dell'uomo*, Torino 2001.
- Pellizzi et al. 1972
C. Pellizzi, R. Petrognani, M. Wolf, F. Zanella, *Cinema industriale e società italiana*, Milano 1972.

Perrone 2001

N. Perrone, *Enrico Mattei*, Bologna 2001.

Sani 2006

M. Sani, *Obiettivo sul pozzo in fiamme*, "Il manifesto", 8 agosto 2006.

Sereni [1949] 1974

E. Sereni, *Per la difesa del cinema italiano*, discorso tenuto al Senato della Repubblica il 25 maggio 1949, in AA.VV., *Sul Neorealismo. Testi e documenti* (1939-1955), Quaderno informativo, Pesaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1974 89.

Tosi 2002

V. Tosi, *Joris Ivens. Cinema e Utopia*, Roma 2002.

English abstract

Since the 1950s, in harmony with other large Italian companies, Eni has become a producer of industrial films. At the end of the decade, Enrico Mattei feels the need to turn these "tecnofilms" - in which technical, educational and informative aspects dominate - into important films for the general public. To change the international imaginaries, linked to an Italy seen essentially as an agricultural country, great authors are needed and Mattei turns to the famous documentarist Joris Ivens. The events of his *L'Italia non è un paese povero* - never broadcast in full for the censorship of the RAI; the subsequent films by Gilbert Bovay, shot in Africa and in the Near East and marked by the climate of "decolonization"; a prestigious film such as *Le vie del petrolio* by Bernardo Bertolucci shine today as evidence of a glorious season of corporate cinema. Works in which the human aspect, the lives of the protagonists, the relationships between our culture and those of the producing countries are observed problematically. Films that, beyond industrial aspects, today constitute a corpus of enormous cinematographic and socio-cultural interest.

Key words / Bernardo Bertolucci, Joris Ivens, Gilbert Bovay.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Da EniWay a
EnergyWay. Scenari
mediterranei

Stazioni di servizio e motel: dall'Italia all'Africa

L'esportazione di un modello negli anni del 'miracolo economico'

Marco Ferrari



1 | Stazione di servizio Agip in una località italiana non specificata, fra il 1953 e il 1958 (Archivio fotografico Eni).

Meno di un decennio dopo la fine della Seconda guerra mondiale, l'industria italiana del petrolio torna ad affacciarsi in quelli che erano stati i territori coloniali in suolo africano del Regno d'Italia. Lo fa attraverso l'Eni, ente statale fortemente voluto da Enrico Mattei, di cui la vecchia Agip rappresenta ora la principale struttura operativa. D'altronde, dal punto di vista politico e strategico, il momento è reso propizio da una ritrovata legittimità in campo internazionale del governo di Roma. Legittimità che

riceverà il suggello decisivo con l'ammissione dell'Italia, nel 1955, all'Organizzazione delle Nazioni Unite.

L'attività dell'Eni in Africa è in gran parte ricostruibile dai molti articoli a essa dedicati da "Il Gatto Selvatico", il giornale aziendale fondato nel 1955 e particolarmente impegnato nel propagandare la politica 'non colonialista' dell'ente verso i paesi in via di sviluppo (Belloni 2014, 2-14). Già nel 1953 hanno luogo i primi contatti con la Somalia e, a seguire, con Eritrea, Etiopia e Libia dove l'Agip s'impegna prima nel ripristino dei vecchi impianti abbandonati o distrutti, poi nell'attivazione di nuovi. Negli anni successivi, gli interessi commerciali di Eni si rivolgono anche ad altri stati africani tradizionalmente legati a grandi potenze coloniali come Inghilterra e Francia.

Nel 1954 avviene il cruciale incontro con Nasser che inaugurerà la cosiddetta 'formula Mattei' basata su "collaborazione invece di sfruttamento" (Valli 1963, 5) e condurrà alla sottoscrizione, in tutta segretezza nel 1955, di un contratto volto a consentire all'Italia di avviare operazioni di ricerca e utilizzo delle risorse energetiche nei territori bagnati dal Nilo e affacciati sul Mar Rosso. Dopo l'Egitto è il turno di Tanganika, Ghana, Nigeria, Kenya, Uganda, Tanzania e, soprattutto, di tutta l'area del Maghreb: nel 1958 nasce Somip, società marocchino-italiana per la ricerca e la produzione di idrocarburi a cui si deve la realizzazione in circa quattro anni della raffineria di Mohammedia (la prima costruita in Africa in accordo con un governo locale); nel dicembre del 1963 si inaugura l'impianto di Biserta in Tunisia e nel 1966 a Genova arriva il primo carico di greggio proveniente dal giacimento di El Borma, nell'estremo sud-est della Tunisia. È noto, infine, il sostegno di Mattei al progetto d'indipendenza algerina e sono noti i contatti che l'Eni stabilisce in vario modo già con il Governo Provvisorio della Repubblica Algerina (GPRA) avviando quelle trattative che porteranno, quasi due decenni dopo, alla realizzazione del primo gasdotto sottomarino transcontinentale (Nardi 2011, 40-46).

Parallelamente, in quello stesso periodo a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, all'interno dei suoi confini, l'Italia attraversa una fase di crescita economica assolutamente eccezionale. Tuttavia, all'inizio degli anni Cinquanta, il livello di motorizzazione della popolazione è ancora

piuttosto basso, tanto che solo un abitante su sessanta è in possesso di un'automobile (un terzo di quanto si registra, nello stesso momento, negli Stati Uniti). E anche la rete stradale, per quanto capillarmente ancorata a un sistema millenario di vie e tracciati che collegano tra loro città principali e piccoli borghi, è tutt'altro che efficiente. Nel maggio del 1955 il Parlamento italiano vara tuttavia la legge che consentirà l'inizio della realizzazione dell'Autostrada del Sole, dando un impulso decisivo al processo di modernizzazione del Paese. In tal senso è significativo ricordare che la posa della prima pietra avviene proprio a Metanopoli, il nuovo centro amministrativo dell'Eni allora in costruzione: l'ente simbolicamente si candida così a partner essenziale di quel processo.

Con la progressiva apertura dei nuovi tratti autostradali (il primo, tra Milano e Piacenza, già nel 1958) muta anche la politica dell'Agip - e dunque dell'Eni - per quelle che erano le proprie stazioni di rifornimento. Le quali, nella rete stradale secondaria restano semplici punti di sosta funzionali, ma all'interno della viabilità principale e di quella autostradale in via di costruzione diventano vere e proprie aree di servizio, dove è possibile trovare la necessaria assistenza all'auto e, allo stesso tempo, pranzare, fare acquisti o riposare. Si tratta dunque di un sistema infrastrutturale, puntuale e diffuso, di supporto a quell'Italia del lavoro che è impegnata nel dar vita al 'miracolo economico', ma anche a quella che, assieme ai primi turisti nordeuropei, inizia a viaggiare per conoscere le molte facce del Belpaese.

Già prima della realizzazione dell'Autosole, l'Agip e Mattei avevano però capito l'importanza comunicativa della loro rete di stazioni di rifornimento e deciso di affidare all'architetto Mario Baccocchi - l'autore per l'Eni anche del piano urbano di Metanopoli (Savorra 2019, 27-33) - lo studio di un modello tipo. Ciò che uscirà dalla matita dell'architetto piacentino sarà uno spettro di tredici varianti che si differenziano prevalentemente a partire dalla dimensione, ma che si basano tutte sull'adozione di una coraggiosa e leggera pensilina (nota come 'la bacciocca'), rastremata e ripiegata in corrispondenza dello sbalzo dove sono posti anche la scritta o il simbolo pubblicitario dell'azienda con il famoso cane a sei zampe. In alcuni casi, la semplice pensilina diventa una più articolata e linguisticamente spregiudicata struttura che si innalza sul retro con un'ulteriore piega e si collega a terra attraverso un parete anch'essa

rastremata. Il rigore dell'opera ingegneristica e del calcolo si stempera dunque in una scrittura leggera e quasi spensierata, in stile *googie* come lo definisce Massimiliano Savorra (Savorra 2019, 27-33), che ben si coordina con le linee morbide del volume sottostante (staccato dalla pensilina attraverso un nastro vetrato continuo) diventando il simbolo di una modernità benevola, amica e certamente accogliente [Fig. 1].

Negli anni successivi tale modello subirà diverse revisioni che ne prevedono in alcuni casi una sostanziale semplificazione formale e strutturale (si elimina 'la coda' sul retro e la parete di fondo), in altri una maggiore articolazione volumetrica e funzionale (soluzione ad angolo e con piano superiore, per ospitare autolavaggio, alloggio gestore o ampliamento del ristorante). Nel regesto delle opere dell'architetto piacentino compilato da Italo e Luca Bottale si riporta che, in tutto, le varianti saranno ben 54 (Bottale, Bottale 2014). Mario Bacciocchi è anche l'architetto che inaugura, per l'Agip, la stagione dei motel (Deschermeier, 2006/07; Greco 2010). E non solo perché sviluppa una tipologia di edificio standardizzato come ulteriore declinazione del modello della stazione di servizio, ma anche perché, nel 1964, realizza a Metanopoli – e anche in questo caso non casualmente – il primo 'albergo per camionisti', nel quale adotta un linguaggio piuttosto vernacolare caratterizzato da un tetto ad un'unica falda e rivestimenti in legno e pietra. Ma sul tema del motel si cimentarono anche altri 'architetti dell'Eni' quali Edoardo Gellner (che realizza quello di Cortina e progetta quello di Cervinia) e soprattutto lo studio Bacigalupo e Ratti al quale si devono i motel di San Donato, Firenze, Pisticci (i primi due caratterizzati da volumi verticali e sistemi di facciata continua; il terzo, nei pressi di Matera, da un lungo corpo orizzontale sospeso su *pilotis*) e, più tardi, quelli di Vicenza e Modena.

Anche se l'Agip, attraverso i tecnici della Snam, metterà comunque a punto due modelli (il 'motel 59' e il 'motel 61', dall'anno in cui furono studiati), volti ad essere ripetuti secondo dimensioni e aggregazioni diverse lungo i tracciati delle autostrade italiane, quello del motel è comunque un tema che, più di quello delle stazioni di servizio, assume dimensioni e soprattutto caratteri molto diversi a secondo della centralità e dell'attrattività dei luoghi nei quali si inserisce. E di questo l'Agip è perfettamente consapevole se affida ad architetti diversi il compito di realizzare alcuni dei suoi presidi più significativi e se, già nel 1958,

sempre sulle pagine del giornale aziendale, un giornalista americano può scrivere:

C'è tuttavia da augurarsi che lo sviluppo dei motel avvenga con qualche limitazione e considerazione per la bellezza del paesaggio italiano. Forse l'Agip ha già stabilito un modello che gli altri seguiranno. Ho trovato che al Brennero, a San Donato e a Cortina d'Ampezzo la dignità architettonica è stata adattata a fini pratici. Qui gli edifici non hanno rovinato il paesaggio ma si sono conformati ai dintorni per realizzare la loro finalità (Lucas 1959, 19).

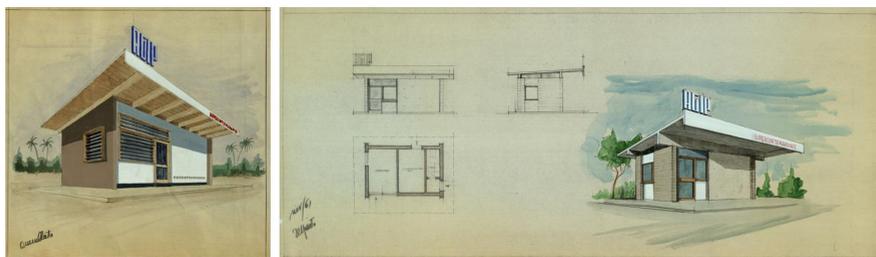
Con le necessarie semplificazioni, il modello italiano di configurazione di una rete di supporto tecnico e commerciale all'automobilista è trasportato dall'Eni anche in Africa, dove in molti stati, dopo la riconquistata indipendenza politica, sono in corso importanti piani di ricostruzione della viabilità stradale. Piani ai quali l'Eni stesso si offre di collaborare attraverso l'intervento di sue società di supporto. Pertanto a quell'impegno primario in ambito industriale e produttivo, sinteticamente richiamato in apertura del presente testo, si accompagna una sempre più intensa presenza dell'Agip nel mercato della distribuzione e vendita al pubblico dei carburanti con l'apertura, anche al di là del Mediterraneo, di numerose stazioni di rifornimento. Dal punto di vista architettonico il riferimento sono sempre gli esempi studiati da Bacciocchi per la rete italiana (e già esportati in diversi stati dell'Europa occidentale) anche se spesso essi vengono applicati nella loro declinazione più semplice che prevede la pensilina isolata e sollevata su esili pilastri, posta di fronte o affiancata ad alcuni volumi di servizio [Fig. 2].



2 | Stazione di servizio Agip, Casablanca, 1962 (Archivio fotografico Eni).

