

68

L'architettura della città tropicale nell'Africa Subsahariana

**Enrico Prandi
Manlio Michieletto**

La mia Africa: tra Blixen e Pasolini
L'architettura della città tropicale in Africa

**C. Kanene Mudimbadu
Filippo De Dominicis,
Jacopo Galli
Michele Caja
Sara Coscarelli**

L'Architettura Tropicale: genesi di una ricerca
Un continente da manuale: tassonomie della contraddizione nell'Africa del dopoguerra
Transfert modernisti. Dall'Europa ai paesi Subsahariani
Regionalismo critico nell'Africa Subsahariana. Un nuovo modus operandi per comprendere attraverso la modernità il valore della città e della sua storia
L'«altra modernità» di Demas Nwoko. Un'alternativa forma di pensiero climatico

Flavia Vaccher

Silvia Bodei

Il Moderno brasiliano di Crofton e Benjamin in Sudafrica, Las Vegas e la creazione di uno «stile»

Anna Irene Del Monaco

Esperienze di realismo e architettura nell'Africa Subsahariana. Insediamenti urbani, servizi per la salute e infrastrutture per la ricerca e il patrimonio storico in Sudan, Etiopia, Tanzania (2005-2023)

Daniela Ruggeri

André Ravéreau, progetti in Africa Subsahariana. Trasposizioni e sintesi tra nord e sud del Sahara

**Esther Giani
Alexis Tshiunza Kabeya,
André Ockerman,
Jonathan Nkondi
Lucio Valerio Barbera**

Guedesburgo. Lourenço Marques e lo *Stiloguedes*
Modernismo tropicale a Léopoldville e decolonizzazione. Il caso di studio di Lovanium di Marcel Boulengier

Valerio Tolve

A lezione dai maestri. Note intorno alle «Conversazioni portoghesi» di Stefano Perego

**Gianni Gaggero
Amalia Salvestrini
Lamberto Amistadi**

Inevitabile analogia
Prospettive fenomenologiche tra spazio e architettura
Il gioco della pianificazione



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia
ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione

c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Riccardo Rapparini

Questo numero è stato curato nella redazione e nell'impaginazione da:
Cesare Dallatomasina

Email: redazione@famagazine.it
www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione

Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma
Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione

Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia
Ildibrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia
Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia
Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia
Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo
Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia
Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia
Laura Anna Pezzetti, Politecnico di Milano, Italia
Claudia Pirina, Università IUAV di Venezia, Italia
Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti

Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia
Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia
Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia
Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia
Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia
Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia
Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia
Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia
Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia
Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia
Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, Italia
Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia
Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo
Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

Comitato di indirizzo scientifico

Eduard Bru

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Orazio Carpenzano

Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Ferlenga

Università IUAV di Venezia, Italia

Manuel Navarro Gausa

IAAC, Barcellona / Università degli Studi di Genova, Italia, Spagna

Gino Malacarne

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano

Politecnico di Torino, Italia

Carlo Quintelli

Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini

Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

Alberto Ustarroz

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

Ilaria Valente

Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del [Festival dell'Architettura](#) a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle [Linee guida per gli Autori degli articoli](#).

FAMagazine, in ottemperanza al [Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche](#), rispondendo a tutti i criteri sulla [Classificabilità delle riviste telematiche](#), è stata ritenuta rivista scientifica dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica ([Classificazione delle Riviste](#)).

FAMagazine ha adottato un [Codice Etico](#) ispirato al codice etico delle pubblicazioni, [Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#) elaborato dal [COPE - Committee on Publication Ethics](#).

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come [DOAJ](#) (Directory of Open Access Journal) [ROAD](#) (Directory of Open Access Scholarly Resources) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice [ESCI](#) (Emerging Sources Citation Index) e [URBADOC](#) di Archinet. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito [Albo dei revisori](#) che operano secondo specifiche [Linee guida per i Revisori degli articoli](#).

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione [Proposte online](#).

La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito www.festivalarchitettura.it ([Archivio Magazine](#)). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo www.famagazine.it

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con [Licenza Creative Commons - Attribuzione](#) che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi [Informativa sui diritti](#)).

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

- a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;
- b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.

Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento [Linee guida per la recensione di testi](#).

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle [Norme redazionali](#) di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da [questa pagina](#).

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina [PROPOSTE](#)

ARTICLES SUMMARY TABLE

68 Aprile-Giugno 2024

L'architettura della città tropicale nell'Africa Subsahariana

SUMMARY TABLE 68 - 2024						
n.	Id Code	date	Type essay	Evaluation		Publication
1	977	mag-23	Long	Peer (D)		No
2	978 978	mag-23	Long	Peer (A)		Yes
3	982 998	mag-23	Long	Peer (A)		Yes
4	984	mag-23	Long	Peer (D)		No
5	983 997	mag-23	Long	Peer (B)		Yes
6	985 1000	mag-23	Long	Peer (B)		Yes
7	987 1002	mag-23	Long	Peer (B)		Yes
8	988 999	mag-23	Long	Peer (C)	Peer (A)	Yes
9	990	mag-23	Long	Peer (B)		Yes
10	991	mag-23	Long	Peer (A)		Yes
11	993 1001	mag-23	Long	Peer (B)		Yes
12	992	mag-23	Long	Peer (A)		Yes

PROSSIMA USCITA

numero 69/70 luglio-dicembre 2024

Viaggi di architettura

a cura di Cristina Pallini e Lamberto Amistadi

Il Grand Tour, una tappa fondamentale nell'educazione di un architetto, raggiunse il suo apice nel periodo della prima modernità. Questa esperienza unica, con l'Italia e la Grecia come destinazioni principali, giocò un ruolo decisivo nel plasmare orizzonti culturali comuni. Non era solo un viaggio, ma un rito di passaggio e una formazione transculturale.

Le co-identità di molti paesaggi urbani derivano direttamente dalla circolazione e dallo scambio di persone e idee che il Grand Tour favoriva. Sebbene fosse principalmente un viaggio per apprendere dal patrimonio, dalle arti, dal passato antico e dalla cultura umanistica, implicava anche il confronto con "l'altro", ovvero la scoperta della diversità e della complessità nelle sue reinterpretazioni e appropriazioni contemporanee.

Tuttavia, il viaggio architettonico come modalità di apprendimento o attività progettuale ha recentemente cambiato significato. L'accesso facilitato ai viaggi a basso costo, unito alla disponibilità di immagini digitali, ha amplificato una comprensione diagrammatica delle peculiarità culturali, distorcendo però la loro origine. Per questo motivo, è fondamentale riconsiderare il significato



del viaggio architettonico nel ventesimo secolo, nella pratica degli architetti e nella loro più ampia comprensione culturale.

Questa edizione di FAM evoca il Grand Tour, inteso in senso lato, come quadro di riferimento per:

- Rivalutare gli architetti che hanno tradotto l'esperienza del viaggio nel loro lavoro;
- Tracciare progetti/edifici che dimostrano il ruolo generativo e la circolazione transculturale dei precedenti.
- Identificare possibili affinità (destinazioni di viaggio, periodi, incontri) e/o analogie e legami tra edifici;
- Promuovere una revisione comparativa dei percorsi di interpretazione architettonica;
- Mettere in discussione l'attuale incarnazione del viaggio architettonico e il suo futuro come strumento collettivo formativo operativo.

68

L'architettura della città tropicale nell'Africa Subsahariana

Enrico Prandi	<i>La mia Africa: tra Blixen e Pasolini</i>	9
Manlio Michieletto	L'architettura della città tropicale in Africa	15
C. Kanene Mudimbadu	L'Architettura Tropicale: genesi di una ricerca	26
Filippo De Dominicis,	Un continente da manuale: tassonomie della contraddizione nell'Africa del	30
Jacopo Galli	dopoguerra	
Michele Caja	Transfert modernisti. Dall'Europa ai paesi Subsahariani	39
Sara Coscarelli	Regionalismo critico nell'Africa Subsahariana. Un nuovo modus operandi per	50
	comprendere attraverso la modernità il valore della città e della sua storia	
Flavia Vaccher	L'«altra modernità» di Demas Nwoko. Un'alternativa forma di pensiero	60
	climatico	
Silvia Bodei	Il Moderno brasiliano di Crofton e Benjamin in Sudafrica, Las Vegas	70
	e la creazione di uno «stile»	
Anna Irene Del Monaco	Esperienze di realismo e architettura nell'Africa Subsahariana. Insediamenti	80
	urbani, servizi per la salute e infrastrutture per la ricerca e il patrimonio	
	storico in Sudan, Etiopia, Tanzania (2005-2023)	
Daniela Ruggeri	André Ravéreau, progetti in Africa Subsahariana. Trasposizioni e sintesi tra	91
	nord e sud del Sahara	
Esther Giani	Guedesburgo. Lourenço Marques e lo <i>Stiloguedes</i>	103
Alexis Tshiunza Kabeya,	Modernismo tropicale a Léopoldville e decolonizzazione. Il caso di studio	119
André Ockerman,	di Lovanium di Marcel Boulengier	
Jonathan Nkondi		
Lucio Valerio Barbera	Partecipazione e progettazione nella costruzione della città contemporanea.	129
	Un'esperienza africana: Togo (1976-78)	
Valerio Tolve	A lezione dai maestri. Note intorno alle «Conversazioni portoghesi»	142
	di Stefano Perego	
Gianni Gaggero	Inevitabile analogia	147
Amalia Salvestrini	Prospettive fenomenologiche tra spazio e architettura	150
Lamberto Amistadi	Il gioco della pianificazione	152

Abstract

L'interesse per l'architettura africana dopo gli episodici interessamenti del Secondo Dopoguerra, è ripresa verso la fine del secolo scorso ed ha subito un'accelerazione a partire dalla prima decade del Nuovo Millennio. Per le vicende storiche legate al Colonialismo europeo in coincidenza con l'avvento del Modernismo, l'architettura spesso perde il contatto con la tradizione culturale del luogo per divenire trapianto di modelli e stilemi esterni oppure caricatura di idiomi locali rendendo necessario un recupero della specifica identità.

L'architettura tropicale è una categoria specifica dell'architettura che a partire dalla condizione climatologica dovrebbe sviluppare i suoi caratteri in un bilanciato equilibrio tra aspetti simbolici, culturali, tecnologici, ecc. fusi nel progetto di architettura.

Parole Chiave

Architettura tropicale — Tradizione e innovazione — Ricchezza e povertà



Fig. 1
 Diébédo Francis Kéré al Festival dell'Architettura di Parma, 2005. Archivio Festival dell'Architettura.

Alcuni anni fa all'interno della sezione *Architettura/Mondo* del Festival dell'Architettura di Parma nella sua seconda edizione del 2005 intitolata *Architettura: ricchezza e povertà*¹ siamo andati alla ricerca di figure e progetti, autoctoni o alloctoni, che ci sembravano meritevoli di attenzione per come affrontavano il tema dell'architettura nei paesi cosiddetti in via di sviluppo. Sotto il titolo apparentemente generale vi era la precisa volontà di invertire in termini polemici quanto riflessivi le due parole con l'obiettivo di sostenere che l'architettura cosiddetta povera era in realtà ricca e autentica, anche di significati, mentre all'inverso l'architettura ricca era spesso solo banalmente ostentazione di ricchezza. Renato Pallavicini (2005), architetto e giornalista, ad accompagnamento di un suo articolo su L'Unità, aveva accostato l'immagine di un agglomerato di case in paglia della valle dell'Hidalgo in Messico all'immagine dei grattacieli di City Life a Milano. Il contrasto non era semplicemente tra l'architettura senza architetti, per citare Rudofsky, e l'architettura d'Autore, griffata ma soprattutto tra l'autenticità e la falsificazione.

In quell'occasione vennero a Parma un giovane Diébédo Francis Kéré che quasi vent'anni dopo sarebbe stato giustamente consacrato con il *Pritzker Prize for Architecture* (il Nobel dell'architettura), l'architetto indiano Raj Rewal sconosciuto ai più ma figura di grande interesse dell'architettura e già docente alla School of Planning and Architecture di Delhi; pubblicammo progetti di Kéré, Gruppo ADAUA/Fabrizio Carola, Patrick Dujarric, Abdalla Mohammed Sabbar, Demas Nwoko, Abderrahim Charai e Abdelaziz Lazrak, solo per stare in Africa.

Ciò, prima che scoppiasse un interesse generale nei confronti dell'architettura africana testimoniata da un numero considerevole di ricerche e pub-



Fig. 2

Pier Paolo Pasolini intervista gli studenti africani dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Screenshot dal film *Appunti per un'Orestide africana* (1970). Da Wikipedia.

blicazioni sviluppatasi soprattutto a partire dall'inizio del nuovo Millennio – da ricordare è la mostra della Triennale *Africa. Big change, big chance* di Benno Albrecht (2014) – e culminato con l'affidamento della direzione della Biennale di Architettura di Venezia 2024 all'architetto di origini ghanesi Lesley Lokko.

Più di recente, all'interno di una rete di scambi accademici interculturali tra Università europee tra cui l'Università di Parma e la University of Rwanda (Capacity Building in the Field of Higher Education) ebbi la possibilità di confrontarmi con un giovane Dean che mi sottopose l'ordinamento degli studi dei corsi della *School of Architecture and Built Environment* dell'UR di Kigali. Se nella stampa di oltre trecento fogli non ci fosse stato scritto a piè di pagina "University of Rwanda, Department of Architecture", quell'ordinamento degli studi con i relativi contenuti dei singoli corsi, obiettivi formativi, bibliografia di riferimento, ecc. avrebbe potuto essere scambiato per un qualsiasi corso di studi universitario d'Europa o forse del Mondo, tanto era generale, internazionale e poco caratterizzato rispetto al territorio in cui sorgeva. Venni a conoscenza che la Scuola di architettura nacque nel 2009 con impostazione Europea non per l'ennesimo atto di imposizione colonialista culturale ma perché i vertici della *University of Rwanda* di allora vedevano nell'impostazione generalista internazionale la possibilità di inserirsi in un circuito globale della formazione universitaria in architettura e dell'architettura in generale che ben si inquadra nel fenomeno più ampio della Globalizzazione.

Al contrario, stava emergendo un movimento contro-coloniale di esportazione di un pensiero sull'architettura che recuperasse le tradizioni costruttive e linguistiche locali, ammodernandole senza imporre tecniche "fuori luogo" (interpretando questo termine in senso sia letterale che metaforico) che poneva le basi di una consapevolezza come conquista culturale che iniziava a generare risultati interessanti come quelli che testimoniammo in quell'edizione del Festival dell'Architettura, purtroppo l'unica a non avere visto pubblicato un catalogo a stampa.

Di quel progetto di riforma dell'ordinamento didattico – l'idea condivisa era di caratterizzare il percorso formativo secondo i principi dell'architettura e città dei luoghi tropicali – non se ne fece più nulla, ma dalle inter-

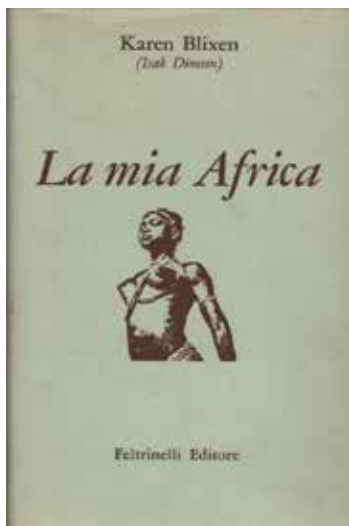


Fig. 3
Karen Blixen, *La mia Africa*, Feltrinelli, 1958. Copertina dell'edizione italiana di *Out of Africa*.

locuzioni con Manlio Michieletto, già docente presso *Institute Superiore d'Architecture et Urbanisme* di Kinshasa nella Repubblica Democratica del Congo e poi Dean della *School of Architecture and Built Environment* dell'Università del Ruanda rimase l'idea di approfondire il tema dell'architettura tropicale subsahariana. Si può dire, quindi che l'idea del numero monografico di FAM nacque in quell'occasione.

All'interno della rivista avevamo già approfondito i temi legati al Regionalismo critico di framptoniana memoria – a cui evidentemente il tema dell'architettura tropicale africana si lega – all'interno del quale Anna Bruna Menghini (2022) parlando di Africa Subsahariana in un articolo, al quale rimandiamo per una sintetica ma esaustiva analisi storico-critica architettonica dell'Africa, si poneva il problema dell'identità culturale di un continente vasto e complesso dalla storia difficile.

Da più parti è sottolineato questo aspetto di contrasto dei caratteri: l'Africa è un continente variegato fatto di «vasti paesaggi da preistoria, di suoi miseri villaggi abitati da un'umanità contadina e primitiva, di due o tre città modernissime già industriali e proletarie». Sono le parole di Alberto Moravia che con Pasolini ed Elsa Morante condivide il viaggio dapprima in India e poi in Africa alla ricerca di ambientazioni cinematografiche. Questo crudo contrasto, che richiama l'accostamento di Pallavicini riportato sopra, era alla base dell'idea pasoliniana di costruire un *Poema sul Terzo Mondo* sotto forma di film ad episodi. (Chiacchiararelli 2013)

L'episodio girato in Africa avrà come tema specifico il rapporto tra la cultura “bianca” (occidentale: ossia razionalistica e tipica di un mondo borghese e già del tutto industrializzato) e la cultura “di colore”, cioè arcaica, popolare, preindustriale e preborghese (con il conflitto che ne consegue, e tutte le sue drammatiche ambiguità, i suoi nodi insolubili). (Pasolini 1968)

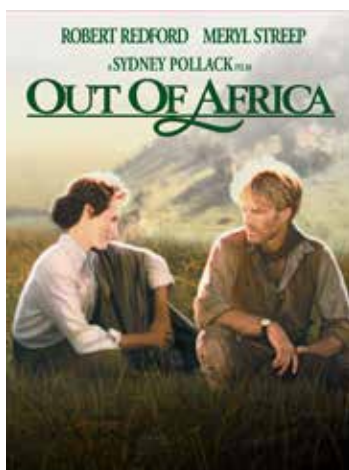
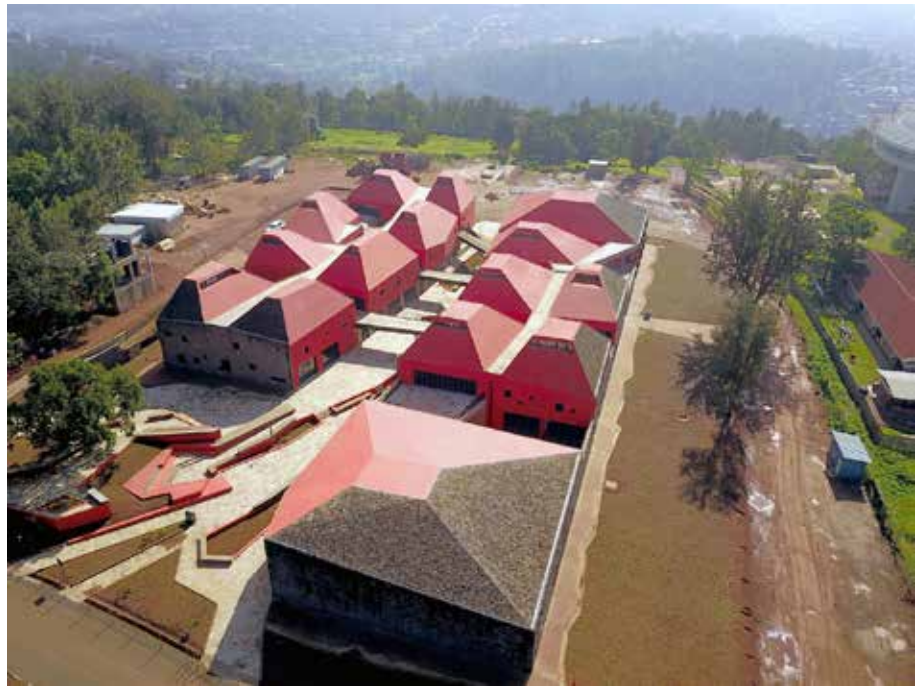


Fig. 4
Sydney Pollack, *Out of Africa*, 1985. Locandina del film basato sull'omonimo romanzo di Karen Blixen.