Tra i documenti conservati presso l'archivio Eni si possono anche osservare disegni dei primissimi anni Sessanta (con tutta probabilità non ascrivibili a Bacciocchi, ma predisposti da tecnici degli uffici interni Agip) che prevedono delle ulteriori elaborazioni dei modelli iniziali, in cui la pensilina mantiene la caratteristica veletta terminale, ma perde tutte, o quasi, le sue precedenti, qualificazioni. In una versione – che potremmo definire 'la rustica' e che riporta esplicitamente la dicitura 'annullato' – essa si riduce addirittura a una copertura in legno con travi a vista nell'intradosso posta a coprire, con un leggero sbalzo, un chiosco anch'esso notevolmente semplificato [Fig. 3]. In un'altra si trasforma invece in una piatta e sottile soletta in calcestruzzo leggermente inclinata, sorretta da due travi disposte parallelamente alla veletta frontale, a loro volta appoggiate sulla struttura di un chiosco che – come nella versione 'rustica' – ha definitivamente perso le sue originali linee morbide ed è invece caratterizzato da due setti leggermente sporgenti dal piano di facciata con una connotazione vagamente tettonica ed elementarista [Fig. 4]. Anche questa versione sembrerebbe essere stata poi abbandonata (nei disegni si legge infatti l'annotazione "nov. 61, respinto"), tuttavia alcune foto testimoniano la realizzazione di chioschi molto simili nei quali la pensilina ritrova – alla fine, si potrebbe dire – il suo caratteristico profilo rastremato [Fig. 5]. In modi diversi, con vicissitudini non sempre chiaramente ricostruibili e con numerose declinazioni, la 'bacciocca',

dunque, entra a far parte integrante non solo del paesaggio italiano, ma, seppur più timidamente, anche di quello di Casablanca, Tunisi, Tripoli, Mogadiscio, Asmara e di molti altri centri abitati, anche minori, di questi paesi desiderosi di aprirsi alla modernità e al futuro almeno quanto l'Italia di quegli anni.



3 | Modello di chiosco Agip in legno studiato per l'Africa, 1961 (Archivio fotografico Eni).

4 | Modello di chiosco Agip in calcestruzzo studiato per l'Africa, 1961 (Archivio fotografico Eni).

Non più localizzate all'interno dei contesti rassicuranti evocati dalle viste prospettive dell'architetto lombardo, queste strutture si confrontano ora con ambienti urbani indubbiamente poveri (anche se forse non molto più di quelli di alcune aree dell'Italia meridionale di quegli anni), spesso composti da un'edilizia minuta, ancora in costruzione, fatta di pochi e umili materiali. Talvolta compaiono improvvisamente ai limiti di aree predesertiche, lungo strade che sono poco più di percorsi in terra battuta; eppure esse sembrano funzionare bene, si rivelano perfettamente in grado di assolvere il loro compito di oggetti dalla vocazione pubblicitaria, restando al tempo stesso neutri e quasi discreti. D'altronde, se si escludono i tipi pensati appositamente per le aree di alta montagna, le ambientazioni di Bacciocchi erano rivolte non tanto a dimostrare come il modello si potesse declinare rispetto alle varie condizioni contestuali, quanto, piuttosto, come esso 'resisteva' a esse e, in fin dei conti, 'apparteneva' a esse: come cioè riusciva a mantenere il suo portato di modernità, pur senza proporre un'immagine impositiva e straniante.

Per paradosso, l'esilità e la leggerezza (linguistica oltre che strutturale) della pensilina Bacciocchi, si adegua con ancor più facilità ad alcuni di quei contesti in parte già abituati ad accogliere declinazioni 'esotiche' del Moderno, come potrebbero ben dimostrare il successo di alcuni lavori di

architetti francesi e italiani a cavallo della Seconda guerra mondiale. Si pensi, solo per limitarci a un paio di esempi, a progetti come la villa Sami Suissa a Casablanca realizzata da Jean François Zevaco nel 1947, oppure alle molte architetture moderniste di Asmara e, su tutte, alla stazione di servizio – evidentemente un tipo che ben si presta alle sperimentazioni architettoniche – di Fiat Tagliero progettata da Giuseppe Pettazzi nel 1938.



5 | Stazione di servizio in Libia (Tripoli o Bengasi, luogo non identificato) fra il 1963 e il 1966 (Archivio fotografico Eni).

Anche letta dal punto di vista quantitativo, la vicenda della trasposizione del modello delle stazioni di servizio Agip in Africa è tutt'altro che marginale. I numeri non sono ovviamente paragonabili a quelli italiani e tuttavia appaiono certamente significativi. Un articolo del 1961 de "Il Gatto Selvatico" ci informa, ad esempio, di come in Libia la rete di distributori ASSEIL (la sigla dell'Agip in quel paese) sia arrivata, in pochissimo tempo, a occupare una quota pari alla metà dell'intero mercato della rivendita di carburante (Morra 1961, 43). Sempre in quello stesso anno, ancora "Il Gatto Selvatico", a pagina 13 del n. 7, dà conto di come in Tunisia oltre a due stazioni già entrate in servizio "altre nove

sono in avanzato stato di costruzione [...] ispirandosi per le caratteristiche architettoniche e strutturali a quelle che sono già in funzione in Italia”.

Come nel nostro Paese, anche in Africa, alle semplici stazioni di servizio si affiancheranno progressivamente i Motel. Apripista saranno, ancora una volta, Libia, Somalia ed Eritrea, dove l'Eni operava da più tempo e dove la realizzazione di queste strutture – come segnala sempre “Il Gatto Selvatico” a pagina 11 del numero di gennaio del 1962 – inizia già tra il 1960 e 1961 (ma, in quegli stessi anni, si predispongono progetti, poi non realizzati, anche per città dell'Etiopia, del Madagascar, del Ghana e del Tanganika). Ad esse seguiranno il motel a Hadjeb-el-Ajoun in Tunisia (realizzato tra il 1965 e il 1966-66) e quello a Mohammedia (iniziato nel 1968 e terminato nel 1970). In una didascalia di commento ad alcune foto che ritraggano proprio quest'ultima struttura e conservate presso l'Archivio Fotografico Eni si legge:

Il Motel, dotato di piscina, ottanta stanze con centosessanta posti letto, aria condizionata e ristorante è il primo costruito dall'Agip in Marocco. Sarà il sesto della rete Agip in Africa: cinque infatti sono già stati realizzati in altrettanti paesi africani, mentre altri sono allo studio [...] L'iniziativa dell'Agip porterà quindi un contributo di non scarsa rilevanza allo sviluppo dell'industria turistica del Marocco, un paese che sta rapidamente diventando una tra le mete preferite del turismo internazionale.

La localizzazione è infatti tutt'altro che casuale, Mohammedia non solo è la sede della raffineria costruita dall'Eni, ma anche un'importante località turistica affacciata sull'Atlantico e posta immediatamente a nord di Casablanca, già allora la più dinamica città del paese. Per quanto realizzato in un luogo decisamente meno centrale, anche il motel di Hadjeb-el-Ajoun si colloca in una posizione di fatto strategica e cioè lungo la direttrice che dalle principali località delle coste tunisine, che allora cominciano ad assistere al sorgere dei primissimi insediamenti turistici, scende diagonalmente verso le città-oasi presahariane di Gafsa, Tozuer e Nefta. Più ancora che per le stazioni di servizio, i numeri dei motel realizzati in suolo africano non sono confrontabili con quanto fatto in Italia dove, solo tra il 1954 e il 1962 – anno della morte di Mattei – se ne realizzarono più di trenta. Tuttavia sono indicativi di una precisa volontà dell'Eni di avere un ruolo strategico e assolutamente innovativo nello

sviluppo economico di quei paesi, visto che queste strutture rappresentavano per l'intera Africa un'assoluta novità.



6 | Motel Agip a Dar Es Salaam, 1961 (Archivio storico Eni).

7 | Motel Agip a Tananarive, 1962 (Archivio storico Eni).

Purtroppo la consultazione dei documenti conservati presso l'Archivio Eni ha permesso di risalire solo ad alcuni dei progetti immaginati dall'Agip (tra l'altro quasi tutti relativi a interventi non realizzati), rivelando comunque atteggiamenti diversi e di un certo interesse. Se ad esempio quello del motel per Dar Es Salaam (1961) mostra più di qualche similitudine con l'impostazione volumetrica e di facciata dei modelli 59' e 61' – per il volume regolare e piuttosto compatto, il coronamento con intelaiatura a vista, le finestre binate in corrispondenza delle strutture verticali e il marcapiano in evidenza – [Fig. 6] quelli di Tananarive (Madagascar, 1962) [Fig. 7] e Kumasi (Ghana, 1961) [Fig. 8] rivelano invece la loro diretta derivazione dal motel realizzato a Pisticci dallo studio degli architetti Bacigalupo e Ratti in quegli stessi anni (il progetto è del 1961, la realizzazione risale agli anni 1962-64). Il quale, come scrive Laura Greco, è, tra le diverse strutture ricettive da loro disegnate, quella che più esprime un “delicato equilibrio tra artigianalità e innovazione testimoniata dal doppio involucro dell'edificio” (Greco 2010, 183-184), forse anche in virtù della sua collocazione in un'area del paese (la Basilicata) ancora piuttosto arretrata. In questi due ultimi esempi africani, il volume fortemente longitudinale sviluppato su due livelli e sollevato da terra su un piano a pilotis utilizzato a parcheggi, la continuità orizzontale delle finestre e dell'elemento parapetto-solaio, lo sbalzo accentuato della copertura piana, il grigliato che chiude il sistema distributivo a ballatoio sul retro e persino la soluzione dei pluviali staccati dalla facciata ripropongono, di fatto con variazione minime, lo schema di Pisticci. Così, anche se nei disegni non è riportato il nome dello studio milanese, si può ben immaginare che vi sia stato un suo diretto coinvolgimento o,

quantomeno, qualche tipo di approvazione alla ripetizione del “prototipo” che si stava mettendo appunto in Italia esattamente nello stesso periodo. Il progetto per Kumasi mostra anche un’attenzione particolare all’articolazione del suolo, il quale, modellato attraverso una successione di terrapieni, nel dividere le aree per le diverse funzioni (stazione di servizio, ristorante, motel, parcheggio) definisce un piccolo, nuovo, paesaggio autostradale.

Diversi sono invece i casi dei motel di Addis Abeba e Mohammedia; quest’ultimo, in particolare, a giudicare dalle poche immagini che è stato possibile visionare, non sembra infatti riferirsi ad alcuno dei modelli noti, presentando una sequenza di terrazze in elementi prefabbricati che rimandano a soluzioni mutate dall’edilizia dei villaggi turistici più che da quella di un’architettura ‘da strada’. Ciò che nel complesso emerge è indubbiamente una politica diversificata che in alcuni casi sembra voler riutilizzare esempi già sperimentati in Italia, in altri appare decisa ad affidarsi a soluzioni del tutto nuove e soprattutto per gli edifici realizzati dopo il 1962 come quello di Mohammedia, non di particolare qualità.

Come se per dare forma alle più rappresentative tra le strutture “civili” dell’Agip in Africa, non fosse sempre necessario affidarsi alla competenza linguistica e tecnica dei progettisti più affidabili. Forse è possibile leggere questa assenza dell’architettura come il segno di una mutata linea culturale all’interno dell’Eni dopo la morte di Mattei (e ciò spiegherebbe anche l’abbandono dei modelli, più colti, studiati per il Ghana e il Madagascar). O forse, più semplicemente, si tratta di riconoscere che i tempi non erano del tutto maturi: in Africa, il petrolio non sempre aveva bisogno dell’architettura.



8 | Motel Agip a Kumasi, 1961 (Archivio fotografico Eni).

*I contenuti del saggio riprendono e sviluppano le riflessioni elaborate in occasione della ricerca CAMU (Circulation et adaptation des modèles d'urbanisme en Méditerranée, XXe et XXIe siècle) finanziato dal Ministère de la Culture Française, 2018-2019 che, oltre all'autore, per l'Università IUAV di Venezia, ha coinvolto in diversi modi Fernanda De Maio, Lorenzo Fabian, Luca Iuorio e Daniela Ruggeri, che si ringrazia in particolare per l'aiuto fornito nelle ricerche all'Archivio Storico Eni.

Riferimenti bibliografici

Belloni 2014

E. Belloni, *L'Eni e il terzo mondo. L'anticolonialismo di Enrico Mattei nelle pagine de "Il Gatto Selvatico"*, "Progressus" 2 (2014), 2-14.

Bottale, Bottale 2014

I. Bottale, L. Bottale, *Regesto delle opere*, in *Hommage à Bacciocchi*, catalogo della mostra, Biffi Arte, Piacenza 2014.

Deschermeier 2006/07

D. Deschermeier, *Avventure urbanistiche e architettoniche nell'Eni di Enrico Mattei (1953-1962). Tra progetto e strategia aziendale*, Dottorato di ricerca in storia dell'arte, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, relatrice prof.sa Pier Paola Penzo, a.a. 2006/07

Greco 2010

L. Greco, *Architetture autostradali in Italia*, Roma 2010.

Lucas 1958

W. Lucas, *La straordinaria avventura dei motel in America*, "Il Gatto Selvatico" 5 (1958), 18-19.

Morra 1961

S. Morra, *Italiano in Libia*, "Il Gatto Selvatico" 8 (1961), 43.

Nardi 2011

L. Nardi, *La "Diplomazia Parallela" dell'Eni e il ruolo degli "uomini di Mattei" nei paesi dell'Africa del Nord*, in *Enrico Mattei e l'Algeria*, Atti del Convegno organizzato il 7 dicembre 2010 a Algeri sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Algerina Democratica e Popolare, dall'Ambasciata d'Italia in Algeria e dall'Istituto Italiano di Cultura di Algeri in collaborazione con la Direzione Generale degli Archivi Nazionali algerini, Eni e O.N.C.I., Ambasciata italiana e Istituto Italiano di Cultura di Algeri, 2010, 40-46.

Savorra 2019

M. Savorra, *Mario Bacciocchi e le 'invenzioni' per Enrico Mattei*, "Ark" 30 (2019), 27-33.

Valli 1963

B. Valli, *L'Eni in Africa*, "Il Gatto Selvatico" 10 (1963), 5-6.

English abstract

Starting from the mid-fifties, and throughout the following decade, Enrico Mattei and Eni began an intense activity of economic relationships with several African countries. In parallel to its main commitment related with the industrial and production sector, Eni started an intense presence in the market for the distribution and sale of fuels. The model of the gas stations studied by Mario Bacciocchi for the Italian territory is then transported, with some simplifications, beyond the Mediterranean sea. Even in those countries, 'La bacciocca', with its projecting roof symbol of a carefree and brave language, becomes the symbol of a welcoming modernity. Together with the gas stations, Eni also built some motels which, although limited in number, are the clear signal of the desire to have a strategic and innovative role in the economic development of those countries.

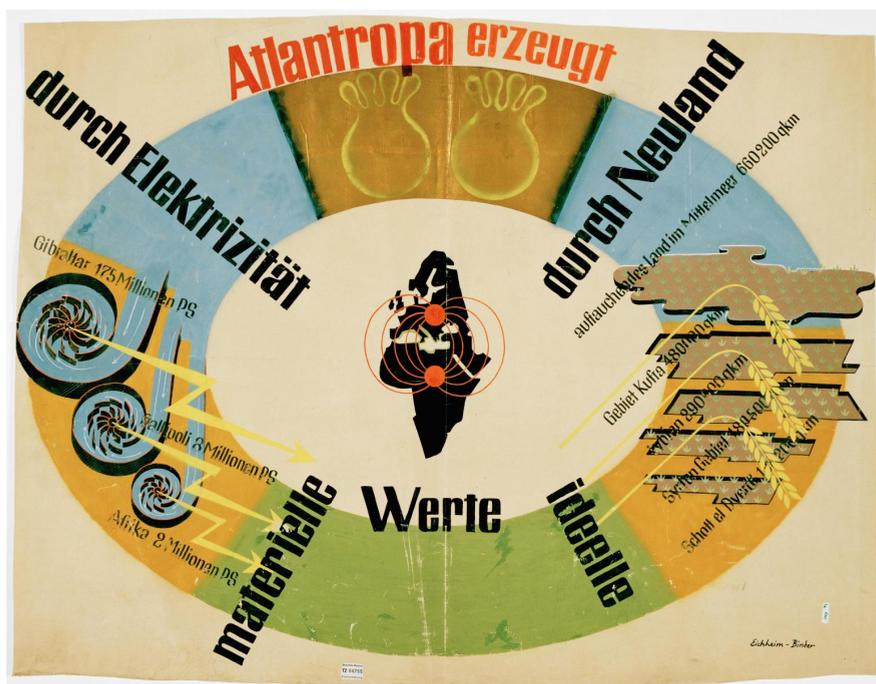
key words | Agip; Enrico Mattei; Mario Bacciocchi; Casablanca; gas station.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.
(v. Albo dei referee di Engramma)*

Atlantropa

Progettare il mondo: geopolitiche e imperi

Roberto Masiero



Atlantropa, poster della mostra del 1932.

C'è una vicenda poco conosciuta, nata ad opera di un architetto tedesco, Herman Sörgel, nel 1927, che merita oggi di essere riconsiderata. Si tratta di Atlantropa. Nel 1927 un architetto di Ratisbona di quarantadue anni, che aveva pubblicato nel 1918 un testo dal titolo *Einführung in die Architekturästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, e nel 1921 una *Theorie der Baukunst*, decide di passare da una dimensione teorico-critica a un programma fortemente tecnico-politico. Organizza una

serie di iniziative attorno a una progettualità di dimensioni immani. Mai nella storia si era visto un progetto di tali dimensioni e portata geopolitica con un così monumentale piano infrastrutturale. Si trattava sostanzialmente di riunificare due continenti Africa e Europa in uno chiamato Atlantropa, avendo al centro il Mediterraneo.

Sörgel aveva vissuto la terribilità della prima guerra mondiale ed era convinto che affinché non si ripetesse quell'orrenda carneficina era necessario rispondere allo strapotere dei due blocchi, quello pan-americano a Ovest e quello pan-asiatico a Est, ampliando il più possibile il sistema di potere europeo, inglobando progressivamente l'Africa e dotando questo nuovo insieme politico delle risorse necessarie per essere autosufficiente. Per questo, si poteva sfruttare l'abbassamento del livello delle acque del Mediterraneo chiudendo il mare con una serie di enormi dighe che avrebbero fornito l'energia proprio grazie al dislivello ottenuto tra le acque del Mediterraneo e quelle dell'Oceano. A mantenere il disequilibrio necessario a produrre l'energia elettrica avrebbe provveduto, una volta creato artificialmente il dislivello, la stessa evaporazione naturale del Mediterraneo. La più importante di queste dighe, quella sul canale di Gibilterra, aveva nel progetto dimensioni incredibili: lo zoccolo di roccia era previsto largo oltre 2,5 chilometri e alto 300 metri sul quale si doveva costruire il sistema delle dighe e delle relative centrali elettriche, il tutto per una lunghezza di trentacinque chilometri.

Ovviamente il ritiro delle acque di circa cento metri avrebbe trasformato le coste di tutto il Mediterraneo e i tradizionali assetti insediativi. Tutte le città portuali sarebbero state radicalmente riconfigurate, meglio riprogettate, visto che sarebbero emerse nuove terre per un totale di seicentomila chilometri quadrati pari al doppio dell'Italia. Sardegna e Corsica si sarebbero fuse in una sola isola. Venezia sarebbe stata preservata dal ritiro del mare tramite la costruzione di un'apposita laguna artificiale. Le nuove terre emerse sarebbero divenute coltivabili grazie a un processo di desalinizzazione e messe a disposizione di coloni agricoltori provenienti dalle aree più depresse d'Europa. Lo svuotamento parziale del Mediterraneo avrebbe fatto salire il resto degli oceani di un 'solo' metro. Per ovviare a questo problema, il progetto prevedeva la costruzione di una diga sul fiume Congo per creare un enorme lago, di circa 135.000 chilometri quadrati, da collegare al preesistente lago Ciad che si sarebbe

trasformato in un vero e proprio mare di oltre 270.000 chilometri quadrati da unire con il Mediterraneo attraverso un secondo Nilo che così avrebbe irrigato il Sahara, facendolo diventare fertile. In sintesi, l’Africa sarebbe diventata il serbatoio agricolo di Atlantropa mentre l’Europa avrebbe governato l’intero sistema industriale, e questo grazie all’utilizzo del Mediterraneo come enorme sistema di produzione di energia, all’interno di una unica realtà politica.



Atlantropa, manifesto della mostra del 1932.

Nacquero protocolli di intesa tra gli stati europei, film e collane di romanzi di fantascienza diventati, tra gli anni trenta e quaranta, famosissimi. Furono chiamati architetti e urbanisti per riprogettare le coste, le città e i paesaggi (tra questi basti ricordare il contributo di Erich Mendelsohn), ingegneri a progettare dighe e ponti, geologi e geografi a valutare le trasformazioni ambientali e studiosi del clima per gli effetti indotti di una trasformazione così radicale di una parte consistente dello stesso pianeta. Ci furono continuamente dibattiti, convegni, seminari, opzioni di politici e filosofi e interventi dell’opinione pubblica.

In Germania l'ostacolo principale proveniva da Adolf Hitler, anche se c'erano degli aspetti simili tra la politica della conquista dello spazio vitale per il Terzo Reich del Führer e il nuovo impero di Atlantropa. C'era però una differenza sostanziale: Sörgel proponeva una collaborazione tra gli stati e questo era insopportabile per il dittatore Hitler. Comunque Sörgel si trovò in difficoltà nel momento in cui la Germania fu esclusa dalla Società delle Nazioni e così il Partito per l'intesa di Atlantropa, nato durante la Repubblica di Weimar, abbandonò una iniziale visione europeista per appoggiare, anche se non apertamente, le politiche imperiali del Führer. Nonostante ciò, dal 1942 il regime impedì l'uscita delle pubblicazioni attorno a questo progetto.

L'iniziativa venne ripresa da Sörgel subito dopo la Seconda guerra mondiale, ma fu presto abbandonata, diventando oggetto di curiosità solo per pochissimi studiosi, si dice per la morte prematura di Sörgel nel 1952 – che indubbiamente ha avuto il suo peso – ma anche perché la pace americana non prevedeva una Europa politicamente unita. Si affrontò l'urgenza della ricostruzione con il piano Marshall affidato alle singole nazioni, e non certo ad un organismo sovradeterminato europeo. In fondo, Sörgel non aveva del tutto torto nel ritenere che il conflitto geopolitico doveva avere un terzo soggetto politico capace di bilanciare i due poteri ad Ovest e ad Est. L'America era in ogni caso legittimamente il vincitore e non solo militare.

Ma c'è un'altra ragione forse sostanziale. Il progetto Atlantropa ha una ragione implicita: il potere mondiale passa attraverso il controllo e la produzione di energia elettrica prodotta dalle centrali alimentate o a carbone o ad acqua, ma in quel determinato momento storico si stava facendo una opzione per l'energia nucleare. Nel 1954, due anni dopo la morte di Sörgel, il presidente degli Usa, Eisenhower, inaugurò il progetto "Atom for Peace" allo scopo di favorire l'applicazione civile dell'energia nucleare. In soli 12 mesi venne realizzata la prima centrale nucleare della storia, il reattore Borax III, in grado di fornire energia elettrica a una piccola città dello Stato dell'Idaho negli Usa. Atlantropa non ha più in quel momento alcun senso strategico. Nel contempo l'energia nucleare non ha più alcun legame con i territori, la sua produzione può essere localizzata ovunque, ciò che la rende possibile ed efficace è la capacità scientifica, tecnologica e di investimento su determinati settori.

Non si tratta di una questione di poco conto. Se il modo di produzione industriale era vincolato ai territori per il recupero dell'energia, per l'estrazione delle materie prime, per la vicinanza alle infrastrutture, per la mobilità sia delle merci che degli uomini e per la possibilità di recuperare forza lavoro, determinando un rapporto tra industria e territorio per così dire di sistema, con relative strategie nelle *governance* territoriali, con il nucleare questo nesso si rompe e questa rottura apparirà sempre più evidente con il progressivo passaggio dal modo di produzione industriale a quello digitale che ha totalmente soppiantato quello industriale nel controllo della produzione sia dei valori economici che sociali.

La rimozione di questo straordinario racconto, qui appena abbozzato, così significativo per le vicende non solo politiche del Novecento, pone alcune domande e ci porta ad alcune considerazioni:

- come mai queste vicende sono state rimosse dalla storiografia non solo politica ma anche dell'architettura e dell'urbanistica, pur avendo coinvolto un numero notevole di architetti, ingegneri e urbanisti e avendo nel contempo una straordinaria fortuna ideologica, culturale, letteraria e politica?
- cosa ci fa capire questa vicenda rispetto a questioni legate ai nostri saperi e alle nostre pratiche?
- quali considerazioni possiamo fare oggi attorno al Mediterraneo e ai destini delle genti e dei popoli che ci vivono attorno? È ancora un incubatore di civiltà?

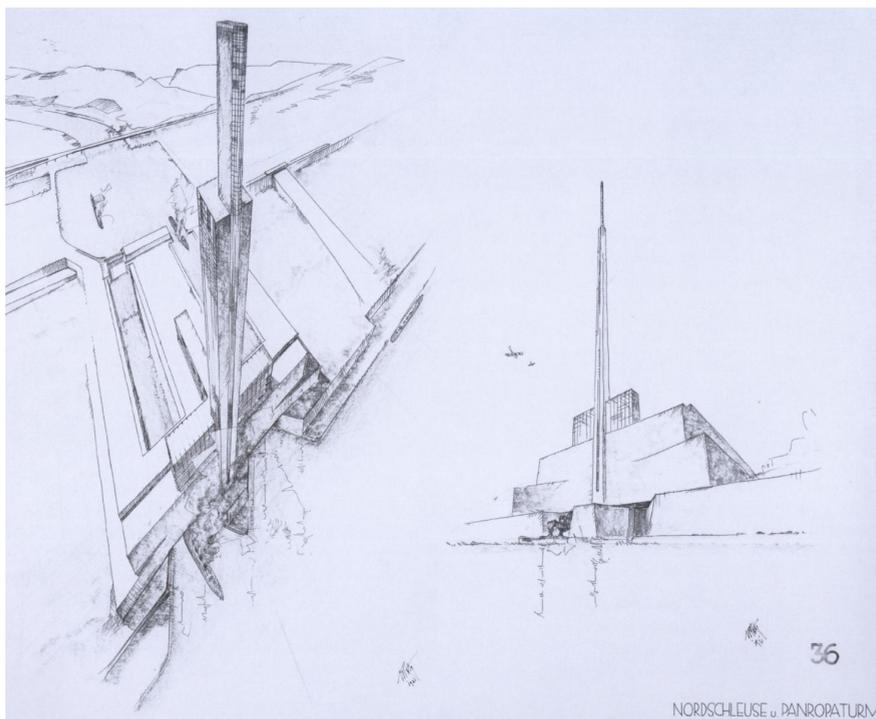
Mentre l'Ottocento può essere considerato il secolo della espansione del modo di produzione industriale, il Novecento nella sua prima parte, appare come il momento della potenza assoluta della tecnica intesa come meccanica. È l'età della vittoria dell'artificiale nella forma dell'industria; è l'età dei grandi progetti di trasformazione radicale sia degli assetti territoriali, sia dell'organizzazione urbana e sociale. Tutto sembra assumere una dimensione planetaria e il rapporto tra popoli e luoghi si destruttura.