Il nodo problematico si giocava, ed in senso architettonico si gioca tutt'ora, tra cultura tradizionale “di colore” autoctona e arcaica e modernismo razionalista frutto della “cultura (architettonica) bianca” imposta dalla visione occidentale. Conflittualità e ambiguità hanno in effetti accompagnato le prove del moderno africano che è riuscito solo in pochi casi a raggiungere risultati convincenti, pur in un'accezione ampia di moderno che accoglie le declinazioni locali (ciò che in definitiva Luciano Semerani (2000) chiamava “Altro Moderno”)².

L'immaginario gioca sempre un ruolo fondamentale in tutti coloro i quali si avvicinano alle culture lontane e diverse. Un immaginario spesso costruito su narrazioni faziose perché fatte al di fuori dei Paesi di cui si narrano le vicende, spesso ad uso dei colonizzatori secondo cliché basati su storie di schiavitù e imperialismo. Così che in attesa di una storia fatta dall'interno, come quella di Zeinab Badawi (2024) che recrimina una *Storia africana dell'Africa*, le testimonianze più importanti sono quelli degli esploratori (antropologi o etnologi) chi si sono addentrati nei territori allo scopo di documentarne l'ambiente fisico ma soprattutto la cultura, anche simbolica. Su tutti Leo Frobenius di cui bene narra Lucio Valerio Barbera.

Poi ci sono coloro che nel continente africano ci hanno lasciato il cuore come la baronessa von Blixen-Finecke. Il titolo inglese del suo famoso romanzo, *Out of Africa*³, – da cui il pluripremiato film degli anni '80 rovinosamente tradotto in italiano in *La mia Africa* (la traduzione italiana era già nel romanzo edito in Italia negli Anni Cinquanta) –, è però il pretesto per sottolineare di nuovo il rapporto tra il prima e il dopo, tra pre-colonialismo e il post-colonialismo. *Out of Africa* è anche l'ipotesi paleoantropologica

**Fig. 5**

Patrick Schweitzer & Associés architects, Faculty of Architecture and Environmental Design, Kigali, 2012.

Foto @ Joules Toules

ArchDaily.com

<https://www.schweitzer-associés.com/single-project.php?albumID=8>.

della prima migrazione umana ad opera dell'*Homo erectus* da cui tutti noi (europei, occidentali) saremmo derivati secondo le teorie scientifiche più accreditate. In altre parole, l'umanità sarebbe nata nella Rift Valley nel bel mezzo dell'Africa tropicale nota anche come Africa nera. *Eva era africana*, è il titolo di un libro di Rita Levi Montalcini.

Noi architetti, per formazione culturale generale e per formazione culturale architettonica specifica, così attenti al tema della storia, della tradizione, della memoria dei luoghi, ecc. non possiamo non considerare l'Africa come anche nostro patrimonio da difendere da quella "Internazionale delle idee" che appiattisce le differenze e omologa i linguaggi.

Rivendicare, quindi, l'esistenza di una "specie di architettura" (intesa come categoria classificatoria) che prende il nome dalla fascia geografica attraversata dall'equatore e delimitata dai tropici andando alla ricerca di caratteri specifici identitari non è cosa da poco. Naturalmente è un tipo di architettura che deve molto alle specifiche condizioni climatiche e naturali oltre che culturali: da queste, comprese ovviamente l'insieme delle tecniche costruttive, fondamentali affinché i progetti siano realizzabili da maestranze locali, è ripartito un interesse specifico di una generazione di architetti che se da un lato hanno colto l'esigenza di affrontare il tema, dall'altro hanno spesso adottato l'approccio modellistico del Manuale come strumento di azione troppo generale per comprendere le diversità di approccio.

È la differenza esistente tra Otto Koenigsberger, già Head of the Department of Development and Tropical Studies at the Architectural Association, da un lato e Maxwell Fry & Jane Drew che portano ad esemplificazione della loro teoria le numerose prove sul campo rappresentate dagli edifici che costruiscono già a partire dagli anni '40 in Ghana, Togo e Nigeria, dall'altro.

Del resto, l'esperienza (e la valenza) di Fry & Drew gli fece guadagnare l'invito da parte di Le Corbusier ad unirsi alla progettazione di Chandigarh. Che sia necessario "progettare con il clima" appare fin troppo scontato: si tratta, però, di assumere quell'atteggiamento equilibrato fra tradizione e innovazione che caratterizza da sempre la buona opera di Architettura. A questo proposito è doveroso ricordare che proprio Ernesto N. Rogers, nel

primo numero di Casabella-Continuità, accosta alla pubblicazione delle capanne del Camerun come *Esempi di architettura equatoriale* (Gruppo Tam Tam 1953), l'avanzata tecnologia applicata all'architettura in serie dell'autodidatta Jean Prouvé (Zanuso 1953) a dimostrare che l'una deve incontrare l'altra.

Per concludere, tornando a quel progetto culturale della *School of Architecture and Built Environment* dell'UR di Kigali, che nel frattempo aveva costruito una nuova sede esempio di come la sensibilità europea possa coniugarsi ai caratteri del luogo (mi riferisco alla nuova sede progettata dagli svizzeri Patrick Schweitzer & Associés a seguito del concorso internazionale del 2012) il nucleo della “costruzione delle capacità” (Capacity building) a cui eravamo chiamati, consisteva nell'infondere la consapevolezza della ricchezza culturale di un'architettura tropicale sulla quale la nuova scuola poteva fondare il suo insegnamento. Che mi risulti poteva essere la prima Scuola di Architettura tropicale in cui i temi della sostenibilità, della tecnologia ma anche della storia, della tradizione e della memoria potevano trovare un punto di incontro nel laboratorio del progetto.

Non una imposizione, quindi, ma una collaborazione dall'esterno affinché gli africani potessero utilizzare *Out of Africa* come monito ad un neo-colonialismo economico-architettonico che ormai invade la grande Africa da nord a sud.

Note

¹ Red., *Ricchezza e povertà al Festival dell'architettura*, in DomusWeb, 19 settembre 2005. Disponibile a <<https://www.domusweb.it/it/architettura/2005/09/19/ricchezza-e-poverta-al-festival-dell-architettura.html>>. Si veda anche *Festival dell'Architettura 2. Ricchezza e povertà. Seconda edizione del Festival a Parma, dal 19 al 25 settembre 2005*. Disponibile a <https://www.archweb.it/eventi_architettura/festival_architettura/festival_architettura.htm>.

² Sulla stessa linea di ricerca vi è anche il libro di Kenet Frampton (2015).

³ Il titolo originale danese del libro è *Den afrikanske farm*, che tradotto letteralmente in italiano suonerebbe come *La fattoria africana*. Sia i titoli inglese *Out of Africa* che italiano *La mia Africa* sono un adattamento ai diversi contesti culturali.

Bibliografia

ALBRECHT B. (2014) – *Africa. Big change big chance*. Compositori Editore, Bologna.

BADAWI Z. (2024) – *Storia africana dell'Africa. Dall'alba dell'umanità all'indipendenza*. Rizzoli, Milano.

BLIXEN K. (1937) – *Den afrikanske farm*. Gyldendal. Trad. ing. (1937) – *Out of Africa*. G. P. Putnam's Sons. Trad it. (1959) – *La mia Africa*. Feltrinelli, Milano.

CHIACCHIARARELLI M. (2013) – “Appunti pasoliniani per un'Orestide africana”. In: *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, 23, pp. 48-49.

FRAMPTON K. (2015) – *L'altro Movimento Moderno*. USI, Mendrisio.

JACKSON I. (2014) – “Tropical Modernism: Fry and Drew's African Experiment”. *The Architectural Review*. Disponibile a <<https://www.architectural-review.com/essays/tropical-modernism-fry-and-drews-african-experiment>>.

GRUPPO TAM TAM (1953) – “Esempi di architettura equatoriale: le capanne del

Camerun”. Casabella-Continuità n. 199.

MENGHINI A. B. (2022) – “Africa subsahariana. Identità, tradizione, memoria”. FAM, 61, pp. 50-64.

MEUSER P. (2023) – “Alla ricerca delle radici dell’architettura Sub-Sahariana”. Il Giornale dell’Architettura, 26 aprile 2023. Disponibile a <<https://inchieste.ilgiornale-dellarchitettura.com/sub-sahariana/>>.

PALLAVICINI R. (2005) – “C’erano una volta gli architetti italiani”. L’Unità, lunedì 19 settembre 2005, p. 21.

PASOLINI P.P. (1981) – “Appunti per un poema sul Terzo Mondo”. In: MANCINI M. e PERELLA G. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*. Theorema, Roma, pp. 35-44.

PASOLINI P.P. (1968) – “Appunti per un poema sul Terzo Mondo”. In: PASOLINI P.P., SITI W. e ZABAGLI F. (a cura di) (2001), *Per il Cinema*. Mondadori, pp. 2677-2686.

PASOLINI P.P. (1983) – “Appunti per un’Orestiaide africana”. In: COSTA A. (a cura di), *Quaderni del Centro culturale di Copparo*. Ora in PASOLINI P.P., SITI W. e ZABAGLI F. (a cura di) (2001) – *Per il Cinema*. Mondadori, pp. 3135-3136.

SEMERANI L. (2000) – *L’Altro Moderno*. Allemandi, Torino.

ZANUSO M. (1953) – “Un’officina per la prefabbricazione. Jean Prouvè ci scrive”. Casabella-Continuità, n. 199.

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui ha svolto attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell’Università di Parma. È direttore del Festival dell’Architettura di Parma e fondatore-direttore della rivista scientifica internazionale di classe A «FAMagazine. Ricerche e progetti sull’architettura e la città» (ISSN 2039-0491). Dal 2024 è Presidente del Corso di Laurea Magistrale in Architettura e città sostenibili. È stato responsabile scientifico per l’unità di Parma del progetto ArcheA. Architectural European Medium-Sized City Arrangement (pubblicato in volumi Routledge, Aión e LetteraVentidue. Tra le sue pubblicazioni: *Il progetto del Polo per l’infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (Aión, Firenze 2018); *L’architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); *Il progetto di architettura nelle scuole europee* (in *European City Architecture*, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull’architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

Manlio Michieletto L'architettura della città tropicale in Africa

Abstract

La storia della città tropicale è anche la storia dell'architettura del movimento moderno in Africa. Gli artefatti di questo preciso capitolo dell'architettura sono a tutt'oggi riconoscibili. Tuttavia, questi frammenti di memoria sono messi a repentaglio da un movimento antimoderno, che classifica i fatti urbani e la città come oggetti d'antiquariato dei quali è "misterioso" il valore. I contributi scandagliano i resti di una memoria scomparsa contribuendo a ripristinarne la continuità. Il rapporto tra architettura e città viene analizzato nel tempo e nello spazio prima e dopo l'Indipendenza, ed in un'area geografica in cui il progetto si lega indissolubilmente al contesto. Dalle esperienze nell'Africa Subsahariana occidentale, Nigeria, Mali, e Burkina Faso si passa alle vicende del modernismo in Sud Africa e Mozambico, per poi risalire verso est in Tanzania, Sudan ed Etiopia. Il viaggio si conclude all'equatore, in Congo e Ruanda.

Parole Chiave

Africa Subsahariana — Architettura Tropicale — Città Tropicale — Movimento Moderno



Fig. 1

Esame di progettazione architettonica II, "La casa tropicale", presso l'ISAU (Institute Supérieure d'Architecture et Urbanisme, Kinshasa, DR Congo). 2014 ©Victor Mukanya Bay.

Il viaggio in Africa tra architettura e città

Ogni generazione ha le sue piramidi da costruire¹.
(Ki-Zerbo, 2008)

L'interesse per la città e per l'architettura tropicale nasce dal lavoro svolto negli anni sia come professionista che, come accademico in Burkina Faso, Repubblica Democratica del Congo (Fig. 1) e Ruanda (Fig. 2), a cui si aggiungono brevi esperienze in Etiopia e Sudan. In particolar modo, gli anni trascorsi a Kinshasa e nelle province congolese hanno permesso di coglierne aspetti e risvolti che persistono ad essere fonte di ispirazione e ricerca. L'insegnamento metodologicamente fondato su precisi riferimenti disciplinari è stato nel tempo arricchito dalla riscoperta del modernismo tropicale e delle sue epifanie costruite (Fig. 3-5). Un viaggio nel continente africano che continua oggi, in Egitto, alla riscoperta delle origini dell'architettura nel suo significato più generale. Ernesto Nathan Rogers definiva il viaggio come "materiale da costruzione", materiale per costruire progressivamente una "via" ideale che corrisponde all'esperienza dell'architetto, come una centina che rende possibile la realizzazione dell'arco e, una compiuta la sua missione scompare, continuando a sostenere le pietre della conoscenza come descritto da Carlos Martí Arís:

Se ho imparato qualcosa dopo tanti anni dedicati a questi temi è che qualsiasi tentativo di costruzione teorica nel nostro ambito deve, fin dall'inizio, assumere un ruolo ausiliario, una condizione secondaria, subordinata alle opere, che sono le autentiche depositarie della conoscenza tanto in architettura quanto in qualsiasi altra attività artistica. Questo carattere ausiliario che attribuisco alla teoria nel campo dell'arte non



Fig. 2

WAVeAbroad 2019, "Kigali Città Sostenibile", presso SABE (School of Architecture and Built Environment, Kigali, Ruanda. 2014 ©Manlio Michieletto.

diminuisce per niente la sua importanza, né nega il suo valore decisivo. È come la cennina che rende possibile la costruzione dell'arco: una volta compiuta la sua missione, scompare e non rientra nella percezione che abbiamo dell'opera finita, ma sappiamo che è stato un passaggio obbligato e imprescindibile, un elemento necessario a erigere quello che ora vediamo e ammiriamo. (Martí Arís 2007)

Il viaggio è intrinsecamente legato all'esperienza, perché è attraverso il conosciuto, al già conosciuto, che siamo destinati a catturare l'ignoto, una sorta di indagine archeologica del patrimonio tropicale. La necessità di vivere e lavorare in simbiosi con il contesto, fuori e dentro l'università, ha condizionato le ricerche e gli studi condivisi negli anni con colleghi, ed in particolar modo con gli studenti. Laboratori di progettazione e composizione architettonica così come la preparazione di corsi di storia e teoria legati al contesto tangibile e intangibile hanno permesso un'investigazione approfondita di talune tematiche locali. La riscoperta da un lato delle origini della città tropicale e dall'altro dei prodromi di un linguaggio architettonico contestualizzato deve aiutare a far risorgere l'interesse verso un fare, quello del movimento moderno, troppo sbrigativamente catalogato come desueto ma che in realtà rappresenta una solida base per il sapere presente e futuro.

**Fig. 3**

Casa a corte unifamiliare costruita negli anni 50' a Kananga, Repubblica Democratica del Congo. 2014 ©Manlio Michieletto.

**Fig. 4**

Cinema di Mbanza Ngungu ora sede dell'Università del Congo, Repubblica Democratica del Congo. 2015 ©Manlio Michieletto.

**Fig. 5**

Facoltà di Ingegneria presso l'Università di Kinshasa, Repubblica Democratica del Congo. 2014 ©Manlio Michieletto.

La città si costruisce nel tempo (Rossi 1966), cresce su sé stessa, stratificandosi ed articolandosi lungo le sue “permanenze”.

Dunque, non esiste la città tropicale africana come totale invenzione semmai come riscoperta dell'esistente e del suo contesto, sia costruito che non costruito, nella convinzione che una conoscenza del recente passato possa condurre a future “piramidi”. L'Africa antica, infatti, possedeva vari esempi di città, e recenti scoperte archeologiche hanno dimostrato che l'urbanizzazione indigena, divenne possibile, grazie all'introduzione dell'agricoltura ed al conseguente modello di vita stanziale (Coquery-Vidrovitch, 1995). Il fenomeno urbano non è stato importato *tout court* nel corso dei secoli, ma è un intreccio e una convergenza di diversi apporti indigeni con il nuovo. Il lavoro di Ernst May, per esempio, come urbanista in Uganda e Kenya riflette proprio questa necessità di far convivere l'idea di sviluppo della città per nuclei satellite, *Trabantstadt*, con la tradizione urbana e le forme di insediamento indigeno (Michieletto, Olatunde, Bay, 2019). I piani per l'espansione di Kampala (Fig. 6) o i disegni per il satellite Port Tudor a Mombasa (Fig. 7) sono tra i progetti che l'architetto tedesco concepisce durante l'esilio africano.

Una storia tropicale

La storia della città tropicale in Africa è la storia dell'architettura del movimento moderno nel continente. Nel numero 89-90 di *Edilizia Moderna*² del 1967 (Fig. 8), gli echi di questo linguaggio architettonico sono raccontati sotto forma di *regesto* dei progetti che a diverse latitudini avevano traghettato le colonie verso l'Indipendenza. Un tema che aveva suscitato l'interesse di Kultermann (1963) che con *Neues Bauen in Afrika* ne aveva fornito un primo resoconto. Il recente libro *African Modernism: The Architecture of Independence. Ghana, Senegal, Côte d'Ivoire, Kenya, Zambia* (Herz et alii, 2022), ha sollevato il velo dell'oblio che per alcuni decenni avevano ricoperto le architetture del modernismo tropicale. Gli strascichi progressisti di questo preciso atto dell'architettura sono a tutt'oggi riconoscibili, seppur messi a repentaglio da un movimento antimoderno, ovvero antistorico, che riconosce nei fatti urbani e nella stessa città dei puri oggetti del passato da cui slegarsi. Inoltre, l'architettura della città tropicale è sostanzialmente la città del modernismo tropicale dato che molti degli edifici considerati storici sono collocabili in quel capitolo architettonico della prima metà del XX secolo (Folkers e Van Buiten, 2010) e che oggi possiamo definire permanenze nel mezzo del delirio urbano che affligge la costruzione della città. Questi artefatti urbani prendono letteralmente forma e si strutturano mediante piani urbanistici atti a ristabilire un rapporto architettura-città non immemore, come detto, dell'ambiente circostante sotto le sue diverse forme. L'obiettivo è stato quello di stimolare una riflessione sul progetto d'architettura attraverso le declinazioni che questo linguaggio è stato capace di assumere nella fascia tropicale del continente Africano sia in riferimento ai singoli edifici che alla composizione urbana. Architetti, architetture e città, che non potrebbero esistere se non in quei luoghi, come Hassan Fathy ci ha insegnato, e che ci raccontano una storia urbana la cui lettura inizia dalla sua pianificazione ovvero dalla conoscenza e dalla concezione della città come progetto (Aureli, 2013).