L'imperialismo assume l'aspetto, come nella lettura di Lenin, della fase suprema del capitalismo. L'Europa è l'epicentro degli spostamenti forzati di grandi masse di esseri umani e di veri e propri genocidi. Abbiamo vari

fenomeni: la dispersione delle minoranze mediante le deportazioni interne nel territorio dello Stato (per esempio, gli ucraini in Polonia); l'espulsione coatta dai confini dello Stato (per esempio, i tedeschi dopo il 1945); lo scambio di popolazioni tra stati confinanti (Grecia e Turchia); le deportazioni strategiche per spostare minoranze dai confini dello Stato (finlandesi, polacchi, popolazioni turche del Caucaso in Unione Sovietica); la deportazione repressiva (i ceceni in Unione Sovietica); il genocidio e la deportazione (la Shoa e gli Armeni nell'Impero Ottomano). Contemporaneamente si diffonde il fenomeno, anche questo inevitabilmente governato dalla politica del trasferimento coatto della manodopera agricola, e in parte anche industriale, nelle città e nelle colonie. Si impongono ovunque logiche iperdeterminate, decisionismi fortemente autoreferenti e giustificati solo dal punto di vista ideologico, insomma totalitarismi.

L'iperdeterminazione del progetto politico ha un analogo nel progetto architettonico e urbanistico. Gli esempi da evocare sono persino ovvi: il progetto di Le Corbusier per la città contemporanea di tre milioni di abitanti del 1922 e il Plan Voisin per Parigi, al quale il grande architetto si dedicherà sino al 1940; le città di fondazione in Italia sotto il Fascismo; il progetto Hitler-Speer per la nuova Berlino.

L'ideologia che alimentava questa progettualità era il dominio della tecnica, l'accentramento burocratizzato del momento decisionale, cioè politico, l'idolatria della innovazione e dello sviluppo che si affidava all'inevitabile progresso e ad un futuro visto come il migliore dei mondi possibili, il ruolo centrale del demiurgo, cioè del decisore assoluto. Poco importava se tutto ciò si risolveva in sistemi politici totalitari.



Peter Behrens, Blocco nord della diga sullo stretto di Gibilterra, torre di Atlantropa/Panropa, 1931.

Atlantropa ha affascinato l'opinione pubblica, perché si presentava tecnologicamente e socialmente realizzabile in tempi ingegneristicamente determinati. Cosa c'è di più affascinante di una utopia realizzabile? Molti sono i documenti, le tracce, le memorie disseminate ovunque per circa trent'anni. Effettivamente è per molti aspetti incomprensibile questa rimozione.

La causa potrebbe essere rintracciata nel fatto che nel momento in cui, con la fine della Seconda guerra mondiale, si ricompose il quadro geopolitico strutturato ancora sulla base degli stati nazione e questo entra inevitabilmente in conflitto con la ragione profonda del progetto Atlantropa, il superamento della logica politica organizzata attraverso gli stati nazione che si era imposta sostanzialmente dal congresso di Vienna del 1815. Logica che per altro continua a dominare ancora oggi almeno nel contesto del vecchio continente. Oltre tutto, pur nelle sue molte contraddizioni, il progetto di Sörgel riproponeva la possibilità di ri-fondarsi

in nome dell'unità culturale, meglio di civiltà, nata appunto in quel mare che diventa il centro produttivo del nuovo sistema politico.

Si ricordi che in quegli anni, soprattutto in Germania, dominava il dibattito attorno al libro di Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, pubblicato nel 1918. Si poteva rifiutare o accettare l'ipotesi sommamente provocatoria che l'Occidente fosse sostanzialmente alla sua fine, avesse compiuto il suo lungo viaggio di dominio lasciando un vuoto abissale, comunque si presentava l'obbligo di una progettualità culturale, sociale e politica che desse una risposta al quesito che Spengler poneva.

Una soluzione poteva essere quella di riaffermare con forza l'Occidente, e questo è il terzo Reich, là dove la Germania assume su di sé la pretesa di essere la realizzazione del progetto filosofico politico della Grecia antica (il progetto di Hitler era il dominio del mondo).

Un'altra soluzione veniva da est: consegnare l'Occidente nelle mani della classe operaia, cioè all'Unione Sovietica, nata dalla rivoluzione d'ottobre. Non è un caso che una delle sue ragioni politiche fosse l'esportazione in tutti i paesi del mondo della rivoluzione comunista a partire dall'assunto che l'imperialismo fosse la fase suprema del capitalismo. Così come il capitalismo, per il suo stesso bisogno di 'divorare' tutto l'esistente, doveva diventare planetario, così la rivoluzione doveva rispondere in forma globale. Se questo argomento è minimamente plausibile, il tema della globalizzazione ha bisogno di essere ripensato anche dal punto di vista storico.

Di contro, l'opzione Sörgel propone di fatto un re-inizio: si affida al potere della tecnica per riaffermare il Mediterraneo come culla di una nuova civiltà e di uno smembramento del Moloch dominante. Lo stato nazione, quello Stato Nazione nato per accompagnare la rivoluzione industriale, che aveva caratterizzato la restaurazione politica per tutto l'Ottocento e che aveva portato sia alla prima che alla Seconda guerra mondiale. Sörgel avrebbe potuto rispondere a Spengler: "Se il grande viaggio dell'Occidente è finito, c'è la possibilità di un nuovo inizio tornando al centro della nostra civiltà, il Mediterraneo, e ripensando alla politica come ciò che unisce e non come ciò che divide". Ovviamente all'America come all'Unione Sovietica, la prima con una natura confederale la seconda imperiale (non

più stati o non mai nazioni) non andava di certo bene la possibilità che nascesse tra Europa e Africa un terzo incomodo.

Il progetto di Sörgel era da rimuovere non solo per l'opzione del nucleare ma perché nell'ambito europeo doveva rimanere confermato il primato degli stati nazione anche se parte della classe dirigente europea di allora ha provato coraggiosamente la strada verso una qualche forma di unificazione con il trattato di Roma del 1957. Le vicende geopolitiche di questi ultimi tempi sono la riprova sul lungo periodo di questa conflittualità geopolitica ancora presente tra noi.

C'è anche un altro aspetto che doveva essere tenuto sotto traccia: Atlantropa assumeva paternalisticamente su di sé il compito di accompagnare la trasformazione verso la rivoluzione industriale dell'intera Africa. Oggi si direbbe: politicamente scorretto. Ma questo confliggeva di fatto con la necessità di un capitalismo internazionale di rapina che aveva bisogno del sottosviluppo per una sorta di sfruttamento intensivo, per l'appropriazione delle materie prime e per utilizzare il sottosviluppo come possibile mercato per le merci prodotte in sovrappiù dal sistema industriale non solo europeo.

E qui emerge una questione che ritengo ci riguardi direttamente come operatori nel settore dell'architettura e/o dell'urbanistica. L'epica di Sörgel segnala un forte impegno di natura intellettuale, sociale e politica, con tutti gli sbandamenti del caso; un impegno presente, anche se in modo diverso, in Le Corbusier, in Speer o negli architetti italiani che progettarono le città del regime. Insomma l'architetto veniva considerato e si sentiva come un intellettuale responsabile delle proprie scelte rispetto all'orizzonte della politica. Il lavoro intellettuale a destra dello schieramento politico come a sinistra aveva un significativo ruolo di prefigurazione e l'architetto era comunque più o meno coscientemente portatore di una visione sociale e politica. Anche se in questo scenario il pericolo era comunque che l'intellettuale assumesse una funzione organica ai partiti (ripeto di qualsiasi posizione politica essi fossero). Insomma la questione era ed è il lavoro intellettuale. Se intendiamo confrontarci con questa vicenda dobbiamo comprendere la diversa funzione che ha assunto negli ultimi decenni il lavoro intellettuale. Dobbiamo ritornare all'epica dell'utopia realizzata? del potere demiurgico

di chi sa che impone il proprio sapere a tutti coloro che non sanno?
Evidentemente no! non è più questo il tempo, ma ciò non significa lasciarsi andare all'opzione estetizzante. Ed è quello che è successo e continua a succedere.

Dopo la Seconda guerra mondiale, l'architettura e le arti tutte cominciarono a rivolgersi sempre di più all'estetica più che all'etica o alla politica, alle retoriche formali della propria disciplina più che alla propria responsabilità civile, all'autonomia della disciplina e quindi dei propri strumenti di lavoro; si è interrogata sull'opinione pubblica per capire come sedurla e non certo per elaborare una critica del presente, insomma si è perso il ruolo sociale e politico sia dell'architetto che dell'urbanista che si sono trovati sostanzialmente indotti a pratiche onanistiche. Ovviamente, qualcuno ne è risultato vincente, è diventato famoso e ricco, ma nel mentre il ruolo dell'architettura rispetto alla società si è fatto sempre più pratica estetica fine a se stessa, qualcuno potrebbe dire 'composizione' o 'vanità' artistica.

L'architettura, e per molti aspetti anche l'urbanistica, da allora, progressivamente, ha allontanato da sé, o le ha rielaborate come tecniche, le ragioni della politica e si è raccontata narcisisticamente come fenomeno estetico imponendo una insopportabile immagine dell'architetto come artista, creatore immaginifico, surreale seduttore eroicomico e pop. Ha in qualche modo fornicato con l'inutile, proprio nel momento nel quale doveva trovare le proprie ragioni nella critica e nella trasformazione dell'esistente. Certo, in alcuni momenti del dibattito sull'architettura, nella seconda metà del Novecento, le ragioni della politica sono inevitabilmente emerse, il caso più significativo ad esempio, in Italia è l'opera di Manfredo Tafuri, ma ciò che ha vinto è l'estetizzazione dell'architettura e la dissoluzione dell'urbanistica nel postmodernismo e le varie forme di decontrazione.

In sintesi la rimozione non è dovuta di certo agli storici dell'architettura e dell'urbanistica che si sono semplicemente dimostrati disattenti, poco inclini ad uscire dagli schemi interpretativi consolidati e comunque al traino delle dinamiche sia comunicative che censorie che la politica scatena (segnalo per correttezza comunque due autori che hanno scritto dei libri su questo tema, Wolfgang Voigt e Alexander Gall, ambedue nel

1998; probabilmente ce ne saranno altri che non ho avuto il piacere di trovare).

Storia e critica, per rispettare il loro vero mandato, dovrebbero rifiutare questa dipendenza per essere strumenti di liberazione e non di opaca sottomissione. Questo racconto andava scavato e sottoposto a 'radiografia' critica. Il mio compito in questa occasione è solo quello di rievocarlo e segnalare spunti di riflessione. Di fatto la rimozione va compresa considerando le ideologie e le forme del potere del secolo scorso, per alcuni aspetti ancora in corso, e la questione oggi cruciale delle forme dello Stato e della rappresentanza in particolare quella relativa alla domanda: abbiamo ancora bisogno della forma Stato e, se sì, con quali modalità per impedire che diventi appunto un Moloch?

In sintesi gli imperi che oggi dominano, mantengono il comando planetario solo se permettono o promuovono la proliferazione di Stati Nazione in continuo conflitto tra loro. Ad alimentare i *fuochi* dei conflitti continuano ad essere ragioni legate all'ideologia e alle identità nazionaliste che ben nascondono quelle economiche. Ci stiamo sempre più allontanando da quello che era il sogno illuminista: un governo universale, o da quello più realista di un equilibrio continuamente ricontrollato dei poteri globali, ad esempio con l'inclusione nell'equilibrio di una entità come l'Europa, con i suoi valori di mediazione, di democrazia e di pluralità. Stiamo invece precipitando nel tutti contro tutti, che favorisce solo le logiche imperiali, e per impedire questa terribile deriva abbiamo per ora un'unica chance: ragionare continuamente in termini di g-locale: non uccidere le identità, ma renderle capaci di misurarsi con le universalità.

Questa necessaria dialettica tra il locale e il globale, che, dal punto di vista filosofico è quella tra il singolare e l'universale, riguarda anche i saperi specifici della nostra disciplina, l'architettura. Riguarda il rapporto tra l'autonomia e l'eteronomia, tra le ragioni tecnico-linguistiche e quelle socio-politiche. C'è stata una stagione dell'architettura contemporanea che voleva imporre gli universali, cioè voleva che l'architettura si proponesse attraverso materiali, tecniche, stili che non appartengono a lunghi o ambienti specifici, ma attraverso ciò che è garantito dall'omologazione tecnologica. Per capirci: l'uso, che so, dell'acciaio, del vetro, del cemento

non è legato alle materie dei luoghi e quindi non viene identificato con gli stessi, si può fare così in qualsiasi parte del mondo. I prodotti dell'industria tendono per una ragione propria ad essere atopici, quindi universalisti. Questa era la ragione implicita di che è stato definito International Style. C'è stata una stagione, sempre nell'architettura del Novecento, che in nome del rifiuto di questa atopicità e indifferenza ai luoghi e ai suoi caratteri ha proposto delle pratiche progettuali, tra il mimetico e il kitsch, caratterizzate dal legame con i luoghi o con la loro storia: il *genius loci*.