Fig. 6
Piano di estensione della città di Kampala in Uganda realizzato da Ernst May. ©ErnstMayGesellschaft.

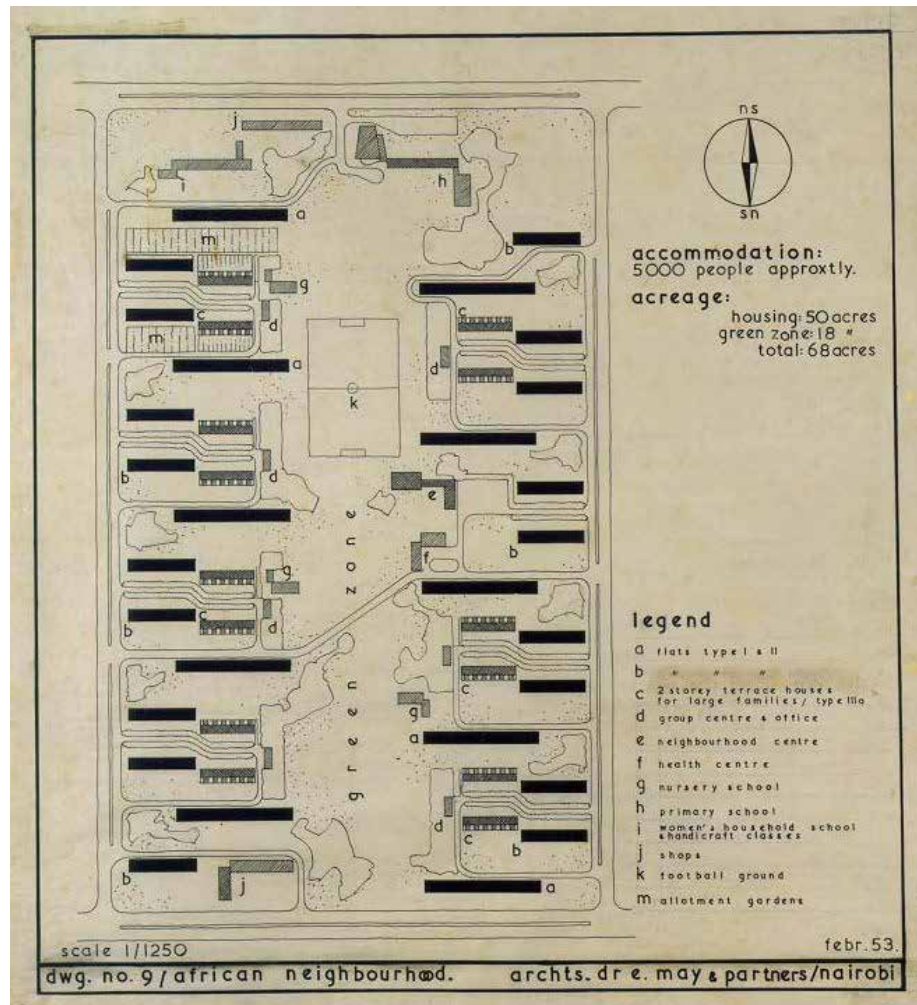


Fig. 7
Planimetria del satellite Port Tudor a Mombasa realizzato da Ernst May. ©ErnstMayGesellschaft.

Manualistica sull'architettura tropicale in Africa

Le Corbusier pubblica nell'introduzione al primo volume dell'*Ouvre Complete 1910-1929* una lettera inviata nel 1936 ad un neonato gruppo di architetti moderni di Johannesburg, *le groupe Transvaal*, esprimendo tutto il suo stupore per l'impegno architettonico profuso nel ricercare una nuova sensibilità lontano dall'Europa. Poco meno di duemila anni prima Plinio il Vecchio, nella *Naturalis Historia*, cita il proverbio greco secondo il quale dall'Africa arriva sempre qualcosa di nuovo -*ex Africa semper aliquid novi*. Plinio narra della scoperta di una metafora della natura, quella africana, fatta sempre delle stesse cose elementari composte però secondo modalità diverse perché confacenti ad un contesto altro. Si è cercato di raccogliere contributi che indaghino la retorica del modernismo tropicale, un linguaggio architettonico che si traduce nella riscoperta di elementi dell'arte di costruire indigena come neologismi di un sapere comune tralato a differenti latitudini. Gli architetti inglesi Maxwell Fry e Jane Drew sono notoriamente considerati i fautori di questo linguaggio grazie al lavoro condotto nelle ex-colonie britanniche dell'Africa occidentale. Il loro testo *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones* (Fry e Drew, 1964) è il capostipite di una serie di manuali sulla costruzione in zona tropicale: *Village Housing in the Tropics with Special Reference to West Africa* (Fry e Drew, 1974), *Manual for Tropical housing and building* (Koenigsberger et alii, 1974) e *Design with Climate Bioclimatic Approach to Architectural Regionalism* (Olgyay, 1963). Nel 1992 viene pubblicato nella Repubblica del Zaïre il primo lavoro completamente dedicato all'architettura tropicale nelle zone dell'Africa centrale: *L'Architecture Tropicale. Théorie et*



Fig. 8
Copertina del numero 89-90 di Edilizia Moderna. ©Manlio Michieletto.



Fig. 9
Copertina del libro L'Architecture Tropicale di Dequeker e Kanene. ©Manlio Michieletto.

mise en pratique en Afrique tropicale humide (Fig. 9). Nel primo paragrafo dell'introduzione viene posta la questione fondamentale per una corretta lettura degli edifici, ovvero si tratta di definire una grammatica architettonica appropriata al contesto:

Abbiamo cercato di definire una grammatica architettonica capace di unire la tecnologia del ventesimo secolo alle condizioni particolari della regione, ai materiali locali e alle tecniche costruttive disponibili, alla scala umana e ad un rigore climatico e geometrico. (Dequeker e Kanene, 1992)

Il libro di Dequeker e Kanene descrive e illustra in maniera esaustiva e integrale il processo costruttivo nell'Africa tropicale umida congolese: approccio climatico, il vento e la ventilazione, occultamento o protezione solare, protezione contro la trasmissione di calore e illuminazione naturale. Questo problema climatico, connesso con la composizione delle parti costitutive degli edifici, ha dato vita a una identità, identità che non deve dimenticare che le forme di vita semplici sono le più vicine alla perfezione. La ricerca sul campo per un'architettura legata al clima ed al luogo conduce, dunque, il linguaggio del movimento moderno ad allinearsi con il contesto. Un linguaggio che reinventa o meglio riscopre il moderno in chiave tropicale conferendogli connotazioni locali ma non necessariamente vernacolari. L'identità del luogo si ritrova espressa negli artefatti attraverso l'uso dei materiali e con l'epifania di una grammatica architettonica composta e regolata da pochi ma precisi principi capaci di provvedere un'adeguata protezione. Questi principi sono anche pretesti per confezionare un apparato di dettagli costruttivi atti a ottimizzare l'uso di questi due elementi naturali, il sole ed il vento, a cui si deve aggiungere il rapporto con la tradizione locale. Vitruvio stesso rimarcava come il luogo avesse un effetto sulla conformazione dell'edificio e come, per contro, la costruzione influisse sul sito circostante. Gli aspetti più rilevanti del progetto e della costruzione riguardano, nelle parole di Vitruvio, la scelta del luogo, il clima ed il paesaggio. L'architettura dell'Africa Subsahariana si lega, fin dai suoi primordi, alla questione del luogo ed alla questione della costruzione della città in un ambiente non avvezzo ad essere urbano.

Le città costruite a cavallo tra il XIX e XX secolo sono talvolta veri e propri progetti di fondazione che da piccoli agglomerati ed addirittura in alcuni casi singoli avamposti, si trasformano in metropoli oggi ormai assurte alla cronaca urbanistica al rango di incontrollabili megalopoli. Un caso emblematico come Kinshasa, o conosciuta con il nome di Léopoldville fino al 1960, rappresenta l'evoluzione di un villaggio situato lungo le sponde del fiume Congo che in poco più di un secolo si trasforma in capitale di un nuovo Paese fino a trasformarsi in megalopoli dove ormai la *polis* scompare per diventare solo *megalo*. Dai progetti dei pionieri, passando per il modernismo tropicale fino all'ecclettismo sfrenato degli ultimi decenni, questo tipo di città ha perso la sua identità e conseguentemente una sua forma riconoscibile e trasmissibile.

Il linguaggio tropicale dell'architettura

John Summerson nel *Linguaggio Classico dell'Architettura* (1980) definisce i parametri che consentono di catalogare un'architettura come classica. L'architettura tropicale, in quanto linguaggio codificato, trova una sua identità declinata a seconda dei differenti contesti geografici a nord e a sud dell'Equatore. La sua declinazione africana viene elaborata a cominciare dalla regione occidentale e successivamente si propaga, fino al periodo post-Indipendenza, nel resto dell'Africa Subsahariana (Uduku, 2006). L'approccio all'architettura tropicale è caratterizzato dall'osservanza di pochi e semplici principi. Il primo passo è studiare accuratamente il sito di progetto fornendo il corretto orientamento³ all'edificio. Nell'Africa tropicale la questione dell'orientamento è un fattore determinante per il comfort termico, e normalmente si privilegia la disposizione degli spazi interni del fabbricato lungo l'asse est-ovest con le facciate nord e sud meno esposte alla radiazione solare diretta (Olgyay, 1963). Un altro fattore importante nell'orientamento è la distanza dall'equatore, che permette di conoscere l'inclinazione del sole durante il giorno in modo tale da dotare l'edificio di adeguati e appropriati dispositivi di protezione. Tuttavia, anche le pareti esposte ad est e ad ovest, soleggiate rispettivamente al mattino e al pomeriggio, devono essere protette e coibentate in modo che il calore non si trasmetta all'interno. Il tetto, maggiormente esposto al sole durante il giorno, deve essere in grado di riflettere il calore, prevedendo anche un'adeguata distanza con il soffitto in modo tale che possa essere costantemente ventilato. Nei climi tropicali umidi è consigliabile, inoltre, disporre gli edifici in modo tale da sfruttare i venti prevalenti come risorsa naturale in grado di rinfrescare gli spazi interni. L'apparato decorativo tropicale è costituito da quegli elementi architettonici peculiari del linguaggio moderno adattati al contesto: le pensiline per aumentare la protezione della facciata, le lamelle verticali o orizzontali (*brise-soleil*), le pareti perforate, le facciate ventilate, gli oggetti a protezione delle aperture, le prese d'aria per la ventilazione trasversale e l'uso di portici (*barza*). L'ombreggiatura è un metodo semplice per bloccare il sole prima che entri negli spazi interni dell'edificio. Il dispositivo *brise-soleil*, o "frangisole", si riferisce a una tecnica di schermatura solare permanente; semplici pareti in cemento a motivi o i pannelli in alluminio [Fig. 10-11] utilizzati per la prima volta in Africa nel progetto *Maison Locative Ponsik* (1933) di Le Corbusier (Fig. 12). Un'altra questione fondamentale riguarda il movimento dell'aria all'interno degli edifici, la cui bontà ed efficacia risiede anche nella distanza tra gli artefatti e la loro altezza (Fig. 13).

**Fig. 10**

Brise soleil in alluminio nella loggia di un appartamento dell'edificio "Van Gele" di Claude Laurens, Kinshasa. ©Manlio Michieletto.

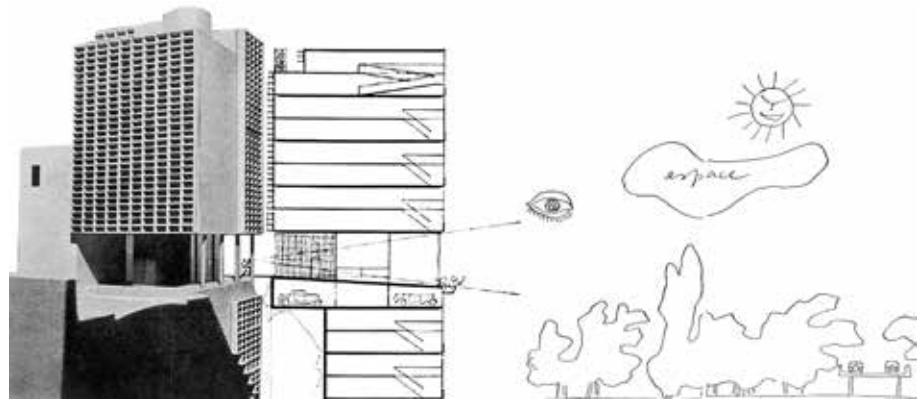
Fig. 11

Brise soleil in alluminio in posizione aperta nella loggia di un appartamento dell'edificio "Van Gele" di Claude Laurens, Kinshasa. ©Manlio Michieletto.

Queste componenti si ripetono ossessivamente in una sorta di manierismo razionale capace di adattare armonicamente il progetto con l'ambiente esistente. "La forza rivoluzionaria del passato" come diceva Pier Paolo Pasolini⁴, sembra purtroppo essersi perduta nella tradizione contemporanea fatta di riferimenti altri, avulsi dal contesto, non frutto di un'attenta lettura del *genius loci*.

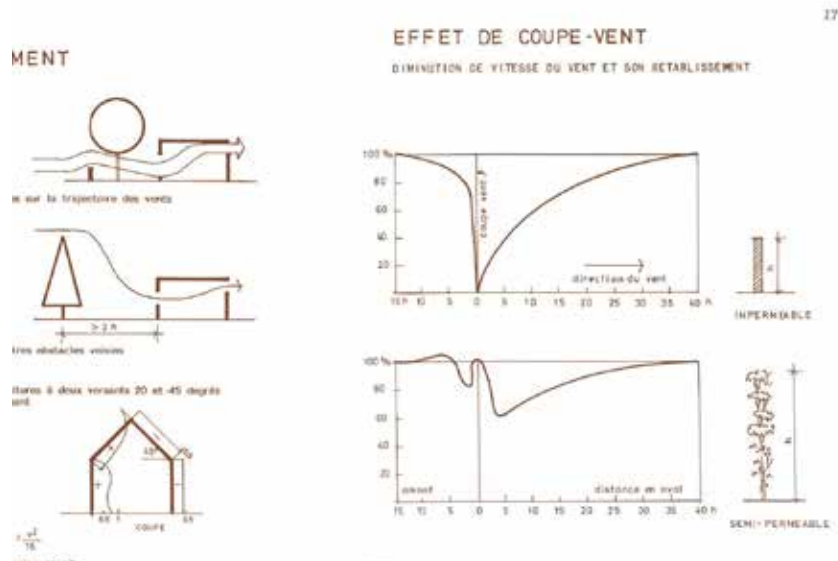
I contributi

Gli articoli hanno riportato alla luce le esperienze architettoniche e urbane attraverso ricerche che possano fornire una chiave di lettura delle città, della loro storia e del loro sviluppo. Allo stesso tempo fanno riferimento all'opera di architetti che hanno consolidato nei Paesi dell'Africa Subsahariana un certo *modus operandi*, che il tempo e l'oblio non hanno scalfito e a cui solo l'opera divulgativa può ridare un adeguato riconoscimento. I testi ricevuti propongono una ricca analisi critica che riflette non solo le pratiche storiche, ma anche le sfide contemporanee di un ambiente complesso e dinamico. Il primo contributo, "L'altra modernità di Demas Nwoko. Un'alternativa forma di pensiero climatico" di Flavia Vaccher, esplora l'innovativo approccio di Nwoko, una sintesi tra architettura tropicale e tradizione locale nigeriana, che si distanzia dai canoni classici della modernità per adottare una forma più contestualizzata e sperimentale. "Un continente da manuale: tassonomie della contraddizione nell'Africa del dopoguerra" di Filippo De Dominicis e Jacopo Galli, analizza l'uso dei

**Fig. 12**

Collage del modello e della sezione dell'edificio Ponsik di Le Corbusier. ©Manlio Michieletto.

manuali di architettura postbellici, evidenziando come essi abbiano contribuito a una contraddizione insita nella modernizzazione, tra localismo e forme di controllo collettivo, attraverso l'analisi di tre opere fondamentali. Il terzo contributo di Daniela Ruggeri, "André Ravéreau, progetti in Africa Subsahariana. Trasposizioni e sintesi tra nord e sud del Sahara", approfondisce la transizione delle influenze del modernismo dal Nord al Sud del Sahara. Ravéreau, allievo di Auguste Perret, applica l'esperienza appresa nella Valle del M'Zab ai suoi progetti in Mali, Mauritania e Burkina Faso, creando soluzioni architettoniche tropicali fortemente radicate nel contesto. Il quarto contributo si concentra sull'edificio Las Vegas di Durban, un esempio di modernismo brasiliano adattato al Sudafrica: "Il moderno brasiliano di Crofton e Benjamin in Sudafrica, Las Vegas e la creazione di uno stile" di Silvia Bodei. Qui, Crofton e Benjamin sviluppano uno "stile" specifico, che combina le forme del Moderno con l'adattamento climatico, proponendo un modello residenziale locale unico. Il quinto contributo, "Guedesburgo. Lourenço Marques e lo *Stiloguedes*" di Ester Giani, esamina il lavoro di Pancho Guedes a Lourenço Marques a Maputo. La città coloniale mozambicana offre una piattaforma per l'espressione anarchica di linguaggi architettonici che si fondono con l'ambiente urbano complesso, in un'opera che ha lasciato un segno profondo nella modernità africana. Nel sesto contributo di Anna Irene Del Monaco si affrontano le "Esperienze di realismo e architettura nell'Africa Subsahariana", focalizzandosi su progetti di ricerca e infrastrutture in Sudan, Etiopia e Tanzania. Questi progetti, elaborati negli ultimi vent'anni, cercano di coniugare la realtà climatica tropicale con le necessità locali, contribuendo alla costruzione di un'architettura radicata nel contesto. Il settimo contributo, "Transfert modernisti. Dall'Europa ai paesi Subsahariani" di Michele Caja, esplora l'impatto dei modelli architettonici europei nei Paesi Subsahariani durante il periodo della decolonizzazione. Questi progetti sono spesso accolti in modo controverso per il loro rapporto con le tradizioni locali e le attuali questioni sociali e climatiche. Il testo sull'architettura regionalista di Sara Coscarelli, "Regionalismo critico nell'Africa Subsahariana. Un nuovo *modus operandi* per comprendere attraverso la modernità il valore della città e della sua storia mette in luce un nuovo approccio progettuale che cerca di reinterpretare l'architettura popolare africana attraverso la lente della modernità, rompendo con il colonialismo e valorizzando la tradizione locale nel processo di sviluppo urbano e architettonico. Nel nono contributo, "Modernismo tropicale a Léopoldville e delocalizzazione. Il caso studio del Lovanium di Marcel Boulengier" di Alexis Tshiunza Kabeya, André Ockerman e Jonathan Nkondi, si esplora le vicende legate alla costruzione dell'Università del Lovanium, come esempio

**Fig. 13**

Diagrammi sull'influenza degli ostacoli sulla ventilazione trasversale negli edifici. ©Dequeker e Kanene, 1992.

di decolonizzazione e indigenizzazione attraverso l'architettura e l'urbanistica. Infine, "Partecipazione e progettazione nella costruzione della città contemporanea" di Lucio Valerio Barbera, racconta l'esperienza progettuale integrata in Togo durante gli anni Settanta. Il testo sottolinea l'importanza dello studio degli insediamenti urbani nelle aree in via di sviluppo come strumento essenziale per comprendere le sfide delle città moderne. A corollario viene proposta l'intervista al prof. Mudimubadu Kanene, co-autore del manuale, già menzionato, *L'Architecture Tropicale. Théorie et mise en pratique en Afrique tropicale humide* (1992) assieme a Paul Dequeker. Kanene oltre ad essere rappresentante della Repubblica Democratica del Congo presso UN-Habitat continua la sua attività professionale e didattica al dipartimento di Urbanistica dell'ISAU⁵ di Kinshasa. Questi contributi offrono una panoramica affascinante e articolata del modo in cui l'architettura e l'urbanistica si sono evolute in Africa Subsahariana, tracciando un percorso che si muove tra tradizione e modernità, locale e globale, resistenza e adattamento.

Note

¹ L'esperienza in Burkina Faso e più in generale in Africa è stata e continua ad essere accompagnata dalle testimonianze di ricercatori e storici come Joseph Ki-Zerbo (1922-2006).

² Tra gli autori Paul Dequeker presenta casi studio del modernism tropicale nello Zaïre. Publisher: Società del Linoleum, Milano, 1967. (Dequeker, 1960).

³ La parola orientare significa "indicare l'Est", e l'est deriva del latino *orientes*, e indica la direzione da cui il sole sorge durante gli equinozi. La luce è nata all'est, in oriente, e dunque l'orientamento è strettamente connesso con la posizione del sole fin dalle origini.

⁴ Con queste parole, nel 1970, Pier Paolo Pasolini lancia un accorato appello all'UNESCO: «Ci rivolgiamo all'Unesco, in nome della vera se pur ancora inespressa volontà del popolo yemenita, in nome degli uomini semplici che la povertà ha mantenuto puri, in nome della grazia dei secoli oscuri, in nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato».

⁵ ISAU, Institut Supérieur d'Architecture et Urbanisme (Istituto Superiore d'Architettura e Urbanistica) di Kinshasa.

Bibliografia

- AURELI P.V. (2013) – *The city as a project*. Ruby Press, Berlino.
- COQUERY-VIDROVITCH C. (1995) – “Histoire de l’urbanisation africaine”. *Panoramas urbains*, pp.13-31.
- DEMISSIE F. (2012) – *Colonial architecture and urbanism in Africa: Intertwined and contested histories*. Ashgate, Londra.
- DEQUELER, P. (1960) – “The profession of the architect in Congo”. *Edilizia Moderna*, n. 89/90, pp. 123-129.
- DEQUEKER P. e KANENE M. (1992) – *L’Architecture Tropicale. Théorie et mise en pratique en Afrique tropicale humide*. Centre de Recherches Pédagogiques, Kinshasa.
- FOLKERS A. e VAN BUITEN B. (2010) – *Modern architecture in Africa*. SUN Architecture, Amsterdam.
- FRY M. e DREW J. (1964) – *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones*, Krieger Pub. Co, Londra.
- FRY M. e DREW J. (1947) – *Village Housing in the Tropics, with special reference to West Africa*. Lund Humpheries, Londra.
- HERREL E. (2001) – *Ernst May. Architekt und Stadtplaner in Afrika 1934–1953*. DAM, Francoforte.
- HERZ M. (ed.), SCHRÖDER I., FOCKETZN H. e JAMROZIK G. (2022) – *African Modernism. The Architecture of Independence: Ghana, Senegal, Cotè d’Ivoire, Kenya, Zambia*, Park Books, Zurigo.
- KI-ZERBO J. (2008) – *Histoire Critique d’Afrique*. Ed. Panafrica, Dakar.
- KOENIGSBERGER O. H., INGERSOLI T. G., MAYHEW A. e SZOKOLAY S. V. (1974) – *Manual of Tropical Housing and Building*. Longman Group, Londra.
- KULTERMANN U. (1963) – *New Architecture in Africa*. Universe Books, New York.
- MARTI ARIS C. (2007) – *La cèntina e l’arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*. Marinotti, Milano.
- MICHIELETTO M., ADEDAYO O. e BAY MUKANYA V. (2019) – “African Housing Renaissance: The Case of Gacuriro Valley Satellite Settlements, Kigali, Rwanda”. *Urban Planning*, 4:3, 265-290.
- OLGYAY V. (1963) – *Design with Climate Bioclimatic Approach to Architectural Regionalism*. Princeton University Press, Princeton.
- ROSSI A. (1966) – *L’Architettura della città*. Marsilio, Padova.
- SUMMERSON J. (1980) – *The classical language of architecture*. Thames and Hudson, Londra.
- UDUKU O. (2006) – “Modernist architecture and ‘the tropical’ in West Africa: The tropical architecture movement in West Africa, 1948–1970”. *Habitat International*, 30:3, 396-411.

Manlio Michieletto, architetto e dottore di ricerca in Composizione Architettonica allo IUAV di Venezia, con una tesi sulle Siedlungen di Ernst May a Francoforte realizzate tra il 1925 e il 1930. Attualmente è professore associato presso il Dipartimento di Architettura e Progettazione Urbana alla German University al Cairo, Egitto. Ha ricoperto numerosi incarichi di insegnamento e di ricerca in varie istituzioni in Europa e Africa. Dal 2011 al 2016 ha prestato servizio come professore associato nella Repubblica Democratica del Congo presso l’ISAU a Kinshasa e dal 2016 al 2022 è stato preside della Scuola di Architettura e Ambiente Costruito (SABE) presso l’Università del Ruanda a Kigali. Sue tematiche di ricerca sono: l’architettura tropicale, l’heritage e la teoria e storia dell’architettura. Tra le sue pubblicazioni: Michieletto (2022). A lesson in sustainability given by modern heritage in the Democratic Republic of Congo: The sacred architecture of Paul Dequeker. *The Museum Journal*, 65.3, p.523–537.



UR School of Architecture,
Kigali, Rwanda.
© Lamberto Amistadi.

Corneille Kanene Mudimubadu **L'Architettura Tropicale: genesi di una ricerca***

Abstract

L'intervista esplora il lavoro del professor Corneille Kanene Mudimubadu, docente presso l'ISAU di Kinshasa e coautore di *L'Architecture tropicale*, opera di riferimento sull'architettura bioclimatica in ambienti tropicali. Kanene riflette sull'importanza di comprendere il clima per progettare edifici sostenibili, adattati al contesto e in equilibrio con le risorse locali. Particolare attenzione è data alla ventilazione naturale, all'uso di materiali idonei e alla protezione dal sole per garantire comfort termico. L'insegnamento dell'architettura bioclimatica è visto come cruciale per formare professionisti capaci di contestualizzare i loro progetti, abbandonando sterili richiami formali per concentrarsi su approcci climaticamente consapevoli. L'intervista si conclude con una riflessione sull'architettura come arte dell'organizzazione dello spazio, oltre il mero atto costruttivo.

Parole Chiave

Architettura tropicale — Architettura bioclimatica — Architettura vernacolare — Sostenibilità

Alexis Tshiunza Kabeya: *Buongiorno Professor Kanene. Vorrei intervistarla per la rivista FAM, che pubblicherà un numero sull'architettura tropicale. Facciamo una breve introduzione. Qual è il suo background nell'architettura tropicale?*

Corneille Kanene Mudimubadu: Devo tornare indietro a quando ero ancora studente di architettura, e avevo un corso, ma un corso che non rientrava nel percorso formativo ma che ho avuto il privilegio di frequentare. Era un corso di architettura tropicale tenuto dal mio onorato collega, ora deceduto, che tutti conoscono, Dequeker. È venuto nella facoltà di architettura, ha tenuto questo corso e poi c'è stato un seminario. Dopo queste attività non è più tornato nella nostra scuola.

Dopodiché, sono stato a Louvain-la-Neuve per partecipare a un workshop di architettura in terra cruda, e mi è stato chiesto di parlare di architettura in Africa. Avevo fatto una presentazione sull'architettura tropicale. Ero all'Università di Tizi Ouzou in Algeria. Fu allora che ad un workshop e mi fu chiesto di presentare l'architettura in terra nei tropici.

Dopo di che, nel 1986, fui invitato all'International Congress on Architecture and Climate. Fu il primo Congresso Internazionale di architettura e Clima, tenuto dal professor André De Herde a cui ho partecipato con una ricerca poi pubblicata.

Dopo di che, ho anche scritto un articolo per un seminario ad Algeri. E poi sono tornato in Congo, siamo nel 1990, e Paul Dequeker mi chiese: "Cosa hai fatto all'estero?" E poi dopo, mi ha detto: "Oh, ma hai fatto molte attività su architettura e clima".

Mi ha chiesto se potevamo incontrarci per scrivere insieme un testo sull'architettura tropicale. Sulla base del suo lavoro, svolto per quarant'anni, cin-

quant'anni, pieno di progetti realizzati di architettura nei tropici, non solo in Congo ma anche Congo-Brazzaville, Ciad, Kenya, Angola e Senegal.

ATK: *Il libro L'Architecture tropicale è diventato famoso; è un'opera di riferimento oggi. Ecco perché FAM Magazine ti ha chiesto di scrivere questo numero sull'architettura tropicale.*

CKM: Sì, ma parliamo molto del libro *L'Architecture tropicale* e spesso parliamo solo di quello.

Tuttavia, in seguito, il professor André De Herde, che aveva scritto la prefazione al libro, mi chiese di scrivere un capitolo, il sesto, sul suo libro riguardante architettura e clima, intitolato *Guide de l'architecture bioclimatique*, che è di per sé un trattato scritto con Alain Liébard.

È un'opera completa; ci sono diversi volumi sull'architettura; il sesto volume parla di architettura e clima in ambiente caldo. Ho trascorso quasi un anno a Louvain-la-Neuve per scrivere questo capitolo.

ATK: *Ok, pensi che questo libro sia molto più importante di L'Architecture tropicale, che è più noto?*

CKM: No, *L'Architecture tropicale* rimane il capolavoro, perché parla in maniera esustiva di sviluppo sostenibile, riferendosi all'architettura tropicale; dal momento che l'architettura tropicale è un riferimento, anche quest'opera lo è.

ATK: *Quali approcci e strategie vengono sviluppate in questo testo per affrontare l'architettura tropicale?*

CKM: Tutto inizia dal progetto, dalla conoscenza del clima, del clima tropicale, e poi dalla comprensione del clima alla conoscenza dell'architettura. Io la chiamo architettura vernacolare. La conoscenza del clima fa parte dell'evoluzione della nuova architettura.

ATK: *In che modo l'architettura bioclimatica è regionalista?*

CKM: È regionalista perché, di per sé, cambia persino nome da una regione all'altra. Quando siamo nel bacino del Mediterraneo e abbiamo capito i dati sul clima mediterraneo, possiamo sviluppare un'architettura mediterranea. Nei paesi in cui gli eschimesi hanno prodotto l'igloo, un'architettura adattata all'uomo che vive in queste regioni.

Quindi, possiamo parlare di architettura polare. E poi, beh, ai tropici, abbiamo analizzato la casa malese. La casa malese, adatta per chi vive in climi caldi e umidi. Direi addirittura, con gli abitanti, i malesi, che vivono in queste regioni.

Quindi, l'architettura tropicale è architettura bioclimatica adattata al contesto. Questa architettura è adattata all'ambiente tropicale. Tuttavia, fa anche riferimento ai risultati dell'architettura vernacolare quando guardiamo ai climi tropicali, in particolare nei climi tropicali caldi e umidi, dove abbiamo trovato esempi di applicazioni di architettura bioclimatica adattata al contesto.

ATK: *Quale esempio di architettura tropicale tradizionale illustra l'approccio bioclimatico?*

CKM: Questa architettura è adattata al clima tropicale, come si vede nella casa malese. Questa casa malese ha una bassa inerzia termica. Tuttavia, in un villaggio malese, le case, da un punto di vista urbanistico, sono costruite e dislocate in modo che ogni casa possa beneficiare della ventilazione. L'analisi del clima ci porta a un elemento essenziale: la ricerca del comfort. Ma poi, ci siamo resi conto rapidamente che il comfort è molto soggettivo. Perché la ricerca del comfort è soggettiva? Poiché il comfort dipende da tre elementi: ventilazione, temperatura e umidità relativa. Tuttavia, questi tre fattori dipendono dall'individuo.

Perché dipende dall'abbigliamento e dal metabolismo.

E dipende anche dalla temperatura superficiale della pelle di ogni persona. Il comfort è soggettivo. È soggettivo, ed è questo l'interesse di questo studio di architettura bioclimatica, che analizza gli spazi in cui c'è comfort. Nel clima tropicale, bisogna distinguere tra vento e ventilazione.

Il vento è il movimento dell'aria attorno all'edificio, mentre la ventilazione è quando il vento entra nello spazio ed esce dall'altro lato.

Si parla di ventilazione trasversale. Ciò significa che nel suo percorso, attraversando la casa, non incontra alcuna barriera. Questo elemento di ventilazione ci aiuterà, naturalmente, ad approfondire lo studio bioclimatico nei paesi tropicali. Ma prima di questo, c'è ancora un altro elemento: il sole. Questo è il problema dell'ombra. L'ombra è comfort, e l'architettura tropicale cerca di raggiungere le condizioni di comfort che potremmo trovare all'esterno, sotto un albero.

Cosa succede quando mi trovo in un clima caldo e secco? Nel clima caldo e secco, l'ombra non è confortevole perché anche all'ombra ci sono 40 gradi. Nel clima tropicale, dovremmo piuttosto dire tropicale, dove è caldo e umido, l'ombra significa comfort.

Nei climi caldi e umidi, ci preoccupiamo anche del ciclo delle stagioni. Abbiamo due stagioni: la stagione secca e la stagione delle piogge. Ma in entrambe le stagioni, che sia la stagione secca o quella delle piogge, dobbiamo essere in grado di proteggerci. Quindi, abbiamo sviluppato elementi di protezione solare. Dobbiamo essere in grado di dissipare. Sviluppiamo e massimizziamo la ventilazione.

ATK: *Come ventilare?*

CKM: La ventilazione significa in sostanza dissipare il calore. Quindi, con questo concetto di base di bioclimatica.

ATK: *Molti architetti africani vogliono che i materiali locali promuovano un'identità. Quale posto riserva l'architettura bioclimatica ai materiali?*

CKM: L'architettura bioclimatica si basa su una buona conoscenza dei materiali. Una buona conoscenza dei materiali significa che conosco bene i materiali e che questi materiali manterranno energia ma non saranno una fonte di calore per gli occupanti.

ATK: *Il bioclimatismo nell'Africa tropicale calda e umida sembra basarsi molto sulla ventilazione. Ma quando non c'è vento, non possiamo avere un po' di ventilazione?*

CKM: Quindi, quando non c'è vento, lavoriamo sull'effetto camino. Dobbiamo studiare il flusso di ventilazione. Questo flusso ci aiuta a vedere come costruire la casa e come disporre le finestre per massimizzare la ventilazione.

ATK: *Dal momento che sei anche insegnante, che spazio viene dato all'insegnamento dell'architettura bioclimatica?*

CKM: L'insegnamento dell'architettura bioclimatica è quello che insegno. Dobbiamo contestualizzare l'apprendimento dell'architettura. Alcune persone parlano di architettura situata. Tuttavia, ciò che è generale per l'architettura internazionale è l'enfasi sugli elementi identitari.

E lì, è sbagliato. Quindi, non enfatizzeremo gli elementi identitari ricorrendo necessariamente alle forme tradizionali ovvero dell'architettura dei nostri antenati, ma ci basiamo invece sui dati bioclimatici. C'è tutta una simbiosi, uno sforzo di complementarietà che deve essere ricercato. Se l'insegnante ignora questo, se la persona che fa il programma di formazione ignora il bioclimatismo, sta perdendo qualcosa.

Non puoi formare un architetto senza tenere conto del contesto.

ATK: *Allora, forse un'ultima domanda. Dopo così tanti anni di lavoro, come definisci l'architettura?*

CKM: Ma questo è quello che stavamo già dicendo, che l'architettura, Vitruvio ci aveva già detto che l'architettura era l'arte di costruire, era l'atto di costruire. Dopo, ci siamo resi conto che se l'architettura fosse stata solo l'atto di costruire, saremmo rimasti nelle caverne.

L'architettura è... Preferisco parlare dell'organizzazione dello spazio. Quindi, se questa è la definizione corretta per me, è l'organizzazione dello spazio.

Note

* Intervista di Alexis Tshiunza Kabeya.

Filippo De Dominicis, Jacopo Galli
Un continente da manuale: tassonomie della contraddizione nell’Africa del dopoguerra

Abstract

Obiettivo del contributo è offrire una interpretazione dell’architettura e della città nell’Africa Subsahariana attraverso la lente dei manuali redatti a partire dal Secondo dopoguerra, quando la formazione del sistema-mondo, e l’ingresso del continente africano al suo interno, aprì a nuove forme di egemonia e dipendenza. Si procederà all’esame di tre casi studio: *Village Housing in the Tropics with Special Reference to West Africa*, di Edwin Maxwell Fry e Jane Drew (1947); *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones*, sempre di Fry e Drew (1964); e *Manual of Tropical Housing and Building: Climatic design*, di Otto Koenigsberger (1964). Attraverso l’analisi comparata dei tre casi si tenterà di descrivere la logica equivoca del manuale: post-politica e contestualmente organica al dettato della modernizzazione; attenta ai localismi eppure federativa; capace di rispondere alle ambizioni dei singoli e al tempo stesso funzionale all’implementazione di politiche di controllo collettivo.

Parole Chiave

Architettura tropicale — Africa — Studi post-coloniali — Modernismo

Nel 1947 Edwin Maxwell Fry (1889-1987) e Jane Drew (1911-1996) pubblicano un piccolo manuale intitolato *Village Housing in the Tropics*¹. L’obiettivo, eloquente, è quello di fornire supporto a funzionari e responsabili chiamati ad operare in aree non urbane e in assenza di personale specificamente designato alla progettazione. Il sottotitolo – *with special reference to West Africa* – è ancor più eloquente e racconta dell’avvicinamento a un tema ancora privo di reali codifiche disciplinari: nella sua prima formulazione architettonica, infatti, la questione tropicale è innanzitutto di ordine politico-territoriale e quasi per antonomasia legata agli spazi dell’Africa occidentale; nella fattispecie a quegli stati nazione del continente che, progressivamente, si affrancavano dalla sovranità dell’Impero britannico. L’attenzione tutta particolare rivolta al West Africa rappresenta uno specifico del continente che questo articolo tenta di indagare, cercando di comprendere in che modo e per quali ragioni l’Africa abbia rappresentato uno spazio chiave per la costruzione di una futura ortodossia progettuale che avrebbe presto varcato l’iniziale apertura geografica.