Ma forse dovremmo lasciar da parte queste contrapposizioni per ripercorrere alcuni sentieri già praticati dalla cultura architettonica nel Novecento che avevano la seguente caratteristica: ricominciare il viaggio, non farsi irretire dalla storia, ripensando, meglio rivivendo, quell'unità culturale e di esperienza collettiva vivente rappresentata dal Mare Nostrum. Rifare il viaggio di Ulisse, rivivere la sua astuzia (Ulisse era *smart*), andare a scovare una origine non mitica o araldica, o peggio ancora mistica, ma capace di far di necessità virtù (quindi oltre le estetiche del superfluo di questo nostro tempo). Questi sono i sentieri che segnano ancora la foresta che ci sta intorno. Dalle riflessioni di Adolf Loos sulle architetture di Capri, ai taccuini di Le Corbusier dei viaggi in Turchia o in Grecia, alle riflessioni architettoniche (e non solo architettoniche) di Mies van der Rohe nel progetto per il padiglione di Barcellona mentre disegna le colonne in acciaio cruciformi: "Perché i Greci facevano tanta fatica per scanalare le colonne?"

È così che, cercando di rispondere, comprende che la luce va catturata se vuoi disegnare lo spazio, che ti rende vivo se la rendi viva ... e ogni tempo ha la sua luce anche se la luce è inevitabilmente una. È così che Mies comprende che l'ordine non è una questione di stile, ma di come l'architettura si appoggia, come si innalza e come si chiude verso il cielo. L'umano troppo umano non si risolve nella storia.

E ancora, Pikionis ad Atene (forse il vero centro epocale del Mediterraneo) che dopo aver provato, anche contro i modi della sua gente e della cultura nella quale si ritrovava a vivere, la radicalità implicita all'universalismo razionalista, scopre la pietà e la grazia (temi non certo del così detto Movimento Moderno) nel ridisegnare, pietra dopo pietra, frammento con

frammento, in una memoria senza tempo, i sentieri (appunto) che portano verso il centro del centro, l'*agorà*.

E ancora, Pouillon che raccontando, lui architetto e non certo romanziere, le vicende della costruzione dell'abbazia del Toronet ne *Les pierres sauvages* (un modo di progettare quello romanico che vorrebbe essere, checché ne dica la storia dell'arte come storia degli stili, senza tempo), capisce come progettare un quartiere popolare ad Algeri. Sino a Livio Vacchini che nella palestra di Losone prova, come nel neolitico, a mettere pietra su pietra e lo fa usando al meglio le tecniche del nostro tempo. Nessuna nostalgia, quindi, nessuna regressione, ma riappropriarsi di una origine che permetta di incontrare quel senza tempo rispetto al quale siamo tutti uguali.

Come in Louis Kahn dove la forma non segue, come nel dettato funzionalista, la funzione, ma la funzione prende corpo all'interno della forma. Nel Museo Kimble, Kahn si interroga su come 'portare' una volta a botte e la luce che la anima. Anche questa è questione logico-costruttiva e per questo originaria. Tornare alle origini, insomma, non per nostalgia, per gusto del vernacolare, o per ragioni estetico-compositive, ma, appunto, per ricominciare il viaggio o per abitare di nuovo il mondo. Certo, Sörgel non si pone in questo modo la questione, anche se, ricordiamolo, i suoi primi lavori sono di teoria e di estetica dell'architettura, ma di certo mette in gioco il Mediterraneo come centro/origine e la tecnica del proprio tempo nella sua massima potenza.

Direi che se c'è una cosa che questa vicenda ci può insegnare, è che il modello di professionista come demiurgo o come il tecnico che sa e quindi può imporre la propria decisione, poteva essere coerente con quel mondo, con il modo di produzione industriale per sua stessa natura gerarchico e lineare, ma oggi non funziona più. Non siamo più nel modo di produzione industriale, ma in quello digitale (che non significa semplicemente che tutti usiamo il computer). Nell'industriale l'architetto/urbanista non poteva che essere un demiurgo, nel digitale non può che predisporre ad accompagnare i processi per il semplice motivo che il modo di produzione industriale produceva prodotti, quello digitale governa processi. Gli stessi prodotti si configurano come processi.

L'architetto dovrebbe operare continuamente tra l'autonomia della propria disciplina (tecniche, linguaggi, parole o concetti specifici... progettare un'architettura non è la stessa cosa che scrivere poesie) e l'eteronomia del sociale e del politico. Dovrebbe in questo senso riconquistare questo orizzonte di senso a differenza di quello che accade non solo in Sörgel ma anche in Le Corbusier e in Speer (ripeto: con tutte le differenze ideologiche e di qualità architettonica del caso) che richiedevano necessariamente una impostazione demiurgica con i relativi riti e miti. Per l'architetto e l'urbanistica oggi la scommessa è ritrovare il sociale, la politica non come tecnica o come professione, né come gergo, ma come sussidiarietà.

Che ne è oggi del Mare Nostrum? Inutile far presente che si è trasformato in un terribile e angosciante cimitero marino; inutile dire che è diventato la rappresentazione della nostra impotenza e ignavia collettiva di una Europa che non ricorda più le ragioni profonde della propria civiltà e che quindi dà implicitamente ragione a Spengler: l'Occidente è morto. I Propilei di Atene, l'entrata al luogo più sacro dell'antica Grecia, hanno le colonne con i capitelli dorici e ionici, non, come vogliono farci credere alcuni storici, per ragioni formali, stilistiche, estetiche, ma per ricordare per sempre (e anche questo 'per sempre' è un compito dell'architettura) e a tutti che Atene nasce unendo due popoli, quelli che arrivavano da nord, dai monti, i Dori, e quelli che arrivavano dai mari dell'est, gli Ioni. È ancora recuperabile questa unità delle genti che si affacciano sul Mediterraneo? Certo che sì! Con immani progetti alla Sörgel? Certo che no! E allora come? Ripensando e praticando in altro modo i saperi come la politica e, forse, cominciando a capire che il modo di produzione digitale nel quale siamo tutti definitivamente immersi non distingue in termini di valori passato presente e futuro, è per propria natura *social*, permette, anzi alimenta la relazione tra saperi olistici e specialistici, tra scenari ed eventi. Nelle sue logiche, l'origine non è ciò che si nasconde in un inaccessibile passato, è invece sempre compresente. Il digitale che già è, presenta indubbiamente immani pericoli che non vanno rimossi. La rimozione crea sempre malattie. Ma c'è più pericolo in ciò che resiste rispetto a ciò che sta venendo... e che, come il digitale, è già venuto.

*Una prima versione francese del presente testo Il presente testo è stata scritta nel 2017 per il numero monografico della rivista "Classeur" dedicato al Mediterraneo. R. Masiero, *Atlantropa. Geopolitique et empires*, in S. Campidel, B. Manet, C. Mion, G. Ortalli (a cura di), *Mare Nostrum*, "Classeur", 2 (2017).

Riferimenti bibliografici

Sörgel 1918

H. Sörgel, *Einführung in die Architekturästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, München 1918.

Spengler [1918] 1957

O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente [Der Untergang des Abendlandes, Vienna 1918]*, tr. it. di Julius Evola, Milano, 1957.

Sörgel [1921] 1998

H. Sörgel, *Theorie der Baukunst* [München 1921] Berlin 1998.

Pouillon 1964

F. Pouillon, *Les pierres sauvages*, Paris 1964.

Lenin [1916] 1965

V. Lenin, *L'imperialismo, fase suprema del capitalismo* [1916] Roma, 1965.

Tafuri 1973

M. Tafuri, *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*, Roma 1973.

Gall 1998

A. Gall, *Das Atlantropa-Projekt: die Geschichte einer gescheiterten Vision. Herman Sörgel und die Absenkung des Mittelmeers*, Frankfurt 1998.

Voigt 1998

W. Voigt, *Atlantropa: Weltbauen am Mittelmeer. Ein Architektentraum der Moderne*, Hamburg 1998.

English abstract

The project Atlantropa, by Herman Sörgel, stimulated a wide-ranging debate on geo-political, social and architectural issues but it was soon forgotten by historiography. This removal, certainly due to economic and political interests, went along with a change in architectural and urban studies, while taking a more aesthetic dimension. This essay focuses on the principles of Sörgel's project and its committed intellectual work as a starting point for a new interpretation and re-discovery of the Mediterranean culture condition in the digital era.

key words | Herman Sörgel; Atlantropa; Mediterranean Sea.

Immagini energetiche

L'energia come vettore di scenari territoriali alla scala del Mediterraneo

Lorenzo Fabian, Luca Iuorio*

1. Il Mediterraneo ancora

Lo spazio geografico del Mediterraneo, dopo decenni in cui interessi economici internazionali hanno diretto i flussi delle proprie rotte in altre acque, sembra rioccupare una posizione strategica all'interno del quadro geopolitico mondiale. La corsa all'approvvigionamento energetico si impone come vettore fondativo delle relazioni socio-economiche che intercorrono tra l'Europa e le regioni a sud del Mediterraneo; i temi dell'energia, a cui si associa la crisi di un modello basato su fonti fossili, sono in grado di esplicitare una serie di tensioni in cui poterci riorientare nei prossimi anni come studiosi, architetti e cittadini.

Oggi, il mare tra le terre è oggetto di scambi e movimenti di cose e persone, i cui flussi ne evidenziano inevitabilmente le contraddizioni. Sul Mediterraneo si concentra circa il 7% dei consumi globali di energia a cui corrisponde il 6% delle emissioni di biossido di carbonio (Ome 2018); in contrasto, solo il 5% della produzione energetica mondiale si condensa, in maniera disomogenea, tra gli stati che vi si affacciano (Bartoletto, Malanima 2011, 3, 5-6). Dal 2018, i paesi della regione mediterranea complessivamente controllano il 4,2% e il 4,6% delle riserve mondiali di petrolio e gas, ed è stato stimato che, nonostante le importanti scoperte degli ultimi decenni, grandi giacimenti fossili, soprattutto nelle aree del nord Africa, siano ancora sotto esplorazione (Ome 2018). Inoltre, circa il 25% delle fonti energetiche del pianeta (gas e petrolio estratti in Russia e nei paesi del Golfo) transita all'interno del Mar Mediterraneo verso l'Oceano Atlantico (Bartoletto, Malanima 2011, 13), fondando, di fatto, una *trading zone* strategica alla scala globale. In questo quadro, non solo i punti nodali dell'infrastruttura energetica impongono un costante sforzo di cura e manutenzione in quanto scali sensibili, ma il Mar Mediterraneo

stesso emerge come l'epicentro di una serie di tensioni geopolitiche che si manifestano tristemente con circa 18 mila migranti morti e dispersi tra il 2014 e il 2018 (IOM 2019). L'instabilità socio-economica che si riflette nei movimenti migratori e la costante crescita della popolazione di alcuni paesi diventano, quindi, dati capaci di condizionare ulteriormente gli equilibri geopolitici. Oggi, oltre 500 milioni di persone vivono in area Mediterranea (circa il 7% della popolazione mondiale) ed è stata stimata una crescita, entro il 2040, di circa 90 milioni. Alla luce di queste previsioni, è atteso un aumento della domanda complessiva di energia di oltre il 40% nei prossimi vent'anni (Ome, 2018).

Sembra che il Mediterraneo continui ad essere il mare descritto da Fernand Braudel (1949): crocevia di traffici e culture, un nucleo capace di riunire e organizzare attorno a sé, spesso in modo conflittuale, lo spazio civile e politico dei paesi che lo abitano. Il Mediterraneo esiste, quindi, come unità geografica e l'energia e le tensioni geopolitiche che ne derivano sembrano essere in grado di costruire una vivida immagine del suo spazio e delle forze opposte che lo governano. Secondo Henri Lefebvre (2004, 93), storicamente l'equilibrio sociale e l'unità culturale tra i paesi mediterranei si sono fondati su "forme di alleanze tacite o esplicite" in quanto la vita quotidiana nella sua totalità si è organizzata attorno alle molteplici forme di scambio. Ai nostri occhi, alle porte della rivoluzione industriale - complice l'invenzione dell'elettricità a cui si abbina la scoperta del petrolio - le collettive forme di baratto di merci si radicalizzano, alla scala internazionale, in un'unica forma di scambio che pone al centro le fonti energetiche e la loro trasformabilità. Se con la caduta dell'Impero Romano il Mediterraneo cessa di essere interpretato come uno spazio unitario, è proprio a partire dall'energia che, all'inizio del XX secolo, si comincia a costruire una nuova immagine olistica del 'mare in mezzo alle terre'. La prima mossa in questa direzione viene da Atlantropa, lo scenario progettuale elaborato nel 1931 dall'ingegnere tedesco Herman Sörgel (Sörgel 1929; Gebhardt, Sörgel 1932).

2. Atlantropa e altri scenari del Mediterraneo

Il progetto, sorto in epoca immediatamente pre-nazista, presupponeva una singolare combinazione tra colonialismo e cooperazione dei popoli che avrebbe cambiato il destino dell'Europa e dell'Africa. L'idea di fondo era quella di trasformare il Mediterraneo in un lago immenso attraverso la

realizzazione di due gigantesche dighe sugli stretti di Gibilterra e Dardanelli a cui associare una fitta rete di infrastrutture come ponti, autostrade, ferrovie, porti e una serie di impianti idroelettrici secondari. La massiccia produzione di energia che ne seguiva sarebbe stata necessaria a rendere autosufficiente l'Europa. Secondo Sörgel, inoltre, il livello del mare si sarebbe abbassato di circa 160 centimetri l'anno facendo emergere nuove terre abitabili e vaste potenziali riserve di cibo. L'Adriatico e l'Egeo sarebbero scomparsi, le isole della Corsica e della Sardegna si sarebbero unite, ugualmente sarebbe scomparso lo stretto di Messina: la Sicilia sarebbe stata connessa, da un lato all'Italia, dall'altro all'Africa per mezzo di una diga-ponte – la diga della Tunisia.