Nel 1956, sulla scorta dell’esperienza maturata in Gold Coast e Nigeria nel corso di un decennio di professione, Maxwell Fry e Jane Drew aggiorneranno il proprio lavoro nella forma di un vero manuale, con immagini e disegni di opere da tutto il mondo – dalla Florida al Borneo del nord passando per Venezuela e Kuwait – e per tutte le stagioni (LeRoux 2008). Riveduta e corretta, l’architettura tropicale avrebbe perso ogni sorta di connotazione politica, coincidendo con il corpus di residenze, scuole ed edifici pubblici realizzati entro un’area geografica e climatica specifica – quella intertropicale – e secondo regole immediatamente riconducibili a un canone di (non così) stretta osservanza modernista opportunamente

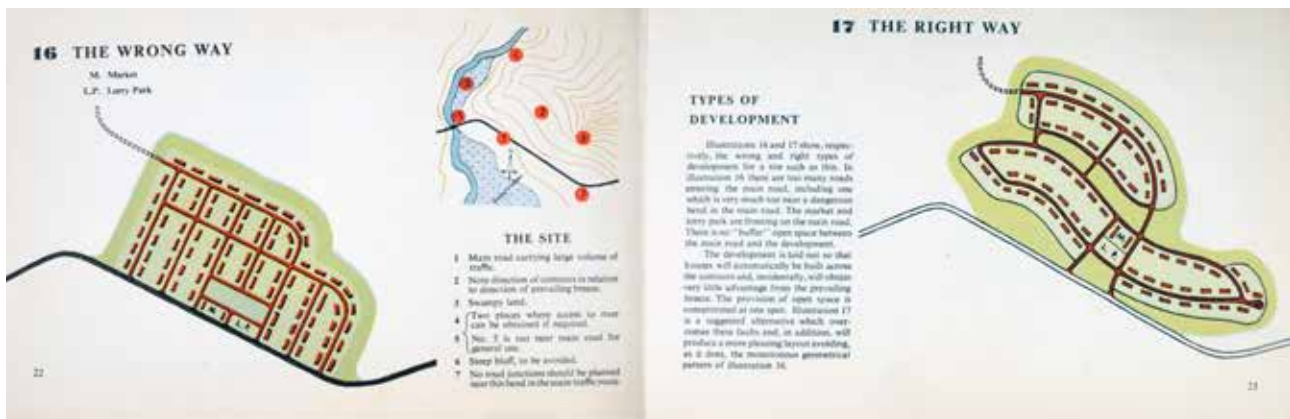


Fig. 1
Edwin Maxwell Fry, Jane Drew, *Village Housing in the Tropics, with special reference to West Africa*, Lund Humphries, Londra, 1947, p. 22-23.

reinterpretato e adattato. Allo stesso tempo, sarebbe andato perduto ogni riferimento alla dimensione strettamente rurale delle prime riflessioni, a testimonianza di una transizione urbana ormai compiuta. Con il volume di Otto Koenigsberger (1908-1999), pubblicato per la prima volta nel 1964 e intitolato *Manual of Tropical Housing and Building*, la vocazione urbana e internazionale dello studio di Fry e Drew lascerà il posto a una ulteriore generalizzazione. Nell'interpretazione offerta da Koenigsberger, infatti, l'architettura tropicale si sarebbe concretizzata nell'applicazione indifferenziata di prescrizioni tecniche estremamente specifiche, al limite della geolocalizzazione: quasi un'eterotopia, nella sua aspirazione globale oltreché nell'assenza pressoché totale di riferimenti a luoghi fisici, opere costruite e bisogni non quantificabili sotto forma di diagrammi o funzioni. *Village Housing in the Tropics* si presenta come una raccolta eterogenea di raccomandazioni, esempi e modelli e costituisce uno dei primi tentativi di sistematizzare e riassumere nella forma di un manuale una serie di esperienze e ricerche condotte in seno alle *Building Research Stations* dell'Impero coloniale britannico.

Il lavoro di Fry e Drew (1947) aveva infatti beneficiato di un ampio corpus di conoscenze acquisite e maturate nel corso dei decenni precedenti – sia in materia ambientale, variamente declinata, sia in ambito insediativo – di cui gli stessi autori erano stati artefici in qualità di *planning advisors* del Colonial Office, e di cui istituzioni più tardi impegnate nelle prime operazioni di *self help* su scala globale avrebbero fatto ampio uso. In questo senso, *Village Housing in the Tropics* è un prodotto di matrice essenzialmente coloniale, nonostante molte delle ambizioni e dei contenuti presentati nel testo rappresentino una effettiva anticipazione di quanto Nazioni Unite e International Bank for Reconstruction and Development (IBRD) tenteranno di implementare negli anni a venire. I problemi che il manuale ha l'ambizione di risolvere, infatti, sono ancora quelli riscontrati dagli ufficiali coloniali durante le esplorazioni e lo sfruttamento di un presunto territorio vergine; un territorio pieno di acque contaminate e ambienti malsani cui i colonizzatori avevano tentato di adattarsi attraverso dispositivi di ogni genere, e che Fry e Drew provano a trasformare fornendo suggerimenti e indicazioni riguardanti il miglioramento della qualità dell'aria, dell'acqua e dell'illuminazione. E senza preoccuparsi di sconfinare, talora, in prescrizioni di ordine quasi comportamentale, come nel caso dei consigli in materia di dieta e corretta alimentazione. Così inquadrata, quella di Fry e Drew è una risposta pratica, forse l'ultima, all'infinita serie di ipocondrie che aveva indirizzato le politiche progettuali dell'Impero britannico, specialmente in Africa, e che manuali come quello dei due architetti provavano ad alleviare (Galli 2022).

Il manuale di Fry and Drew, tuttavia, non è finalizzato alla sopravvivenza dell'uomo europeo. Al contrario, estendendo ai locali, forse per la prima volta, le ansie, le ossessioni e le paranoie dei colonizzatori, opera nella direzione del loro riadattamento attraverso sottili azioni di reinsediamento e *displacement* in aree "sanificate" e rese praticabili dalla saggia pratica "moderna". Ma non solo: il lavoro dei due architetti britannici è infatti il primo a interrogarsi su modi e strumenti per la mitigazione di fenomeni come erosione o inondazioni che la penetrazione europea nel continente aveva reso sempre più pervasivi e frequenti, specialmente nelle aree dove bonifiche e operazioni di agricoltura intensiva erano state implementate con maggior forza. Per questa ragione, la premessa del manuale parla in prima istanza proprio dell'agricoltura, e del villaggio come sua controparte costruita, nella convinzione che da lì, da quel tipo di ambiente antropizzato, potessero prosperare crescita e benessere. Le raccomandazioni fornite dal manuale, in questo senso, sono tutte piuttosto chiare, indirizzate verso un embrionale seppur evidente processo di modernizzazione che avrebbe investito la scala dell'insediamento come quella dell'arredo, fino al *design* del vestiario. I disegni di piccole *siedlungen* collocate a bordo strada e raccolte intorno all'edificio di culto si alternano quindi a dettagli di docce, cucine e pozzi, verso la formalizzazione un nuovo stile di vita conforme fatto di mercati coperti, scuole, negozi, cinema, musei, e campi da tennis. Ma anche di blocchi di cemento, plastica – "nessuna trattazione sui materiali da costruzione poteva dirsi completa senza un riferimento alla plastica", scrivono Fry e Drew (1947) – amianto, ferro, e lamiera ondulata.

Il presunto miglioramento delle condizioni abitative del continente sarebbe partito da qui; riadattando il costume dell'uomo africano a criteri e convenzioni che la madrepatria inglese aveva già metabolizzato nel corso dell'ultimo secolo. In gioco, del resto, non vi era tanto l'adeguamento dell'architettura alle condizioni ambientali dei tropici, quanto l'adattamento dell'essere umano a modelli di vita e comportamenti standard ben lontani dalle consuetudini locali. L'attenzione per la decenza dei costumi e la salubrità degli ambienti, tuttavia, avrebbe presto lasciato il posto all'interesse verso il riconoscimento della pari dignità e dell'uguaglianza fra le persone. Di questa istanza, artefice e portavoce sarà l'Organizzazione delle Nazioni Unite (ONU), che nel corso della terza sessione dell'Assemblea Generale del 1948 avrebbe ratificato la Dichiarazione universale dei diritti umani. Le stesse Nazioni Unite, negli anni immediatamente successivi, inizieranno a impegnarsi per trasferire e applicare i principi enunciati nella Dichiarazione in quegli ambienti e in quegli spazi dove le disparità si manifestavano con maggiore evidenza: tra questi, l'habitat nei territori che avevano da poco ottenuto o si apprestavano a ottenere l'indipendenza, non solo in Africa (Kwak 2016).

Al mutare dello scenario politico e culturale, tuttavia, non corrisponderà un effettivo ripensamento degli strumenti. Per gran parte delle iniziative condotte dall'ONU e legate al miglioramento delle condizioni abitative, infatti, il riferimento ai lavori di Fry e Drew continuerà a essere un passaggio obbligato, soprattutto per l'incredibile quantità di informazioni e conoscenze acquisite e rielaborate². Non a caso, sarà proprio a Fry che si rivolgerà Jaqueline Tyrwhitt (1905-1983) durante i preparativi del primo UN Regional Seminar on Housing and Community Development, promosso dall'United Nations Technical Assistance Administration (UNTAA) e organizzato dalla stessa Tyrwhitt in qualità di responsabile della divisione indiana dell'UNTAA (Shoshkes 2016)³.

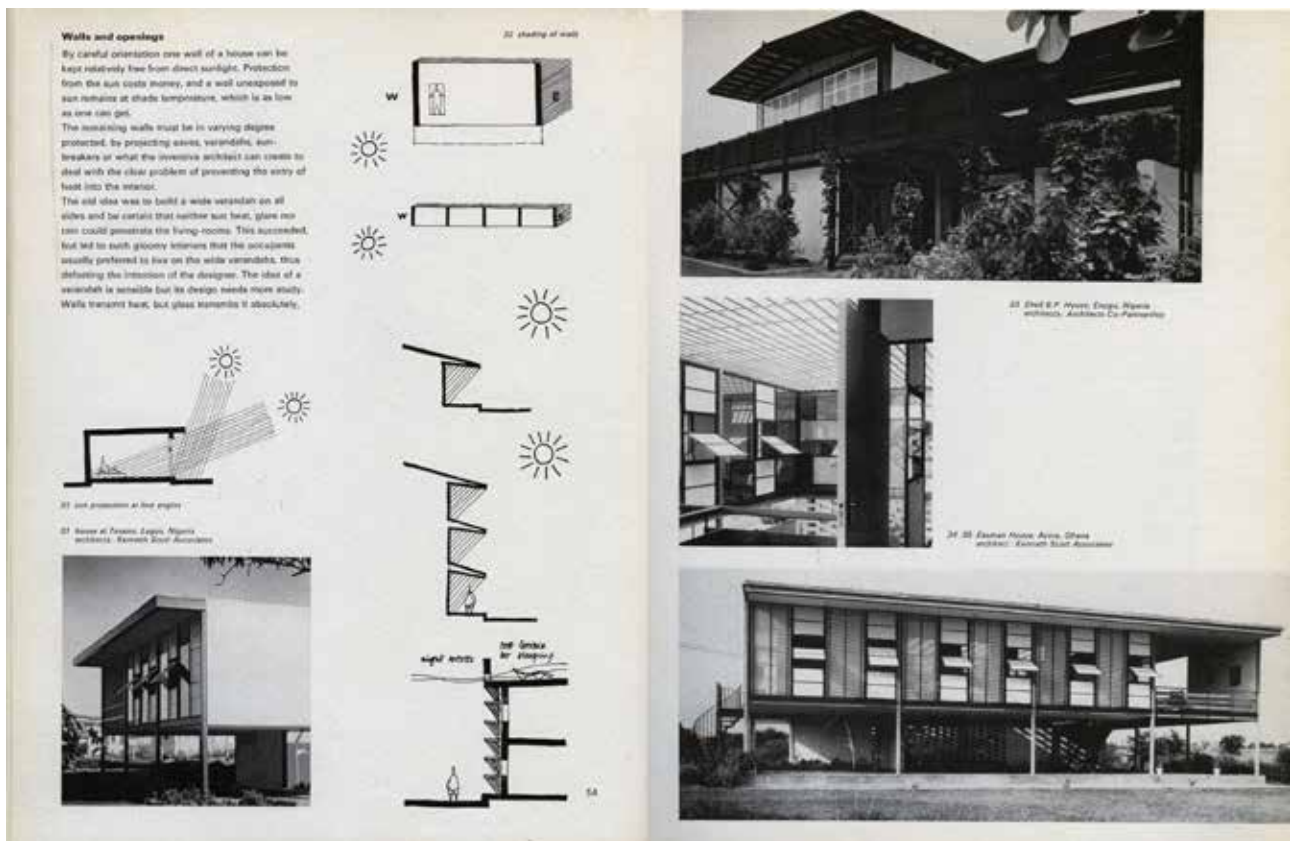


Fig. 2
Edwin Maxwell Fry, Jane Drew,
*Tropical Architecture in the Dry
and Humid Zones*, Batsford,
Londra, 1964, p. 54-55.

Al netto dell'evidente scarto concettuale e geografico – il seminario si teneva in India, ed era stato pensato per rispondere a problemi di sovrappopolamento nelle aree del Sud-est asiatico –, il focus tematico restava quello già individuato da Fry e Drew sette anni prima – il villaggio – e la stessa Africa il principale riferimento in materia di conoscenza e reperibilità di informazioni. Ma dei rischi sottesi alla narrativa paternalistica del villaggio Tyrwhitt sembrava essere pienamente consapevole; una consapevolezza che avrebbe manifestato con una certa lucidità soffermandosi sulla necessità di salvaguardare il villaggio come entità chiusa, impermeabile a quelle “infiltrazioni” manifatturiere o produttive che avrebbero trasformato gli abitanti da soggetto produttivo a oggetto di sfruttamento (Tyrwhitt 1985). A rischio, secondo Tyrwhitt, era la stessa permanenza del villaggio come modello di sviluppo. Effettivamente, il rischio non avrebbe tardato a palesarsi, e le politiche di *self help* delle Nazioni Unite si sarebbero presto indirizzate verso ambienti di scala urbana, ovvero lì dove le leggi del capitale tendevano naturalmente a concentrarsi. Al contrario, avrebbe resistito lo sfondo tropicale, pur perdendo gran parte della connotazione politica che ne aveva contraddistinto la formalizzazione: mentre Tyrwhitt intitolava il bollettino curato per conto di Doxiadis *Tropical Housing and Planning Monthly* – raccogliendo al suo interno estratti di rapporti e documenti provenienti da progetti in aree in via di sviluppo⁴ –, Fry e Drew avrebbero aggiornato il proprio lavoro pubblicando *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones* a partire dalle esperienze di progettazione e realizzazione maturate in quegli stessi anni fra Ghana e Nigeria. Ancora una volta, l’Africa è centro e premessa del mondo tropicale.

Quest’ultimo, tuttavia, non era più assunto come territorio “politico”: nel 1956, tre anni dopo l’avvio del corso di *Tropical Architecture* all’Architectural Association di Londra (Chang 2016), la fascia fra i due tropici era infatti mutata in uno spazio geografico che trovava la propria ragion

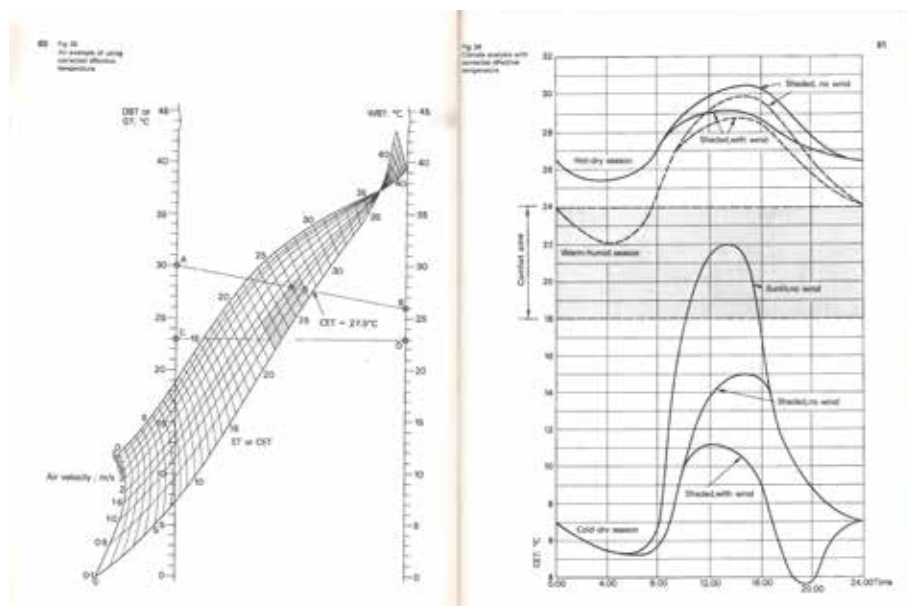


Fig. 3
Otto Koenigsberger, *Manual of Tropical Housing and Buildings. Part 1: Climatic Design*, Longman, Londra, 1964, p. 60-61.

d'essere nel clima e nelle coordinate polari che ne definivano l'estensione – includendo aree e territori che fino a quel momento non erano mai stati considerati –, ma anche e soprattutto in una nuova pratica architettonica dai tratti comuni e al tempo stesso specifici. Di questa estensione, primo critico sarà George Anthony Atkinson, dal 1948 Colonial Liaison Officer e docente al Dipartimento di *Tropical Architecture*. Atkinson recensisce il volume di Fry e Drew appena un anno dopo la sua pubblicazione, nel 1957, evidenziando le numerose carenze che ne caratterizzano l'apparato più squisitamente tecnico (Atkinson 1957). Sarebbe stato più utile, affermerà Atkinson, restringere il campo di indagine e specificare ulteriormente le singolarità e le caratteristiche tipiche di ciascun luogo, al di là di quanto già rilevato dalle *Building Research Stations* del Commonwealth e riportato all'interno del volume. Ma quella di Fry e Drew non è più l'ambizione di dieci anni prima. La medicina tropicale aveva fatto passi da gigante e l'ipocondria che era alla base del discorso coloniale avrebbe lasciato il posto a una sempre più e ampia generalizzata aspirazione al confort, al benessere e allo sviluppo; mentre la città si candidava quale ambiente privilegiato delle trasformazioni.

Di questa transizione, i due coniugi erano stati testimoni e artefici: fra il 1947 e il 1956, infatti, avevano progettato e realizzato un gran numero di edifici in Nigeria e Gold Coast: per la maggior parte attrezzature pubbliche, abitazioni e quartieri a servizio di una società ormai pronta all'occidentalizzazione (Uduku 2006). Ed è proprio a partire da questi *exempla* che il manuale si sviluppa, diviso in capitoli in base a funzioni e ruoli degli edifici, più una coda di dati e dispositivi tecnici riguardanti ombreggiamento, radiazione solare, raccolta delle acque, dilatazione termica dei materiali, difesa dagli uragani, protezione dalle termiti e dai funghi, standard residenziali minimi e costi di costruzione (Fry e Drew 1956)⁵. Gli esempi raccolti e raffigurati nella prima sezione del testo raccontano di una incredibile varietà di strategie e soluzioni; un vocabolario che eccede di molto il dettaglio di raccomandazioni e prescrizioni fornito in appendice aprendo a quella prima sostanziale ambiguità già parzialmente rilevata da Atkinson. La ridondanza delle architetture e dei dispositivi descritti nel volume, infatti, sembra quasi smentire la pretesa scientificità dell'approccio riportato in coda, a testimonianza di un portafoglio di possibilità progettuali prati-



Fig. 4
United Nations, Dept. of Economic and Social Affairs, *Manual of Self-help housing*, UN, New York, 1964, copertina e p. 68.

camente illimitato; e questo, al netto della paternità delle singole opere, considerando che dalle didascalie delle immagini gli autori del volume escludono il nome del progettista⁶. Il risultato, quasi paradossale, è quello di una grande internazionale tropicale; un network di progettisti fedele all'ortodossia moderna e in grado di operare con la massima disinvoltura in un mondo di cui l'Africa è il centro – e i Caraibi, l'America latina e il Sud-est asiatico i margini. Proprio in Africa, del resto, si concentra la maggior parte dell'opera costruita inclusa all'interno del volume: nel 1956, la popolazione africana è ormai pronta alla modernizzazione e all'urbanizzazione, e le architetture progettate e costruite a questo scopo emblemi da portare a esempio, in tutto il mondo.

Nel 1974 Otto Koenigsberger (1974) pubblica *Manual of Tropical Housing and Building*, primo di una serie di volumi dedicati alla progettazione e alla costruzione in ambiente tropicale. Il libro – l'unico della serie dato effettivamente alle stampe – si concentra esclusivamente su questioni climatiche e rappresenta un significativo cambio di rotta. L'approccio aperto di Fry e Drew, infatti, è affiancato da un'analisi puntigliosa dei dati climatici, nell'ipotesi che questi possano essere trasferiti e trasformati in dispositivi spaziali capaci di rispondere direttamente alle singole sollecitazioni. Allo spirito continuamente rinegoziabile stabilito dai modelli e dagli esempi di architettura costruita si sostituisce quindi un sistema *pret-à-porter*, meno ricco di sfumature ma più facile da comprendere e immediato da applicare; almeno per coloro che ne avrebbero fatto uso, e a patto di “entrare in sintonia” con il rigido sistema di regole che ne presiedeva il funzionamento. In questo senso, il *Manual of Tropical Housing and Building* non è necessariamente da intendersi come una evoluzione di *Tropical Architecture* quanto, piuttosto, come un lavoro complementare che ne recepisce, accetta e integra i limiti operativi, tentando di scioglierne le contraddizioni: le stesse, peraltro, già registrate da Atkinson nella recensione del 1957.

Prima della pubblicazione del manuale, peraltro, le vicende di Fry, Drew, Atkinson e Koenigsberger si erano variamente intrecciate, prima in seno alle operazioni condotte dai vari uffici coloniali in Africa e in India, poi a Londra con l'apertura del *Department of Tropical Architecture* e infine a New Delhi, durante la conferenza UNTAA del 1954. Per conto delle Nazioni Unite Koenigsberger avrebbe viaggiato attraverso i nuovi territori indipendenti di Africa e Asia intraprendendo un gran numero di missioni (Baweja 2008). Ed è nel corso di questi esperimenti – che porteranno anche alla realizzazione di progetti pilota, come nel caso della Gold Coast –, che Koenigsberger avrebbe compreso la necessità di porre le basi di un sapere tecnico conforme ai processi di modernizzazione in atto. Le missioni di per conto delle Nazioni Unite erano iniziate in Gold Coast, nel 1954, con le sperimentazioni sul *Roof Loan Scheme*. Proseguiranno poi in Pakistan e nelle Filippine per far rotta di nuovo in Africa, nel 1962, con la proposta di *aided rehabilitation* per la metropoli di Lagos; e per concludersi infine, nel 1963, con lo sbarco in Estremo oriente e la realizzazione del piano *Singapore Ring City* (D'Auria, De Meulder e Shannon 2011, Pappalardo 2021). A partire da queste esperienze, Koenigsberger sarà sempre più persuaso della impossibilità di procedere caso per caso; e, al tempo stesso, della necessità di costruire di un nucleo di sapere duro, scientificamente appropriato, che guidasse e istruisse il progetto di architettura in tutte le sue fasi. Un edificio di conoscenza, quello immaginato da Koenigsberger, che partiva necessariamente da zero e che, forse proprio per questo, doveva anzitutto fondarsi su questioni esterne all'architettura.

Operando per la maggior parte in aree del mondo non Occidentale, infatti, Koenigsberger si era reso conto che l'universalismo della manualistica di architettura sviluppata nel Primo e nel Secondo dopoguerra era soltanto presunto; e che molte delle prescrizioni non erano né estendibili – né tantomeno applicabili – a condizioni climatiche e sociali diverse da quelle in cui erano stata concepite. Da qui, l'idea di un prodotto *ad hoc*, fatto di tutto quanto precede o gira intorno – come il sole – all'architettura. Come se quanto già realizzato o concepito fino ad allora fosse in qualche modo “deviante” rispetto a criteri non ancora del tutto esplorati o enunciati. Secondo questa prospettiva nuova, la realtà dell'architettura era quindi solo e soltanto nella sua efficacia, ovvero nella sua rispondenza a temi guida esterni e prestabiliti. Fra questi, clima e prestazioni dei materiali. In altre parole, la qualità dell'ambiente costruito doveva avverarsi esclusivamente attraverso la risoluzione di problemi di ordine tecnico e l'applicazione pedissequa delle regole esposte del manuale. Un processo che eliminava non solo ogni forma di complessità e di conflittualità insita nel cambio di paradigma coloniale. A dissolversi, infatti, era anche e soprattutto l'architettura per come era stata intesa fino a quel momento, e non solo da Fry e Drew: sottomessa all'esito di processi applicativi sempre identici a se stessi e paradossalmente quasi georeferenziata nell'estremo tentativo di adattarne le forme a condizioni estremamente specifiche, l'opera di Koenigsberger sfida definitivamente le regole dell'autorialità per proiettarsi nella galassia di expertise e saperi egemoni, come egemone e su scala globale è sistema di potere che li ha generati (De Dominicis e Tolic 2022). In questo senso, l'Africa torna a essere il luogo in cui tutto ha inizio: spazio principe della sperimentazione in cui il sapere tecnologico e apparentemente “scientifico” del manuale non solo si sovrappone ai processi mitopoietici necessari all'istituzione di nuove realtà nazionali, ma finisce per indirizzarne costumi e sviluppo materiale secondo nuove forme di dipendenza.

Note

¹ Questo lavoro è da considerarsi il risultato di riflessioni comuni che i due autori hanno sviluppato nel quadro dei loro rispettivi interessi, la prima parte riguardante i manuali di Fry&Drew è principalmente attribuibile a Jacopo Galli e la seconda su Tyrwhitt e Koenigsberger a Filippo De Dominicis. Considerata l'ampiezza del tema, non è stato possibile riportare una bibliografia sufficientemente esaustiva, per la quale si rinvia ai testi monografici sugli autori e sulle opere.

² Interessante in questo senso una dichiarazione rilasciata da Leonard W. Rist, fra i primi responsabili delle attività della World Bank in Africa. Intervistato nel quadro di un programma di storia orale di Columbia University, avrebbe ammesso che per i funzionari newyorchesi l'Africa restava un territorio sostanzialmente ignoto, e che gran parte delle informazioni necessarie all'istruttoria dei progetti erano ricavate dai dispacci dei funzionari coloniali, soprattutto britannici.

³ Allo UN Regional Seminar di New Delhi del 1954 convergeranno esperienze e ricerche condotte in India, Sud-est asiatico, Indonesia, Caraibi e Africa da Otto Koenigsberger, Ernest Weissmann, Robert Gardner-Medwin, Jacob Thijssse, Charles Abrams, Konstantinos A. Doxiadis, e Arie Sharon, solo per citare alcuni dei profili più rilevanti; e qui si porranno le basi per alcune fra le più importanti sperimentazioni progettuali degli anni a venire.

⁴ Il *Tropical Housing and Planning Monthly Bulletin*, compilato mensilmente da Jacqueline Tyrwhitt fra il 1954 e il 1957, è nei fatti il precursore di *Ekistics*, rivista ideata e pubblicata dal progettista greco Konstantinos A. Doxiadis (1913-1975).

⁵ L'appendice tecnica inclusa in coda a *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones* è desunta dalle ricerche delle Building Research Stations del Colonial Office britannico, la cui lista è riportata nell'apertura della sezione.

⁶ Oltre a Edwin Maxwell Fry e Jane Drew, Architect Co-Partnership e James Cubitt, fra gli architetti le cui opere sono incluse nel volume compaiono anche i nomi di Richard Neutra, Paul Rudolph e Oscar Niemeyer.

Bibliografia

ATKINSON G.A. (1957) – “Tropical Architecture in the Humid Zone by Maxwell Fry and Jane Drew”. *Journal of the Royal Society of Arts*, 105, 4999, pp. 348-349.

BAWEJA V. (2008) – *A Pre-history of Green Architecture: Otto Koenigsberger and Tropical Architecture, from Princely Mysore to Post-colonial London*. Tesi di dottorato in Architettura, University of Michigan.

CHANG J.H. (2016) – *A Genealogy of Tropical Architecture. Colonial networks, nature and technoscience*. Routledge, London-New York.

D'AURIA V., DE MEULDER B., SHANNON K. (2011) – “Placing and (re)Locating Human Settlements. Projects, Events and Texts”. *Landscape architecture China*, 33, pp. 32-53.

DE DOMINICIS F., TOLIC I. (2022) – “Experts, Export and the Entanglements of Global Planning”. *Planning Perspectives*, 37-5, pp. 871-887.

FRY E.M., DREW J. (1947) – *Village Housing in the Tropics, with special reference to West Africa*. Lund Humphries, Londra.

FRY E.M., DREW J. (1964) – *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones*. Batsford, Londra.

GALLI J. (2022) – “Hypochondria as form factor: The role of colonial anxieties as shapers of buildings and urban spaces in British Africa”. *Planning Perspectives*, 37-1, pp. 103-126.

KOENIGSBERGER O. (1964) – *Manual of Tropical Housing and Buildings. Part 1: Climatic Design*, Longman, Londra.

KWAK N. (2019) – “The United Nations and self-help housing in the tropics”. In: F. Karim (a cura di), *The Routledge Companion to Architecture and Social Engagement*. Routledge, New York.

LE ROUX H. (2003) – “The networks of tropical architecture”. *The Journal of Architecture*, 8-3, pp. 337-354.

PAPPALARDO S.A. (2022) – *Le origini progressive del ‘development approach’. I paradigmi di una progettazione incrementale*. Tesi di dottorato discussa il 23-09-2021, Università Iuav di Venezia, Scuola di dottorato in Architettura, città e design, XXXIII ciclo.

SHOSHKES E. (2016) – *Jaqueline Tyrwitt. A Transnational Life in Urban Planning*, Routledge. Londra-New York.

TYRWHITT J. (1985) – “The village center at the Exhibition on Low-Cost Housing, Delhi, 1954”. *Ekistics*, 314-315, pp. 430-431.

UDUKU O. (2006) – “Architecture and the ‘tropical’ in West Africa: the tropical architecture movement in West Africa, 1948-1970”. *Habitat International*, 30, pp. 396-411.

Filippo De Dominicis (Roma, 1982), architetto e PhD, è attualmente ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso l'Università degli Studi dell'Aquila. Dopo aver conseguito il dottorato in Architettura: Teorie e Progetto (DiAP, Sapienza Università di Roma), ha condotto attività di ricerca post-doc presso l'Università Iuav di Venezia (2013-2015), il Massachusetts Institute of Technology (2016), e la Sapienza (2019). Si occupa della dimensione globale del progetto di architettura e città, con particolare attenzione ai rapporti fra ambiente e politica. Ha recentemente pubblicato *Il progetto del mondo. Doxiadis, città e futuro* (Letteraventidue, Siracusa 2020) e co-curato *Piccoli paradisi. Un racconto di Valtur fra paesaggio e architettura* (Anteferma, Conegliano Veneto 2023).

Jacopo Galli (Crema, 1985) architetto e PhD è ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso l'Università Iuav di Venezia. Ha conseguito il dottorato di ricerca in composizione architettonica presso Iuav con una tesi dal titolo “Tropical Toolbox. Fry&Drew e la ricerca di una modernità africana”. Il suo lavoro di ricerca si focalizza sui processi di trasformazione architettonica e urbana in condizioni estreme. Ha recentemente pubblicato con Benno Albrecht *Cities Under Pressure* (ArchiTangle, Berlino 2023).

Michele Caja
Transfert modernisti. Dall'Europa ai paesi Subsahariani

Abstract

Il modernismo africano è stato oggetto di recenti indagini da parte di studiosi europei che hanno aperto nuove prospettive sulla produzione architettonica, circoscritta in particolare ad un arco temporale limitato al periodo della de-colonizzazione (1957-1966), non solo nei Paesi del Nord, ma anche in quelli meno conosciuti dell'area subsahariana. Da un punto di vista storico-critico, questa produzione rivela il suo interesse nel modo in cui affronta il rapporto tra i modelli di sviluppo urbano e architettonico importati dai Paesi occidentali e le condizioni specifiche del luogo. Da un punto di vista culturale, molti dei progetti realizzati in quel periodo sono oggi accolti in modo controverso, sia rispetto all'attuale ricerca di nuove forme di identità, legate a tradizioni edilizie tramandate per secoli nei singoli Paesi, sia rispetto all'urgenza sempre più pressante di questioni sociali, climatiche e ambientali. Inoltre, le attuali cattive condizioni di molti di questi progetti mettono seriamente in discussione la possibilità di una loro sopravvivenza.

Parole chiave

Modernismo Subsahariano — Decolonizzazione — Identità culturale

Introduzione

La declinazione africana del Modernismo è stata oggetto di recenti indagini, che hanno rivolto l'attenzione soprattutto sulle opere realizzate nei paesi Subsahariani da architetti provenienti per lo più europei, in seguito alla conclusione dei mandati coloniali. Venendo direttamente incaricati dalle amministrazioni locali, questi architetti hanno potuto realizzare opere in grado di dare un nuovo volto moderno ai paesi in via di sviluppo.

La rilettura attuale di questa mira da un lato a valorizzarne il significato dal punto di vista critico e storiografico, in rapporto alle esperienze più note di altri continenti. Dall'altro però, nell'ottica di urgenti questioni ambientali e climatiche, molte di queste opere pongono seri problemi di conservazione, ma anche di rapporto con i contesti locali. Molto spesso appaiono oggi come oggetti decontestualizzati, riflesso di culture lontane, che nulla hanno da condividere con la ricerca impellente di una autoctona identità da parte di molti di questi paesi, che nelle generazioni più giovani cercano di ritrovarla nelle tradizioni costruttive tramandate da secoli. Queste tecniche antiche sono d'altra parte anche le uniche che possono rispondere all'urgenza sempre più pressante delle questioni climatiche e ambientali.

Primi esempi di modernismo nordafricano

Il gruppo di ricerca guidato da Tom Avermaete, Serhat Karakayali, Marion von Osten – curatori della mostra itinerante *In the Desert of Modernity. Colonial Planning and After* (Berlino/Casablanca, 2008-09) (Avermaete, Karakayali e von Osten 2010) – è stato tra i primi a focalizzare l'interesse sul complesso rapporto tra colonialismo e modernità, rintracciando i reciproci scambi culturali esistenti tra il contesto europeo e i paesi norda-



Fig. 1
Edmond Brion, Quartiere operaio SOCICA, Casablanca, 1942. (Di M. Caja, 2024).



Fig. 2
Victor Bodiansky, George Candilis, Henri Piot e Shadrach Woods, Cité verticale 1952. (Di T. Avermaete e S. Karakayali, M. Von Oste, 2010).

fricani, avvenuti in seguito ai processi di migrazione a partire dal secondo dopoguerra. In questi differenti contesti i principi urbani ereditati dal Moderno europeo si sono dovuti confrontare con le condizioni climatiche e ambientali, oltre che con le secolari tradizioni costruttive locali. La declinazione dei modelli d'importazione nei singoli paesi africani ha prodotto opere architettoniche eterogenee in cui coesistono, in uno stato di dinamica tensione, vecchio e nuovo, tradizione e innovazione.

Già prima della Seconda guerra mondiale alcuni architetti francesi, in particolare Edmund Brion, si trovarono a lavorare nella colonia del Marocco, per realizzare nuovi quartieri urbani nei sobborghi di Casablanca (Cohen ed Eleb 2002), e company towns legate all'estrazione mineraria dei fosfati nell'area intorno a Khourigbah, utilizzando modelli urbani riferiti ai principi insediativi delle medine locali (Avermaete 2012). Sarà a partire dai primi anni Cinquanta che gli architetti di origine europea operanti nei territori coloniali nordafricani si sono trovati ad abbandonare modelli rigidamente modernisti, cercando nuove soluzioni in grado di relazionarsi ai caratteri insediativi locali (Caja, Landsberger e Fumagalli 2020).

La scala urbana di questi interventi sembrava riflettere la discussione sull'eredità dei principi del Moderno introdotta dalla giovane generazione di architetti – in seguito riunitasi nel Team 10 – al 9. CIAM ad Aix-en-Provence nell'estate del 1953. Un dibattito articolato, accomunato tuttavia dalla volontà di superare i rigidi principi dello *zoning* funzionalista sanciti nella Carta d'Atene a favore di una più stretta interconnessione tra casa, strada, quartiere e città. Bisognerà aspettare più di un decennio perché nuovi approcci tipo-morfologici alla città storica – introdotti inizialmente in ambito italiano – possano essere adottati per studiare e analizzare più in profondità la forma e gli elementi compositivi che definiscono l'individualità della città islamica rispetto a quella europea. Già nel 1952 il progetto pilota di *Cité Verticale* di Victor Bodiansky, George Candilis, Henri Piot e Shadrach Woods per una nuova parte di città a Casablanca – realizzata come quartiere residenziale a basso costo per immigranti rurali –, reinterpretava la tipologia tradizionale della casa a patio sviluppandola in altezza, per creare una maglia regolare di isolati dai confini sfrangiati posti accanto a una delle più grandi bidonvilles suburbane della città.