Atlantropa, misurandosi con l'inevitabile dipendenza dall'energia, propone un'immagine unitaria del Mediterraneo nella dimensione più ovvia che interpreta la connessione fisica tra continenti come la premessa per una nuova alleanza fra i popoli africani ed europei. Tralasciando un commento di ordine antropologico (vedi Voigt 1998; Christensen 2013; Guerrieri 2019), Atlantropa sembra essere uno scenario che, a partire dai temi dell'approvvigionamento, risponde all'esigenza di visualizzare, alla scala dell'intero Mediterraneo, le conseguenze spaziali di scelte di medio e lungo periodo: ogni visione del mondo ha specifiche e vivide ricadute nello spazio.

Dopo la morte di Sörgel il progetto verrà completamente abbandonato, ma le ipotesi e le idee in esso contenute avranno una forte eco nel dibattito tra ingegneri, progettisti e istituzioni nel corso del Novecento. Infatti, mutuato al territorio dalle discipline economiche, militari e dell'analisi strategica, la prefigurazione e il 'racconto del futuro' rappresenteranno a partire dagli anni 50 del XX secolo una necessità di valenza sociale e politica, oltre che tecnica. Atlantropa, dal nostro punto di vista, rappresenta una prima e grande immagine sinottica entro la quale poter collocare tutto il lungo processo di trasferimento delle tecnologie (estrazione, raffinamento, produzione) che, pur con presupposti completamente differenti, nel corso del Novecento costruisce, nella sua dimensione più fisica (reti di distribuzione), l'utopia della connessione (e dell'autonomia) energetica tra il nord e il sud del Mediterraneo. A partire dalla seconda metà del XX Secolo, l'esperienza di alcune agenzie europee dell'energia in nord Africa, come l'Eni in Italia e la Total in Francia, si

traduce nella realizzazione di un sistema tecnologico complesso e interdipendente capace di mettere in relazione rotte del petrolio, gasdotti, siti di stoccaggio, centrali a combustione, stazioni di pompaggio, dighe. Nel 1978, a seguito di un accordo tra Italia e Algeria, inizia la costruzione del gasdotto Transmed, un'opera dell'ingegneria che allaccia la macchina energetica Italiana al più grande giacimento Africano di gas (Hassi R'Mel). Spesso conosciuto come gasdotto Mattei, questo tracciato, che si inabissa fino a 600 metri lungo il canale di Sicilia, materializza la connessione tra Europa e Africa incorporando un forte valore simbolico e diplomatico. In poche parole, il progetto politico e spaziale dell'energia diventa il principale connettore di relazione intercontinentali.

Tutti i sistemi energetici utilizzano spazio, capitale e tecnologie per costruire le proprie geografie del potere ed inscrivere il proprio ordine tecnologico come un possibile modello di organizzazione sociale, economico e di relazioni politiche (Ghosn 2010, 7).

Ne emerge che l'energia – standardizzata, centralizzata, accessibile – è un continuum socio-spaziale in grado di costruire, alla scala mediterranea, un paesaggio nuovo e omologante. Tuttavia, a fronte della realizzazione di tale infrastruttura globale, lo spazio energetico mediterraneo non è mai stato omogeneo: le relazioni internazionali di dipendenza dalle risorse mostrano anche i conflitti latenti che si celano dietro la trama apparentemente isotropa delle sue reti.

Abbandonati i miti del grande produttore di idroelettricità, il Mediterraneo energetico oggi appare fondato su un paradigma fossile e la dicotomia produzione/domanda esplicita un paradosso: da un lato, oltre i due terzi delle fonti (92,2% petrolio e 87,6% gas) vengono estratti nei paesi del nord Africa, dall'altro, i paesi dell'area latina (Italia, Francia e Spagna) consumano complessivamente più del 50% dell'energia totale (50% petrolio e 57,9% gas) (Energy Center, Politecnico di Torino, Srm 2019, 15). In questa cornice, la dipendenza energetica chiarisce le interrelazioni culturali e i complessi legami geopolitici che intercorrono tra paesi a nord e sud del Mediterraneo. Inoltre, a partire dal 2010, il bilancio energetico di tutta l'area ha iniziato a registrare consumi nettamente superiori alla produzione complessiva, esacerbando ulteriormente il problematico quadro civile, economico e politico. Braudel sostiene che "l'unité

essentielle de la Méditerranée, c'est le climat, un climat très particulier, semblable d'un bout à l'autre de la mer, unificateur des paysages et des genres de vie" (Braudel 1985, 23). Oggi, a quasi un secolo dall'Atlantropa di Sörgel e le mutazioni del clima, insieme ai temi della scarsità delle risorse, gettano le basi per ripensare a un nuovo progetto unitario per il Mediterraneo proprio a partire dall'energia. Le sfide poste dal cambiamento climatico, infatti, sono le premesse che spingono l'European Climate Foundation (con Oma) e il Club di Roma a immaginare, alla scala mediterranea, scenari energetici basati su risorse rinnovabili.

3. Roadmap 2050: l'energia come sistema socio-tecnico di cooperazione

Roadmap 2050 è un progetto di ricerca del 2010, elaborato dall'European Climate Foundation (Ecf) con lo scopo di individuare i processi, le strategie e le trasformazioni necessari al raggiungimento degli obiettivi di riduzione, entro il 2050, dell'80% delle emissioni di gas a effetto dell'Unione Europea. Scopo dello studio è individuare il percorso per perseguire gli obiettivi dell'Ue in materia di contenimento delle emissioni entro uno scenario evolutivo che deve tuttavia essere di prosperità economica, mantenendo o rafforzando le condizioni di autonomia ed efficienza energetica del continente (Ecf et al. 2010).

Il focus del progetto è sull'energia elettrica, assunta a fonte prevalente e su cui costruire il nuovo modello. Se i primi due volumi dello studio analizzano rispettivamente le implicazioni politiche ed economiche dello scenario energetico, il terzo volume, elaborato da Oma (Office for Metropolitan Architecture), contiene gli scenari, i diagrammi, le immagini e le mappe delle trasformazioni spaziali e territoriali necessarie alla realizzazione della vision, sintetizzata nel neologismo Eneropa. Come evidenziato nelle premesse, la tecnica adottata nello studio è quella dello scenario normativo laddove "lo stato finale è stipulato piuttosto che derivato" (Ecf et al. 2010). In questo senso, attraverso una tecnica di *backcasting*, la previsione auspicata nella vision – un'Europa prospera a basso tenore di carbonio – diventa normativa, istituendo un percorso che dal punto di vista della logica temporale procede dal futuro al presente;

lo scenario normativo anticipa l'immagine di un possibile stato futuro alternativo alla condizione evolutiva che, nel presente, può apparire come

più 'naturale' per il contesto territoriale in esame. Tale scenario induce a interrogarci su quali fattori presenti possano concorrere a determinarlo e ad esaminare, attraverso un procedimento a ritroso, la sua fattibilità e le sue condizioni di realizzazione, qualora si tratti di un futuro auspicabile; oppure le condizioni utili a scongiurarlo, qualora si tratti di un futuro non auspicabile (Fabian et al. 2008, 30).

Nel più ampio quadro dell'analisi di scenario, ovvero dell'insieme di tecniche e metodologie con cui, a partire dagli anni '60 del XX secolo, sono state realizzate immagini del futuro a supporto della decisione e del progetto territoriale, la tecnica di backcasting assume un ruolo importante fra la fine degli anni '70 e '80 nell'ambito della pianificazione in contesti di sviluppo sostenibile e in particolare delle risorse idriche e energetiche (Robinson 1982; Bibri 2018), *Roadmap 2050: A practical guide to a prosperous, low-carbon Europe* utilizza esplicitamente la tecnica come supporto alle scelte politiche della comunità europea che nel 2009 stabiliscono l'obiettivo della riduzione dell'80% delle emissioni di gas a effetto serra entro il 2050.

The methodology is known as “backcasting” to differentiate it fundamentally from forecasting: the end-state is stipulated, that is, rather than derived. A back-casting approach can help to highlight where momentum must be broken and re-directed in order to achieve future objectives, while forecasting tends to extend current trends out into the future to see where they might arrive (ECF et al. 2010).

Circa le possibili concrete ricadute all'oggi delle ipotesi avanzate per l'anno 2050, sebbene l'ECF sia una fondazione privata indipendente dalla Commissione Europea, nel 2012, l'UE pubblica il documento “Energy Roadmap 2050” che richiama gli scenari sviluppati da attori rilevanti e fa esplicito riferimento agli studi dell'ECF (EU 2012, 4). Sempre la Commissione Europea pubblica nel 2018 la “2050 long-term strategy” nel cui documento di riferimento, *A European strategic long-term vision for a prosperous, modern, competitive and climate neutral economy* (EU 2018), a partire dal titolo, sono ribaditi molti degli elementi contenuti nello studio iniziale dell'ECF.

Assunta la prospettiva inevitabile della fine del ciclo del petrolio, gli obiettivi di Roadmap 2050 si realizzano a partire dalle condizioni del continente laddove, nell'idea di Oma, le risorse saranno intrinsecamente legate alle geografie dei luoghi. L'esercizio narrativo si rende esplicito nel 'mosaico delle risorse energetiche' che sono a sostegno di Eneropa: una mappa in cui i territori europei dell'energia ridisegnano nuovi confini a partire dalle specificità geografiche. Così, nello scenario immaginato, l'Europa orientale diventa Biomassburg, le catene montuose di Italia, Francia e Spagna sono Hydropia, l'Europa centrale è Geothermalia, i territori che si affacciano sul mare del Nord sono le Isles of Wind, le terre del sud sono Solaria. Nell'ipotesi avanzata, il superamento degli stati nazionali non è tuttavia solo frutto di un esercizio narrativo: senza una reale cooperazione fra le regioni e i territori, infatti, non si potrebbero realizzare gli obiettivi attesi di indipendenza energetica.

Pur nell'inevitabile retorica euro-centrica che caratterizza il progetto, lo spazio di Solaria – fondamentale al raggiungimento della prosperità ed autonomia previsti – non si può tuttavia realizzare senza estendere lo sguardo (e la cooperazione) verso l'Africa settentrionale e oltre i confini stessi dell'Europa: le immagini territoriali di Oma si concludono collocando il campo argomentativo ad una scala sovracontinentale in cui il Mediterraneo assume una nuova posizione centrale. A rendere esplicita la necessità del riposizionamento, alla fine del volume, è la mappa dell'European Energy Grid che si estende al Sahara settentrionale e, nella nuova geografia tracciata, ricalca come uno specchio riflesso Desertec, il progetto elaborato nel 2003 dal Club di Roma, nel quale il potenziale dell'energia solare sprigionata dal deserto gioca un ruolo primario.

4. Desertec: il progetto moderno, di nuovo

Quarant'anni dopo il celebre studio sui *Limiti dello sviluppo* (Meadows et al. 1972), di fronte alle nuove sfide poste dal cambiamento climatico, il Club di Roma pubblica Desertec, uno scenario sulla "più potente ma meno sfruttata energia sulla terra, la radiazione solare dei deserti, e su come essa potrebbe essere messa a servizio dell'energia, dell'acqua e della sicurezza climatica per i paesi del bacino del Mediterraneo" (Knies, Möller, Straub 2007, 1). Il *White Paper*, pubblicato nel 2007, riassume il lavoro della Cooperazione Trans-Mediterranea per le Energie Rinnovabili (Trec) che comprende fin dalla sua fondazione, oltre il Club di Roma, il Jordanian

National Energy Research Center (Nerc) e la Hamburg Climate Protection Foundation (Hkf). Grazie allo sforzo congiunto dell'Europa, delle regioni del Medio Oriente e del Nord Africa (Eu-Mena region), l'obiettivo dello scenario è il raggiungimento rapido della sicurezza climatica, energetica e idrica entro il 2050.

Se Roadmap 2050 si ispirerà con evidenza a questi studi concentrando tuttavia l'attenzione sulla dimensione narrativa a sostegno delle ipotesi di progetto, Desertec è uno scenario teso a individuare le tecnologie, le conseguenze industriali della loro applicazione, analizzando i costi e i tempi di realizzazione. Non è un caso che a sostenere lo sviluppo di Desertec, nel 2009, sia stata costituita a Monaco un'iniziativa industriale (Dii, Desertec Industrial Initiative) cui hanno aderito importanti società come Abb, Siemens, Deutsche Bank, Enel, Terna e Unicredit, per citare solo le più note (Dii 2009). La razionalità progettuale mobilitata è pragmatica, rigorosamente organizzata a partire dalla realizzazione di grandi opere dell'uomo che alla scala geografica, attraverso la mobilitazione di capitali eccezionali, celebrano le nuove possibilità della tecnologia e la cultura moderna del progetto a servizio della salvezza del pianeta. Interconnesse a una super-rete di trasmissione a corrente continua di portata intercontinentale, nel deserto si situano le gigantesche centrali termiche a concentrazione solare, sulla costa gli impianti di desalinizzazione per rendere coltivabili le terre della Mena, in Europa gli impianti a biomassa e, ancora più a nord, i campi eolici che si estendono per ettari nel Mare del Nord. Sebbene lo scenario contempra la cooperazione fra le regioni del Mediterraneo per la messa a sistema delle diverse forme di energia rinnovabile, in Desertec il solare, e le tecnologie a esso connesse, assumono un ruolo dominante:

utilizzando gli impianti termici a concentrazione solare, da ogni km² di terra del deserto può essere raccolta [...] una quantità di energia 250 volte superiore a ciò che può essere prodotto per km²dalla biomassa o 5 volte di più di quanto possa essere generato dai migliori siti eolici e idroelettrici disponibili. Ogni anno, ogni km² di terra in Mena riceve una quantità di energia solare equivalente a 1,5 milioni di barili di petrolio greggio. Un campo di collettori solari a concentrazione delle dimensioni del lago Nasser in Egitto (Assuan) potrebbe raccogliere energia equivalente all'attuale

produzione petrolifera di tutto il Medio Oriente (Knies, Möller, Straub 2007, 27).