**Fig. 3**

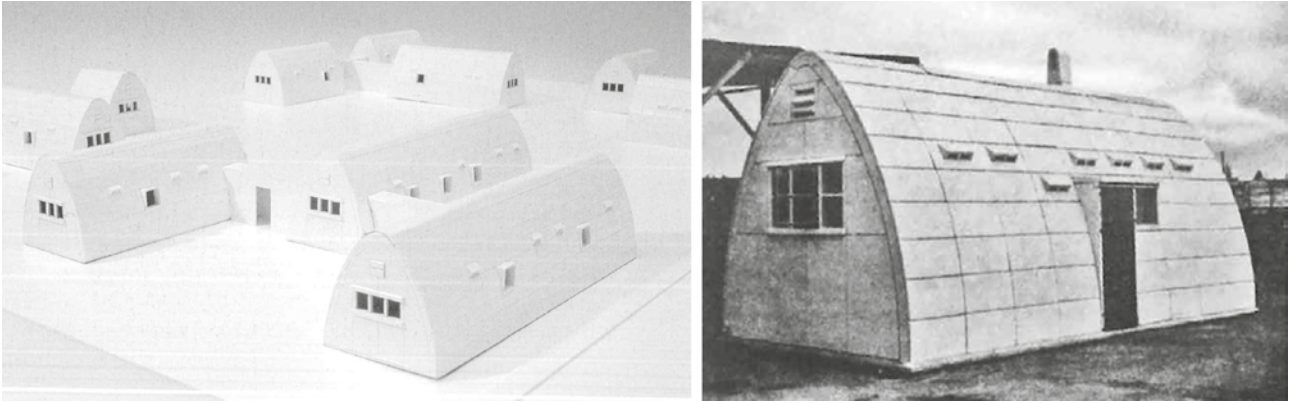
Fabrizio Caròla, Ospedale a Kaédi, Mauritania. (Di A. Doucet - Opera propria, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9819721>).

Analogamente, i quartieri di Michel Écochard, realizzati sempre ai margini di Casablanca e altre città del Marocco, abbandonavano schemi aperti d'esportazione per rifarsi all'impianto delle medine locali, la cui densità e misure venivano adottate come scala di aggregazione per nuove forme di comunità. Diversamente da questi schemi estesi, il Climat de France di Algeri realizzato da Fernand Pouillon in Algeria negli stessi anni, introduceva una nuova scala monumentale per la residenza collettiva, rifacendosi alle grandi corti dei complessi storici locali. Questo progetto diverrà un'esperienza pilota nell'ambito della ricerca di nuove forme insediative che solo più tardi è stata riscoperta come modello alternativo all'Unité lecorbusierana, grazie alla sua capacità di integrarsi nel contesto urbano esistente, facendo uso di soluzioni architettoniche e costruttive locali.

Transfert culturali tra Europa e Africa Subsahariana

Rispetto al resto del continente africano, emerge in maniera distinta la specificità dell'opera realizzata nei territori a sud del Sahara. A questi è stata rivolta di recente una attenzione particolare da parte di studiosi internazionali, prevalentemente di ambito europeo. In particolare, la collana di guide di architettura dell'editore berlinese *Dom Publishers* ha scandagliato con sistematicità prussiana in ben sette volumi tutte le possibili declinazioni nazionali della *Sub-Saharan Africa* (Meuser e Dalbai 2021).

Nell'introduzione di Philipp Meuser – curatore della collana – viene sottolineata la molteplicità dei transfert culturali che si sono avuti nel corso del secolo scorso tra paesi europei e i territori presi in esame. Tra questi scambi sono stati coinvolti architetti provenienti da diverse nazioni europee, che in modi diversi hanno cercato di dare una versione locale dell'International Style all'epoca predominante. Se prendiamo il caso degli architetti italiani, questi paesi sono stati spesso occasione per realizzare opere a grande scala, che tuttavia mostrano oggi la difficoltà di porsi in rapporto al cambiamento delle condizioni climatiche e ambientali. Proprio per questo, molte di queste opere restano oggi pezzi iconici, per lo più caratterizzati da forme insolite e una dimensione per lo più estranea al tessuto dei contesti urbani locali. Come l'edificio per uffici La Pyramide ad Abidjan in Costa d'Avorio di Rinaldo Olivieri (1972), che si contraddistingue per l'insolita composizione di un volume in vetro per uffici a forma piramidale, addossato

**Fig. 4**

Ernst May, Prototipo Hook-on-Slab, variazioni tipologiche e possibilità di combinazione. (Meuser e Dalbai 2021, Herrel 2001).

alla stereometrica torre distributiva retrostante in cemento armato, senza tuttavia trovare un dialogo con l'intorno. Tra gli autori che invece hanno cercato di porsi in maniera concreta in rapporto alle condizioni climatiche e ambientali locali, emerge in particolare la figura di Fabrizio Caròla, architetto di origini napoletane ma trasferitosi in Africa già nei primi anni '70. Nelle sue opere egli è stato tra i primi a riprendere le tecniche tradizionali, quale l'impiego della terra cruda per realizzare cupole autoportanti, come nell'ospedale a Kaédi in Mauritania (1989), opera centrale del suo operato, premiata con il prestigioso premio Aga Khan Award (Alini e Caròla 2016). Le opere degli architetti provenienti da altre nazioni europee, per lo più legate a precedenti mandati coloniali – in particolare quelli inglesi e francesi, ma anche portoghesi, belgi e spagnoli – mostrano evidenti richiami a modelli europei, in particolare influenzati dalla tarda opera lecorbuseriana e dal brutalismo britannico. Nonostante l'estraneità rispetto alla cultura architettonica autoctona e ai contesti urbani tradizionali, questi interventi sono stati spesso accolti positivamente dalla comunità locale, che li ha intesi come momenti di adesione ad un linguaggio internazionale, in grado di ampliare i confini culturali dei singoli paesi ad altri continenti – come già all'epoca sottolineava Udo Kultermann, tra i primi ad occuparsi di modernismo africano (Kultermann 1963).

Poco documentata resta l'attività degli architetti tedeschi in questi paesi, in seguito alla cessione delle loro colonie al potere francese e britannico dopo la 1. Guerra mondiale. In seguito all'indipendenza delle nazioni dai poteri coloniali, alcuni architetti tedeschi avranno modo di ottenere incarichi prevalentemente per edifici pubblici e sedi diplomatiche. Tra queste, si ricordano le ambasciate tedesche realizzate da Heinz Seidlitz a Lagos in Nigeria e a Monrovia in Liberia, che fanno uso di un linguaggio tecnocratico tipico degli edifici amministrativi realizzati in Germania negli stessi anni. Rispetto a questi, rappresenta invece un'eccezione l'opera di Ernst May in Africa orientale – ben documentata dalla mostra tenutasi nel 2001 al DAM di Francoforte (Herrel 2001). Emigrato in Kenya nel 1934 – in seguito all'esperienza come architetto capo di *Das Neue Frankfurt* e al successivo breve periodo passato in Unione Sovietica – May importerà le esperienze di riforma sulla residenza a basso costo fatte in quei paesi. Qui farà impiego di prototipi prefabbricati, che userà per realizzare quartieri di prima accoglienza in diversi paesi, tra cui il Kenya e l'Uganda.

Architettura tropicale

In Gran Bretagna l'architettura tropicale diviene un campo di ricerca privilegiato già a partire dai primi anni '50 (Lu 2010). Nella *Conference of Tropical Architecture*, tenutasi alla University College di Londra nel '53,

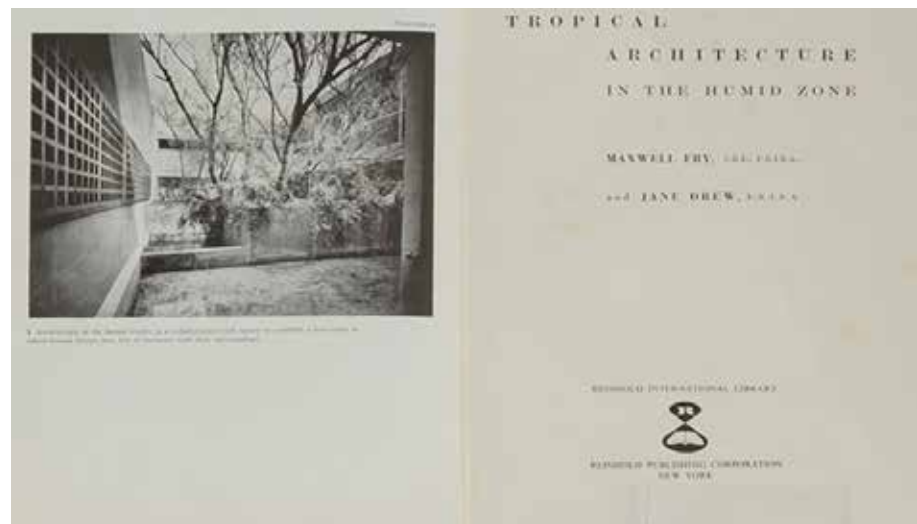


Fig. 5
Maxwell Fry e Jane Drew, *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones*, 1964. (Di Maxwell Fry e Drew 1964).

si discuteva sui pro e contro nell'esportazione di modelli occidentali e sul rapporto tra le nuove tecnologie costruttive in riferimento alla ripresa di saperi tradizionali, stili vernacolari e materiali locali. Tra i relatori, l'architetto tedesco Otto Königsberger, a lungo attivo nelle colonie indiane, propagandava l'impiego di tradizioni costruttive locali, di contro all'esportazione di tecnologie occidentali. Sarà lui che in seguito, a partire dal 1954, dirigerà un programma post-laurea di architettura tropicale all'Architectural Association di Londra. Questo programma di studi ebbe grande successo e attrasse molti architetti da diversi paesi della Comunità Europea.

Al suo interno insegneranno figure emblematiche come Maxwell Fry e Jane Drew. Questi due architetti – noti per la loro successiva partecipazione alla costruzione di Chandigarh a fianco di Le Corbusier – saranno autori negli anni '50 di molte opere-chiave in Nigeria e Ghana. Di particolare interesse è il loro Museo Nazionale di Accra in Ghana, composto da un volume orizzontale a setti sfalsati su cui si innesta una cupola ribassata, contenente un grande spazio centrale destinato all'esposizione dei principali manufatti emblematici simbolo dell'identità nazionale del paese.

Fry e Drew avranno modo più tardi di sistematizzare i loro principi teorici e progettuali messi in pratica durante la realizzazione di queste opere nel libro *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones*, pubblicato nella sua versione finale nel 1964 (Maxwell Fry e Drew 1964). In questo manuale gli autori cercano di fondare le basi per una nuova metodologia progettuale tagliata su misura per le aree tropicali. In questo modo essi cercano di applicare la metodologia occidentale alle condizioni di sottosviluppo culturale e sociale dei paesi Subsahariani. Nasce da qui l'idea di un approccio profondamente radicato alle condizioni climatiche e geografiche locali, che sembra anticipare la tendenza regionalista, seppur lontano da qualsiasi accento di tipo vernacolare (Galli 2016).

Sempre inerente a questo filone di ricerca è coinvolto anche l'architetto tedesco Georg Lipsmeier, la cui produzione teorica e architettonica resta oggi ancora poco studiata, nonostante parte del suo lascito sia confluito nel 2016 agli archivi del CCA di Montreal. Fondatore dell'Institut für Tropenbau (IFT) in Germania negli anni '60, con i suoi studi e i suoi progetti si riallaccia alla esperienza di Ernst May sull'edilizia a basso costo pensate per gli strati meno abbienti della popolazione africana. Dal suo studio di Düsseldorf – sede dell'Istituto di Costruzione Tropicale – aprirà diverse sedi satelliti nei paesi – Kenya, Senegal e Tanzania – in cui opererà come architetto.

**Fig. 6**

Karl H. Nostvik, KICC-Centro conferenze internazionale a Nairobi, Kenya 1966-1973. (Di Herz 2022).

Il lascito architettonico del Modernismo

Il lascito di queste opere moderniste realizzate da architetti europei è stato oggetto di un'altra ricerca recente, coordinata dall'architetto svizzero Manuel Herz, che si focalizza su cinque nazioni Subsahariane – il Ghana, il Senegal, la Costa d'Avorio, il Kenya e lo Zambia – scelte in base alle loro specifiche condizioni climatiche e culturali e il loro riflesso sullo sviluppo dell'architettura locale (Herz 2022).

Questa ricerca apre nuove prospettive per la cultura critica e storiografica occidentale – poco incline sino ad oggi a comprendere questo ambito geografico – incentrandosi sulla produzione architettonica dopo l'emancipazione dai domini coloniali, per la maggior parte nel periodo compreso tra il 1957 e il 1966. All'interno di questo patrimonio poco o per nulla conosciuto, si scoprono opere che possono divenire a pieno titolo, secondo il parere degli autori, capisaldi del tardo Modernismo degli anni '60 e '70, al pari di ben più celebri progetti realizzati negli stessi anni in altri continenti. L'obiettivo della ricerca non è solamente di carattere storiografico, ma punta anche a stimolare l'interesse da parte delle istituzioni locali, per permettere futuri interventi di conservazione, auspicabili per molti degli edifici selezionati, oggi spesso in stato di abbandono, prima di una loro prossima demolizione. Questa ricerca intende mostrare le differenti sfaccettature in queste opere, superando il pregiudizio spesso ricorrente, per lo più riferito ad aspetti etnografici e vernacolari, dell'esistenza di caratteri comuni a molte delle città di questi paesi. Come spiega bene Achille Mbembe, teorico camerunese esperto di questioni postcoloniali, si delinea oggi un'immagine dei paesi Subsahariani diversa da quella prevalentemente riferita alle condizioni di vita elementari e primitive a cui la maggior parte della popolazione è sottoposta (Mbembe 2001).

A sfatare questa immagine, le opere realizzate da architetti prevalentemente europei durante gli anni '60 e '70 innescano un rapporto critico con le città consolidate, facendo riferimento a principi urbani e architettonici per lo più estranei ai modelli insediativi locali. L'International Style del secondo dopoguerra, così come il Brutalismo di provenienza britannica, vengono qui declinati secondo forme e stilemi individualizzati di volta in

**Fig. 7**

Thomas Leitersdorf e Heinz Fechel, Hotel Ivoire a Abidjan, 1963-70. (Di Herz 2022).

volta in modo diverso, che solo in certi casi fortunati riescono a integrarsi con il contesto circostante. In questo processo di modernizzazione, l'autonomia da modelli di sviluppo urbano e architettonico tradizionali allarga l'esperienza dei paesi Subsahariani al dibattito internazionale. Rispetto al quale si assiste a volte ad un lieve sfasamento temporale, dovuto anche alle diverse matrici culturali degli architetti coinvolti. Architetti che si erano per lo più formati nelle scuole e nelle università inglesi, tedesche, belghe o francesi, dato che il livello di formazione universitaria di questi paesi era ai tempi pressoché inesistente – la prima scuola di architettura sarà attiva a partire dal 1960 in Ghana.

Se la maggior parte di questi architetti provengono da Francia e Inghilterra, vi sono tuttavia anche rappresentanti di altri paesi, oltre l'Italia e la Germania già sopra citati, come la Scandinavia, l'Europa dell'Est e Israele. Poco coinvolti dal colonialismo, gli architetti nordici avevano più facile accesso, rispetto agli altri, per la loro tradizione democratica, mostrando particolare interesse per i territori dell'Africa Subsahariana sia dal punto di vista politico che diplomatico. Questi paesi rappresentano d'altra parte l'occasione per ottenere incarichi architettonici importanti, difficile da avere in patria. In particolare, si distinguono opere di carattere pubblico che spesso divengono nuovi punti di riferimento a scala urbana. Tra queste, il Centro conferenze internazionale del Kenya, realizzato dall'architetto norvegese Karl H. Nostvik, viene presto riconosciuto dalla comunità locale come simbolo dell'indipendenza del paese. Il complesso, costituito da una torre a impianto circolare e un anfiteatro con copertura a forma di fiore chiuso, poggia su un articolato e decorato basamento in cemento armato. Tra gli altri, l'architetto danese Max Gerlach realizzerà la Great Hall a Knust in Kumasi, che dialoga tra la leggerezza del volume sospeso su pilotis e gli inserti in granito che accentuano il carattere di solidità.

Anche il suo conterraneo Erhard Lorenz, attivo a Lusaka, capitale della Zambia, realizzerà diverse opere, tra cui spicca la cappella del Campus universitario, un grande portico a pilastri giganti sotto cui si inserisce il volume circolare dell'edificio di culto. Per quello che riguarda i progetti realizzati negli stessi anni da architetti dall'Europa dell'est, il rapporto si spiega prevalentemente dal comune orientamento politico di questi paesi, spesso amministrati da regimi socialisti. Tra questi progetti, spicca la Fiera Internazionale di Accra, realizzata dagli architetti polacchi Jacek Chyrosz

**Fig. 8**

Kunlé Adeyemi - NLE', Scuola galleggiante Makoko, Lagos, 2013. (Di Meuser e Dalbai 2021, Herrel 2001).

e Stanislaw Rymaszewski, che si caratterizza per il grande volume circolare dell'ingresso, coperto da un ampio oculo aperto verso il cielo. Più sorprendente risulta invece il rapporto dei paesi Subsahariani con Israele: entrambi accomunati dalla lotta contro il dominio britannico, essi avevano da poco trovato la loro indipendenza divenendo membri attivi di un comune processo di decolonizzazione in atto. Sarà Golda Meir – prima donna a guidare il paese – a sostenere con determinazione questo processo, influenzando sulle scelte politiche prese dai governi africani. Tra i progetti realizzati da imprenditori e architetti israeliani emergono due complessi alberghieri che declinano in modo diverso il rapporto tra basamento e edifici autonomi. L'Hotel Ivoire a Abidjan, degli architetti Thomas Leitersdorf e Heinz Fechel, si costruisce intorno a un grande spazio aperto adibito a conferenze che tiene insieme due edifici isolati, una torre a setti sfalsati e un prisma rettangolare con facciate ad andamento orizzontale. L'Hotel Hilton a Nairobi di Zevet Architects, si sviluppa in altezza in un edificio a torre a impianto circolare, con facciata scandita da montanti verticali a tutta altezza, poggiante su un compatto basamento che la connette al contesto urbano circostante.

Nuovi attivismi postcoloniali

Il ruolo e il coinvolgimento degli architetti europei attivi nei paesi un tempo facenti parte dell'impero coloniale è divenuto oggi oggetto di indagine critica, rispetto alle precedenti ricerche menzionate rivolte in particolare a rivalutarne il loro ruolo all'interno di una storiografia del Moderno limitata per lo più ai contesti europei e occidentali. Questo cambio di prospettiva si fonda soprattutto sulla volontà odierna – parallela alle lotte in atto in diversi ambiti disciplinari – di affermare l'indipendenza da modelli di importazione dal punto di vista architettonico e urbano. D'altra parte, restano oggi molti dubbi sull'effettiva autonomia culturale di questi paesi dato che, nonostante gli innumerevoli sforzi fatti per ricucire legami con tradizioni e forme legate al loro passato, molto spesso essi sono terreno di investimento straniero, per operazioni immobiliari che si rifanno a modelli globalizzati. In particolare, rispetto alle opere del Modernismo di importazione degli anni '60 e '70 a cui si è sopra fatto riferimento, emergono due posizioni divergenti.