La prima centrale solare esplicitamente ricondotta a Desertec nasce nel 2016 a Ouarzazate nel sud del Marocco con una potenza installata di 160 Mw (è previsto diventino 580 entro il 2020). Frutto della collaborazione con la Germania, il complesso ad alta tecnologia, che combina solare fotovoltaico e solare a concentrazione, si estende per decine di ettari ai limiti settentrionali del deserto del Marocco, ridisegnando la morfologia del territorio con apparati ausiliari di mantenimento come strade di accesso e dighe, canalizzazioni, e bacini idrici per il raffreddamento degli impianti. Con Desertec, la cooperazione fra le due sponde del Mediterraneo ripercorre concettualmente quella stessa circolazione di culture, competenze e risorse fra chi detiene il capitale tecnologico (l'Europa) e chi detiene il capitale energetico (la Mena region) che, pur partendo dalle risorse fossili, aveva già caratterizzato tutto il XX secolo.

5. Verso utopie reali

Esiste più di un filo rosso che connette Atlantropa, Roadmap 2050 e Desertec; non solo l'essere scenari normativi, che a partire dall'energia interrogano il futuro per guardare all'oggi, o il fatto di riposizionare il Mediterraneo al centro dei destini della regione dell'Eu-Mena, ma anche l'essere tutti, seppure in modi diversi, delle 'utopie reali'. Pietro Maria Toesca utilizza l'espressione per parlare di quelle "utopie che si sono realizzate nell'atto stesso in cui sono state formulate" (Toesca 2006), come Atlantropa che, nel suo esplicitare un possibile spazio mediterraneo dell'energia, immagina possibile ciò che alcune società, come Eni, avrebbero comunque di lì a poco realizzato; o Desertec che, nell'idea stessa di imprigionare l'energia libera del sole, costruisce la cornice di senso entro cui si collocano i progetti delle assolutamente concrete megacentrali poste in Marocco e in Tunisia e, insieme ad esse, i paradossi tecnologici che queste incarnano; o ancora Roadmap, che nel descrivere il Mediterraneo come spazio del libero scambio energetico annulla i confini politici e concettuali su cui ancora oggi, nonostante la necessità della circolazione di merci, uomini ed energie, si reggono faticosamente gli stati nazionali e continentali. Secondo Toesca le utopie reali per diventare tali usano specifici strumenti, come 'immaginazione', 'contestazione' e 'progetto', che i tre scenari, pur in modi e con razionalità differenti,

incarnano con grande precisione. Le utopie reali infine mobilitano alcuni concetti come la 'storia' e l' 'ecologia' e per questo possono essere storie del futuro, scenari che hanno una grande capacità di orientare lo sguardo progettuale al futuro, costruendo forse i presupposti di una nuova circolazione di modelli cognitivi del progetto.

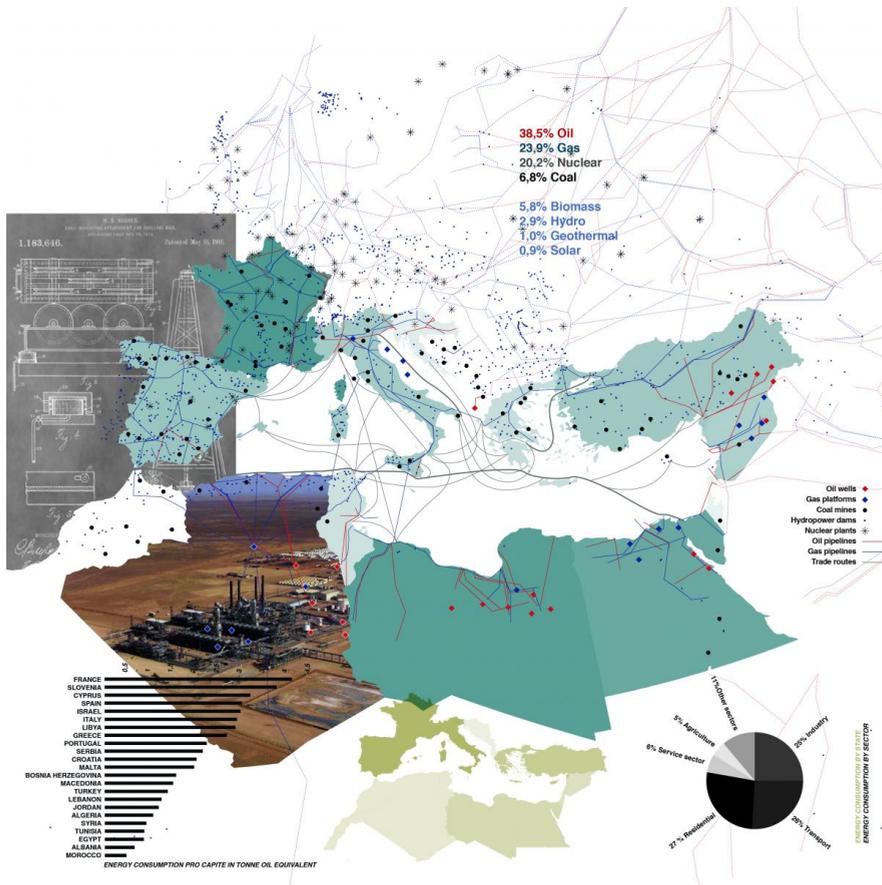
L'argomentazione principale dell'ecologia è quella relativa alle energie rinnovabili e alla loro necessaria conservazione: si tratta di una considerazione che collega direttamente il passato con il futuro, la conservazione con lo sviluppo [...]. Per procedere bisogna mantenere: l'opportunità della vita futura dipende da condizioni che solo il presente può predisporre (e soprattutto non eliminare) (Toesca 2006, 89).

Il conseguimento degli obiettivi di contrasto al cambiamento climatico, il tema dell'energia e dell'esaurimento delle fonti fossili, la mitigazione del rischio idrogeologico suggeriscono una stretta relazione fra le scelte da compiere oggi e le conseguenze per un futuro di medio-lungo periodo. Molte sono le traiettorie evolutive potenziali che si dipartono dal presente; ognuna di esse dipende dal peso attribuito alle variabili considerate. In fondo, come osservava Sant'Agostino, quando "si dice di vedere il futuro, non si vedono le cose, ancora inesistenti, cioè future, ma forse le loro cause o i segni, già esistenti". Lo sguardo al futuro che è implicitamente contenuto negli scenari qui richiamati ci riporta tuttavia allo spazio e alla storia, alla natura geografica dei luoghi, considera il territorio Mediterraneo come un "palinsesto" (Corboz 1983), un grande deposito di segni e tracce che raccontano una storia di lungo periodo e a volte, attraverso inerzie, latenze e possibilità, esprimono anche una disponibilità implicita alla trasformazione.

* Questo testo è frutto della collaborazione tra gli autori che ne condividono i contenuti, le immagini e l'impostazione generale, tuttavia esso è stato redatto da Lorenzo Fabian per i paragrafi "1. Il Mediterraneo ancora", "3. Roadmap 2050: l'energia come sistema socio-tecnico di cooperazione", "5. Verso utopie reali" e il testo di commento alla tavola 2 "Mediterraneo: tensioni"; è stato redatto da Luca Luorio per i paragrafi "2. Atlantropa e altri scenari del Mediterraneo", "4. DeserTec: il progetto moderno, di nuovo", i testi di commento alle tavole 1 e 3: "Mediterraneo: fossile" e "Mediterraneo: rinnovabile". I contenuti del saggio riprendono e sviluppano le riflessioni elaborate in occasione della ricerca CAMU (Circulation et adaptation des modèles d'urbanisme en Méditerranée, XXe et XXIe siècle) finanziato dal Ministère de la Culture Française, 2018-2019 che con gli autori ha coinvolto per l'Università IUAV di Venezia, Fernanda De Maio, Marco Ferrari e Daniela Ruggeri.

Tavole

1 | Mediterraneo: fossile.

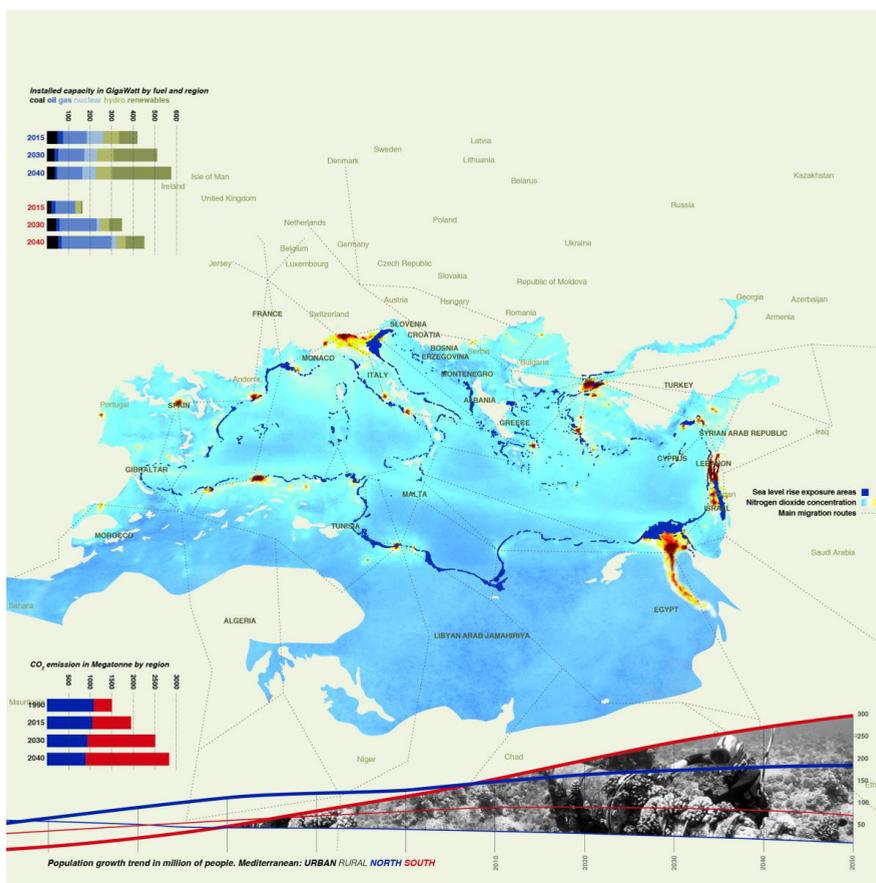


Parlare di infrastruttura energetica in area Mediterranea significa avere a che fare con una storia relativamente recente: a seguito della rivoluzione industriale, infatti, con il trasferimento tecnologico dell'elettricità e dei motori a combustione, e successivamente con l'espansione dell'industria petrolifera, lo spazio mediterraneo si trasforma in una complessa macchina territoriale per la produzione di energia. Abbandonati gli sforzi quotidiani per l'approvvigionamento di legna da ardere, la mappa spazializza il sistema tecnico che oggi anticipa il democratico diritto di

accesso alla corrente elettrica. La serie di piattaforme per gas e petrolio, miniere di carbone, dighe idroelettriche, stazioni nucleari, oleodotti, gasdotti e rotte del greggio sembra incarnare il paradigma moderno. Oltre l'80% delle fonti energetiche ha origine fossile (31% petrolio, 27,1% carbone, 22,1% gas) (Energy Center, Politecnico di Torino, Srm 2019, 11) e le geografie che si evidenziano tra chi estrae tali risorse (in turchese) e chi le consuma (in ocra) fanno emergere interdipendenze storizzate. Circa il 65% dell'energia prodotta nel Mediterraneo è consumata in Italia, Francia, Spagna e Portogallo dove vive complessivamente il 35% della popolazione. L'estrazione di gas e petrolio si concentra, invece, nei paesi a sud del Mediterraneo (Algeria, Libia, Egitto) facendo presupporre, quindi, una serie di flussi che si diramano verso nord. Nonostante la presenza di grandi giacimenti di gas e petrolio e la circolazione interna delle risorse, circa un terzo dei consumi energetici complessivi è alimentato da importazioni (Bartoletto, Malanima 2011, 20): il 'Mediterraneo fossile' non è un sistema energetico autosufficiente.

Mappa elaborata dagli autori, 2019. Gis: Confini amministrativi: GADM Maps and data, World Borders Dataset, 2018. Miniere, siti estrazione carbone, gas, petrolio: *United Nations Environment Programme Mediterranean Action Plan*, 2012. Dighe: *Global Reservoir and dam database (GRanD)*, 2011. Maggiori rotte commerciali: *United Nations Environment Programme/Mediterranean Action Plan*, 2012. Oleodotti, gasdotti: *Harvard University Geoserver*, 2013. Dati: Consumo energetico pro capite per paese, mappa consumi totali per paese, percentuali consumi per settore, percentuali produzioni per fonte (2009): *elaborazione dati International Energy Agency*, 2010.

2 | Mediterraneo: tensioni.

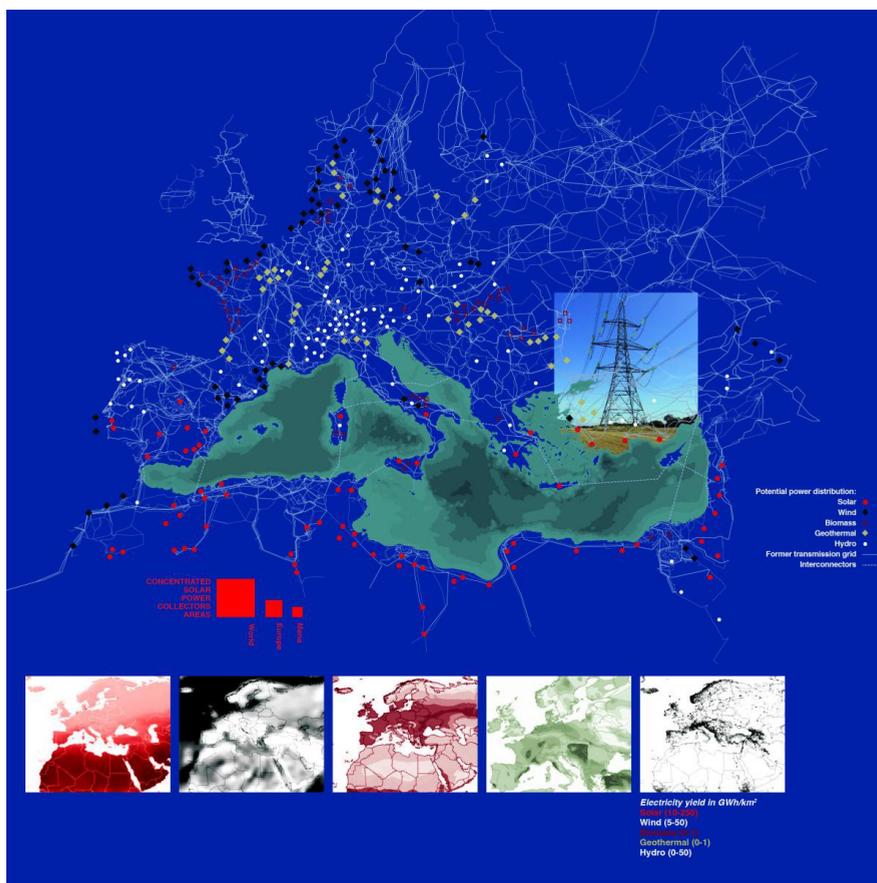


Come richiamato nelle prime righe di questo scritto, in questi ultimi anni, una stretta relazione fra i temi energetici, le instabilità politiche e le dinamiche dell'economia ha pervaso e rimesso al centro lo spazio Mediterraneo. Nella tavola 1 sono evidenziati i divari, nella produzione e nel consumo dell'energia, tra nord e sud del Mediterraneo che inevitabilmente si riflettono in uno scenario geopolitico complesso da cui emerge sensibilmente il contemporaneo tema delle migrazioni. Proprio a partire dalla capacità dell'energia di incorporare questioni a carattere sociale, politico, economico, ambientale, la tavola 2 vuole costruire un panorama sul Mediterraneo ulteriormente problematizzato. Il grafico in basso mostra il trend di crescita della popolazione; l'aumento previsto al

2050 in circa 90 milioni di persone in aree urbane (soprattutto nei paesi del nord Africa) sembra essere un dato cruciale perché a questo corrisponderà immancabilmente un incremento della domanda di energia. Scenari standard run, elaborati a partire dall'attuale capacità tecnologica di produrre energia, prevedono che il fabbisogno energetico in area mediterranea, nei prossimi 20 anni, sarà ancora fortemente vincolato a MF modello di produzione da fonti fossili (grafico in alto a sinistra). Ne segue un aumento del livello di emissioni di CO² nell'atmosfera (grafico in basso a sinistra) che aggraverà il preoccupante quadro climatico. In una cornice di questo tipo, un progetto energetico alla scala mediterranea sembra mobilitare problemi interconnessi le cui tensioni si possono allentare attraverso la transizione a un modello 'durabile'.

Mappa elaborata dagli autori, 2019. Gis: *Ecoregioni: Resolve*, 2017. Concentrazione Diossido di Azoto: *European Spatial Agency*, 2018. Principali rotte migratorie: *Reuters Graphics, Europe's Migration Crisis, the Network*, 2016. + 5 metri livello medio marino registrato durante il Periodo Eemiano: *Paleocoastlines GIS Dataset*, 2016. Dati: Trend crescita popolazione: *World Bank*, 2015. Trend capacità energetica per risorsa; emissioni CO²: *Medener, Observatoire Méditerranéen de l'Energie*, 2016.

3 | Mediterraneo: rinnovabile.



A seguito delle riflessioni sostenute nei commenti alle tavole precedenti, questa mappa prova a dare forma a un possibile (e auspicabile) processo di territorializzazione dell'energia alla scala mediterranea. Evidentemente suggestionati dalle esperienze, concrete, ideali, attuabili o utopiche, di Roadmap 2050 e Desertec, due sono le tipologie fisiche di oggetti tecnologici scelti per visualizzare l'infrastruttura cooperativa di produzione energetica: la rete di trasmissione e i potenziali impianti di produzione. Se il Mediterraneo è uno spazio stratificato in divenire, un 'palinsesto' permanente in cui, soprattutto nel Novecento, l'energia ha imposto il proprio pattern attraverso un sistema tangibile di macchine, l'attuale griglia di trasmissione sembra configurarne un limite geografico,

un territorio-insieme. Nonostante il paradigma fossile sia di fronte alla fine del proprio ciclo, un modello alternativo non potrà mai emanciparsi completamente dalle forze passate senza reimpiegarne le accumulazioni a proprio beneficio. Nella mappa, quindi, l'attuale rete tecnologica di distribuzione dell'elettricità, potenziata con alcuni progetti di interconnessione (Med-Tso 2012), è utilizzata come veicolo materico del collegamento tra regioni. Un progetto durabile dell'energia, dal nostro punto di vista, non solo dovrà fare i conti con l'eredità moderna, ma dovrà necessariamente misurarsi con i limiti dello sviluppo incorporati dai luoghi in cui si depositano i progetti stessi. Con tale premessa, guardare al futuro del Mediterraneo attraverso la lente dell'energia, apre le porte a MF ventaglio di possibilità ancora non completamente esplorate. Queste alternative – tracciate in cinque geografie nella mappa – si traducono in infrastrutture capaci di costruire un paesaggio distintivo, una 'nuova' superficie in cui le connessioni tra uomo e risorse naturali si manifestano attraverso architetture tecnologiche a supporto della vita sociale e culturale.

Mappa elaborata dagli autori, 2019. Gis: Rete trasmissione elettrica: *Med-TSO, Mediterranean Transmission System Operators*, 2018. Potenziali aree e fonti energetiche, idroelettrico, solare, geotermico, eolico, biomassa: Knies G., Möller U., Straub M., (eds) 2007, 33; Ecf et al., 2010, *2AKM9DX5*. Immagini: Grafici rendimento elettricità per fonte: Knies, Möller, Straub (eds) 2007, 27.

Riferimenti bibliografici

Bartoletto, Malanima 2011

S. Bartoletto, P. Malanima, *L'energia nei Paesi del Mediterraneo 1950-2010*, Napoli 2011.

Bibri 2018

S. E. Bibri, *Backcasting in futures studies: a synthesized scholarly and planning approach to strategic smart sustainable city development*, "European Journal of Futures Research" (June 2018).

Braudel 1948

F. Braudel, *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris 1948.

Christensen 2013

P. Christensen, *The Mediterranean as Expansionist Theater. The Case of Atlantropa*, in A. Petrov (ed.), *The Mediterranean*, "New Geographies" 5 (2013).

Corboz 1983

A. Corboz, *Le Territoire comme Palimpseste*, "Diogène" 121 (1983).

Dii 2009

Dii, *Communiqué de Presse*, Munich, 30 octobre 2009.

Ecf et al. 2010

European Climate Foundation, Office for Metropolitan Architecture, McKinsey & Company, Kema, The Energy Futures Lab, Imperial College London, Oxford Economics, The Energy Research Centre of the Netherlands, The Regulatory Assistance Project, *Roadmap 2050: A practical guide to a prosperous, low-carbon Europe*, 2010.

EU 2012

European Union, *Energy roadmap 2050*.

EU 2018

European Union, *A European strategic long-term vision for a prosperous, modern, competitive and climate neutral economy*.

Energy Center, Politecnico di Torino, Srm 2019

Energy Center, Politecnico di Torino, Srm, *Med & Italy Energy Report, Energy Sources, Flows and Strategies of Italy between Europe and the Mediterranean*, Napoli 2019.

Fabian et al. 2008

L. Fabian, P. Bozzuto, A. Costa, P. Pellegrini, *Storie del Futuro. Gli scenari nella Progettazione del Territorio*, Roma 2008.

Gebhardt, Sörgel 1932

J. M. Gebhardt, H. Sörgel, *Atlantropa*, Stoccarda 1932.

Ghosn 2010

R. Ghosn, *Energy as a Spatial Project*, in R. Ghosn (ed.), *Landscapes of Energy*, "New Geographies" 2 (2010).

Guerrieri 2019

O. Guerrieri, *La Diga sull'Oceano: la Folle Avventura di Atlantropa*, Milano 2019.

Iom 2019

Iom, *Missing Migrants*, 2019.

Knies, Möller, Straub (Eds.) 2007

G. Knies, U. Möller, M. Straub (Eds.), *Clean Power from Deserts. The Desertec Concept for Energy, Water and Climate Security. White Book*, Hamburg 2007.

Lefebvre 2004

H. Lefebvre, *Attempt at the Rhythmanalysis of Mediterranean Cities*, in Id., *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*, London - New York 2004.

Meadows et al 1972

D.H. Meadows, D.L. Meadows, J. Randers, W.W. Behrens, *The Limits to Growth*, New York 1972.

Medener 2016

Medener, Observatoire Méditerranéen de l'Energie, *Mediterranean Energy Transition: 2040 Scenario*, Bruxelles 2016.

Med-Tso 2012

Med-Tso, *The Mediterranean Project. Consolidating a Secure and Sustainable Electricity Infrastructure in the Mediterranean Region*, Roma 2012.

Ome, 2018

Observatoire Méditerranéen de l'Energie, *Mediterranean Energy Perspective*, Nanterre 2011.

Robinson 1982

Robinson, J.B., *Energy Backcasting: A Proposed Method of Policy Analysis*, "Energy Policy" vol. X, 4 (December 1982), 337-345.

Sörgel 1929

H. Sörgel, *Mittelmeer-Senkung, Sahara-Bewässerung, Panropaprojekt*, Leipzig 1929.

Toesca 2006

P. M. Toesca, *Utopie reali*, "La Società degli Individui" 27 (2006).

Voigt 1998

W. Voigt, *Atlantropa. Weltbauen am Mittelmeer. Ein Architektentraum der Moderne*, München - Hamburg 1998.

English Abstract

Several major infrastructure projects and energy scenarios, developed in the Mediterranean basin between the 20th and 21st centuries, are described in this essay in the belief that it is difficult to discuss about circulation and adaptation of urban models regardless of the technological models which slowly and gradually materialized establishing, on the Earth surface, a comprehensive energy supply infrastructure. In the first part, it is argued how, today, the Mediterranean, starting from the energy issue, has acquired a new pivotal role in the world geopolitical framework. The second part takes a step back, it examines the capacity of Atlantropa - a 20th century colossal energy project - to build a single and integral imaginary around the Mediterranean. After World War II, the global and unitary perspective of the Mediterranean physically developed thanks to the infrastructural investments sponsored by disparate energy companies, such as Eni or Total. During the last century, these European agencies built, at the Mediterranean scale, a massive fossil-fueled energy production machine which, today, appears to be at the end of its cycle. Describing and reviewing two recent renewables energy scenarios (Desertec and Roadmap 2050), latest paragraphs of the essay question our future

reflecting on the need of envisioning it through the project and its tools, and on the sense of a new and possible cooperation between regions in the Mediterranean.

key words | Mediterranean Sea; Atlantropa; Desertec; Roadmap 2050.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • dicembre 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

novembre **2019**

169 • EniWay

Editoriale

Fernanda De Maio, Michela Maguolo

Da Agip a Eni

Fernanda De Maio

Cronaca, documento, rievocazione di un mistero italiano

Marina Pellanda

Gli uomini che fecero l'impresa. Enrico Mattei e gli Olivetti nel teatro di Gabriele Vacis e Laura Curino

Michela Maguolo

Paesaggio come ricordo

Luigi Latini

Un professionista al servizio dell'Eni

Massimiliano Savorra

Il Villaggio nel bosco

Nicola Noro

“Dalle profondità della terra, energia per il lavoro italiano”

Chiara Baglione

Cinema dal petrolio

Marco Bertozzi

Stazioni di servizio e motel, dall'Italia all'Africa

Marco Ferrari

Atlantropa

Roberto Masiero

Immagini energetiche

Lorenzo Fabian, Luca Iuorio