**Fig. 9**

Francis Kerè - proposta per un playground, comunità Kamwokya a Kampala, Uganda. (Di Meuser e Dalbai 2021, Herrel 2001).

Da un lato, si cerca di preservarle come testimonianze di un'epoca in cui questi paesi, in seguito alla conquista della loro indipendenza politica, si sono posti criticamente rispetto al dibattito internazionale, rielaborandolo secondo forme originali; dall'altra però, queste stesse forme vengono oggi lette come riferimenti estranei alla cultura locale, slegati da reali legami con l'ambiente, le condizioni climatiche e le tradizioni costruttive e artigianali dei singoli paesi.

Questa questione è stata posta al centro dell'ultima Biennale di Architettura di Venezia, incentrata su due parole-chiave, che sembrano centrare le due questioni emergenti sinora qui discusse: da un lato la decolonizzazione, dall'altro la decarbonizzazione come risposta alle questioni ambientali. Nelle militanti intenzioni della curatrice anglo-africana Lesley Lokko, i due temi sono stati affrontati coinvolgendo attivamente giovani collettivi locali che in modi diversi – spesso anche ai limiti di altre discipline e lontani dall'architettura – hanno cercato di mostrare come sia possibile ritrovare oggi una propria identità attraverso la ricerca di continuità con le proprie radici storiche e culturali ponendole in stretto rapporto alle pressanti questioni ambientali ed energetiche legate al processo di decarbonizzazione (Lokko 2023).

In questa nuova fase di decolonizzazione – che si distingue dalla prima nella maggiore consapevolezza di fronte agli obiettivi culturali e ideologici che si pone – i paesi africani sembrano oggi cercare modelli alternativi sia a quelli del Moderno occidentale, che a quelli proposti dall'economia globalizzata, rifacendosi all'identità di culture e tradizioni locali. Questo atto di resistenza – principio primo di ogni forma di regionalismo critico, come asserito a suo tempo nel testo-manifesto di Kenneth Frampton, ancora oggi oggetto di culto e revisione critica (Frampton 2019) – sembra oggi particolarmente sentito dalle nuove generazioni di architetti, pronti

a mettere in dubbio una nozione astratta di modernità a favore di un più profondo radicamento alla realtà.

Emerge dal basso una nuova scena dell'architettura Subsahariana, fatta di autori giovani e per lo più sconosciuti. Usando modi a volte velleitari, naif e spesso lontani da vere e proprie proposte architettoniche, con il rischio di divenire una brutta copia di espressioni ben più convincenti di attivismo in ambito artistico, queste nuove forme di resistenza danno voce a nuove esigenze identitarie e di genere (Magnago Lampugnani 2023).

Rispetto alla debolezza di queste azioni bottom-down, che spesso restano lontane dall'ambito disciplinare del progetto di architettura, emergono però con forza nuove figure di architetti oriundi africani, ma per varie ragioni attivi in Europa. Nei più interessanti tra questi si intreccia la capacità di coniugare la loro formazione occidentale con la loro cultura di provenienza, nella ricerca di soluzioni adeguate alle questioni locali (Biraghi 2023). David Adjaye, di origine ghanese con studi a Londra e New York, rielabora negli ultimi progetti in modo originale modelli per lo più occidentali confrontandoli con temi del suo paese d'origine. Il premio Pritzker Francis Kerè, originario del Burkina Faso ma con studio a Berlino e cattedra a Monaco, si riallaccia invece alle tradizioni costruttive locali per la realizzazione di nuovi edifici scolastici. O il più giovane Kunlé Adeyemi che, con il suo studio NLÉ ad Amsterdam, affronta pragmaticamente questioni legate all'istruzione di gran parte della popolazione indigente, come nella scuola galleggiante in struttura di legno che si muove tra i canali degli slum della laguna di Lagos.

Ancora una volta, come dopo la liberazione coloniale, si assiste a un fenomeno di transfert culturale, ma in questo caso secondo un rapporto inverso. Ora, infatti, si tratta di architetti afro-europei che tornano nei loro paesi d'origine per cimentarsi con questioni inerenti alle loro radici, ricercando soluzioni inusuali, in grado di trovare un significato più generale che vada oltre specifici localismi. Come la proposta recente di Francis Kerè di un playground all'interno della comunità Kamwokya a Kampala in Uganda, che riesce a porsi come elemento rigeneratore di un'intera comunità e inserirsi organicamente all'interno del minuto tessuto, creando una piccola, ma significativa isola di ordine intesa come polo aggregativo per i giovani del quartiere. Come è stato mostrato anche in una altra recente occasione – la mostra *Africa: Big Change Big Chance*, curata da Benno Albrecht (2014) – questi paesi possono divenire oggi spazi di una nuova modernità, dove erigere una differente cultura universale, cosmopolita, globale, nonostante le problematiche causate dalla rapida urbanizzazione in atto, l'uso incongruo delle risorse naturali e dei territori. Che sia questa la strada giusta per affrontare la difficile rinascita del paese grazie agli strumenti del progetto di architettura?

Bibliografia

ALBRECHT B. (2014) – *Africa: Big Change Big Chance*. Compositori Editore, Bologna.

ALINI L. e CARÒLA F. (2016) – *Opere e Progetti 1954-2016. Con un saggio di Renato de Fusco*. Clean, Napoli.

AVERMAETE T., KARAKAYALI S. e VON OSTE M. (a cura di) (2010) – *Colonial modern. Aesthetics of the Past. Rebellions for the Future*. Black Dog, Londra.

AVERMAETE T. (2012) – “Excavating the company town: Small Moroccan mining cities in European archives. À la recherche des villes patronales: les petites villes minières marocaines dans les archives européennes”. In: PIATON C., GODOLI E. e PEYCERÉ D. (a cura di), *Building Beyond the Mediterranean. Studying the Archives of European Businesses (1860-1970)*. Arles: Publications de l’Institut national d’histoire de l’art.

AVERMAETE T., PATTEEUW V., TEERDS H. e SZACKA L.C. (a cura di) (2019) – “Critical Regionalism Revisited”. OASE 103, May.

BIRAGHI M. (2023) – *Storia dell’architettura contemporanea II 1945-2023*. Einaudi, Torino, cap. XXV: *Storia dell’architettura dal “resto del mondo”*, 603-605.

CAJA M., LANDSBERGER M. e FUMAGALLI C. (2020) – “Tools for Reading and Designing the ‘Islamic City’”. Italian Urban Studies at the Crossroads”. In: ASTE N. et alii (a cura di), *Innovative Models for Sustainable Development in Emerging African Countries, Research for Development*. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33323-2_14>.

COHEN J.L. e ELEB M. (2002) – *Casablanca: colonial myths and architectural ventures*. The Monacelli Press, New York.

FRAMPTON K. (1983) – *Prospects for a Critical Regionalism*. Perspecta 20, pp. 147-163.

GALLI J. (2016) – “A Cosmopolitan Manual in Decolonizing Africa – Fry & Drew’s Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones”. SAJ - Serbian Architectural Journal, pp. 193-216.

HERREL E. (2001) – *Ernst May. Architekt und Stadtplaner in Afrika 1934-1953*. DAM, Frankfurt am Main /Ernst Wasmuth Verlag, Tubinga.

HERZ M. (a cura di) con SCHRÖDER I., FOCKETZN H. e JAMROZIK G. (2022) – *African Modernism. The Architecture of Independence: Ghana, Senegal, Cotè d’Ivoire, Kenya, Zambia*. Park Books, Zurigo.

KULTERMANN U. (1963) – *New Architecture in Africa*. Universe Books, New York.

LOKKO L (2023) – *The Laboratory of the Future*. Biennale Architettura Venezia 2023, Venezia.

LU D. (a cura di) (2010) – *Third World Modernism. Architecture, Development and Identity*. Routledge, New York.

MAGNAGO LAMPUGNANI V. (2023) – “Indignazione senza architettura”. Domus 1081, luglio-agosto, 68-69.

MAXWELL FRY E. e DREW J. (1964) – *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones*. Londra.

MBEMBE A. (2001) – *On the Postcolony*. University of California Press, Oakland (CA).

MEUSER P. e DALBAI A. (a cura di) (2021) – *Sub-Saharan Africa*. Vol. 1, Dom Publishers, Berlino.

Michele Caja (Milano, 1968), architetto, si laurea alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano con Giorgio Grassi con cui svolge attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2005. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento DABCa - Polimi. Tra le sue pubblicazioni: *Berlino Anni Venti* (2012); *Cities in Transformation* (ed.) (2014); *Ricostruzione critica come progetto urbano* (2017); *Il primo Mies. Dalla casa alla grande città* (2018); *Neue Projekte in historischen Deutschen Städten*, (2019); *Urban Projects. I. Berlin* (2020). *Urbane Projekte. Neue Ideen für das Projekt der europäischen Stadt* (2023).

Sara Coscarelli
**Regionalismo critico nell'Africa Subsahariana.
Un nuovo modus operandi per comprendere attraverso
la modernità il valore della città e della sua storia**

Abstract

L'architettura moderna nasce in epoca coloniale e deve essere intesa come mezzo per rappresentare il potere. Tuttavia, dopo la Seconda guerra mondiale, alcuni giovani architetti iniziarono a promuovere lo studio di un'architettura popolare re-interpretata africana cercando nuove idee oltre i confini tradizionali della disciplina architettonica.

Il regionalismo critico è un approccio all'architettura, che si sforza di contrastare l'assenza di luogo e la mancanza di identità dello stile internazionale. Attraverso lo sradicamento culturale europeo, questi architetti valorizzano la loro capacità di modernizzare la tradizione locale, rispetto ad altri colleghi professionisti che costruiscono con molte più risorse. Questo serve anche a rompere con l'inerzia del colonialismo nel continente e ad incoraggiare le generazioni future a smettere di copiare l'architettura moderna europea.

Parole Chiave

Regionalismo Critico — Nuova modernità — Africa Subsahariana

Introduzione

Le categorie geografiche, definite come “occidentale” e “non occidentale”, sono state spesso utilizzate come indicatori di esclusione nella scrittura architettonica. In effetti, l'architettura africana ha secoli di tradizione, sebbene non abbia acquisito rilevanza fino agli ultimi decenni. Lentamente ma inesorabilmente, lo stile architettonico Subsahariano ha dimostrato la sua unicità di fronte all'eurocentrismo e alla discriminazione architettonica di alcune scuole di pensiero europee, soprattutto prima della Seconda guerra mondiale. Esistono molteplici problemi storici e culturali, come la crisi dell'ideologia del progresso dopo la Grande Depressione, la messa in discussione della cultura europea durante la Seconda guerra mondiale, i dubbi sul senso della Carta di Atene di 1933, la creazione del Team X e il nuovo interesse del Movimento Moderno verso la natura ed il paesaggio, tra molti altri. Tutti loro hanno rappresentato una svolta nella procedura abituale dell'architettura moderna sudafricana, tipica dell'International Style, che porta i suoi protagonisti a rivedere quella modernità e metterla in crisi.

La Nuova Modernità: crisi del Movimento Moderno nell'Africa Subsahariana

L'architettura moderna nell'Africa Subsahariana nasce in epoca coloniale e deve essere intesa come mezzo per rappresentare il potere, la continuazione dell'imperialismo coloniale dopo l'indipendenza o come supremazia culturale dell'altro, rappresentato dalla permanenza del mondo occidentale in Africa. In molti casi, la città africana è stata costruita senza tener conto delle identità urbane storiche precoloniali e si è concentrata sulla moder-

nità come continuazione dell'eredità coloniale. Nonostante la narrazione antimperialista abbia voluto ampiamente criticare questa sopravvivenza, la verità è che oggi il paesaggio urbano del continente africano non potrebbe essere compreso senza il contributo e l'imposizione dell'architettura occidentale (Coquery e Vidrovitch 2005).

Parallelamente, c'è anche una realtà socioeconomica nell'Africa Subsahariana che consiste nell'esistenza permanente di un flusso migratorio costante, soprattutto dal contesto rurale a quello urbano, dovuto alla mancanza di generi di prima necessità come gli alimenti e i servizi igienici e del bisogno di ottenere alloggi dignitosi (Kultermann 1969), situazione aggravata esponenzialmente dall'aumento demografico. In definitiva, la crescita dei centri urbani a causa dell'agglomerazione, generano un'emergenza alimentare, sanitaria e abitativa globale.

Il Movimento Moderno è stato chiaramente necessario per svincolarsi dalle architetture accademiste ed arcaiche dell'800. La sua esistenza ha permesso l'evoluzione tecnologica ed il cambio di paradigmi di cui il mondo aveva bisogno per poter portare avanti la Rivoluzione Industriale. Successivamente, si comincia a percepire la mancanza di architetture regionali di ogni territorio, tenendo in conto che l'International Style promulgava una architettura normativa e astratta che doveva arrivare ovunque. Questa astrazione, inizialmente necessaria per rompere con qualsiasi passato autarchico, trova il suo punto debole pochi anni dopo per la mancanza di rispetto verso le culture proprie, indigene, tradizionali e vernacolari dei diversi interstizi esistenti.

Di fronte a questa realtà, la preoccupazione per la rivalutazione dei linguaggi autoctoni dei propri territori potrebbe sembrare secondario. In realtà è essenziale per poter riconoscere una identità, così come lo è un patrimonio che spinga i governi a mettere in valore le proprie risorse promuovendo tipologie di costruzione a basso costo nel rispetto con il passato precoloniale e con l'identità e la memoria del popolo. In tutti i casi, contro le megalomane architetture costruite dalle potenze occidentali, il cui unico obiettivo è il dominio nel territorio Subsahariano e la necessità di dimostrare agli indigeni la supremazia occidentale, c'è una strada alternativa.

Già Pagano indagava sulle architetture popolari autoctone negli anni 30, in mezzo al *boom* del International Style, oppure lo stesso Le Corbusier quando si rese conto, a bordo del *Patris II* durante il IV CIAM di 1933, del meraviglioso valore dell'architettura vernacolare, o quando ammirava l'architettura tradizionale africana (Le Roux 2004). Anche Aalto mise in pratica questo nuovo posizionamento che non è altro che la reinterpretazione in chiave moderna dei linguaggi tradizionali delle diverse regioni dei territori, rispettando, nonostante, i postulati emancipatori che ha permesso il Movimento Moderno.

Diversi architetti europei hanno percepito la mancanza di umanità del Movimento Moderno e hanno considerato indispensabile il suo superamento per il buon procedere del futuro dell'architettura. Gli architetti del Team X hanno interpretato l'architettura tradizionale africana e ne hanno utilizzato i principi nella loro critica del design architettonico e urbano contemporaneo, individuando diversi modelli alternativi che gli architetti potevano scegliere per l'ambiente costruito (Dainese 2015). Anche l'opera di Rudofsky *Architecture without Architects* (1964) è determinante quando l'architetto difende esplicitamente i valori dell'architettura africana e mette in dubbio la considerazione universale della civilizzazione mondiale.

Il Regionalismo Critico nell’Africa Subsahariana

Il Regionalismo Critico è un approccio all’architettura che si sforza di contrastare l’assenza di luogo e la mancanza di identità del International Style, ma rifiuta anche l’individualismo stravagante e gli ornamenti del postmodernismo. Di conseguenza, l’architettura vernacolare africana viene ridefinita per diventare moderna, utilizzando un’ampia varietà di materiali negli usi odierni e con l’obiettivo di preservare l’identità storica. Deve essere inteso come un atteggiamento il cui focus è la creazione di un ponte tra tradizione e modernità. Tuttavia, questa modernità non può fermare la permanenza della tradizione locale poiché significherebbe far scomparire le identità (Frampton 1983).

L’architettura regionalista critica Subsahariana è definita dalla sua storia multiculturale, un termine che attraversa qualsiasi narrazione storica e culturale in questa regione. Qui, l’architettura è un mix di tradizioni e tecniche costruttive vernacolari, modernità rivista e nuove tecnologie.

Secondo quanto sottolinea Manuel Herz, curatore della mostra *African Modernism – Architecture of Independence* (2015), che si è tenuta al Vitra Design Museum di Weil am Rhein, in Germania, questi monumenti seguivano modelli coloniali e, per la maggior parte, non riuscivano a cogliere i desideri né le identità della maggior parte degli africani¹.

Lo sradicamento costruttivo è uno degli elementi che si è concluso con l’International Style. Uno dei pilastri del Regionalismo Critico Subsahariano è la sua capacità di modernizzare la tradizione locale, attraverso l’uso di materiali locali che riducono enormemente i costi di produzione, consentendo allo stesso tempo di liberare l’architettura dall’inerzia del colonialismo nel continente. L’architettura africana, infatti, è un conglomerato di stili e forme, che risiede nelle case stesse e nella cultura dei suoi abitanti. Le tecniche di costruzione variano da zona a zona perché ciò che funziona in un luogo potrebbe non funzionare in un altro. In Africa, per esempio, ci sono case di adobe ricoperte di paglia, un materiale altamente impermeabile che lascia passare anche l’aria. Ci sono anche case quadrate o rettangolari con tetti spioventi nelle zone umide e con terrazze piane nelle zone asciutte. Altre si affacciano su un patio interno. Alcuni sono costruiti sulla roccia. A volte sono circolari, ad alveare o a forma di cono (W. Hull 1976). L’architettura vernacolare è molto pratica e si adatta ad ogni regione, al suo clima e alle esigenze della sua popolazione. Per quanto riguarda i materiali, i più utilizzati sono, come già accennato, l’argilla –economica, ecologica e facile da ottenere – e l’adobe – una massa di fango mista a paglia che, modellata in mattoni ed essiccata all’aria, viene utilizzata nei muri, ma c’è anche il legno, la terra battuta e persino il cacao che, nelle zone dove viene coltivato, viene utilizzato per impermeabilizzare le case e respingere gli insetti (Fathy 1986).

In questo tipo di architettura si possono identificare nove grandi categorie di strutture delle stanze: a forma di alveare, cono nel cilindro, cono ai poli, timpano coperto, cono piramidale, rettangolo con tetto arrotondato e pendenza alle estremità, quadrato, tetto a cupola o piano in laterizio, quadrangolare intorno a un patio aperto, cono a terra (W. Hull 1976). Questa tradizione si basa sul rapporto sostenibile che le comunità hanno con il loro ambiente, in cui i materiali naturali sono compatibili con l’ambiente, facilitano la circolazione dell’aria all’interno, sono auto-isolanti e creano una grande simbiosi con la natura. Questi materiali hanno una ripercussione all’estetica dello spazio, poiché il suo cromatismo naturale crea un effetto decorativo, andando dal beige più chiaro al rosso o addirittura al nero.

Gli architetti del Regionalismo Critico Subsahariano

Nel contesto africano, dopo la Seconda Guerra Mondiale, questa architettura vernacolare diventa la base del lavoro di una nuova generazione di professionisti che, sulla scia della crisi del Movimento Moderno, cercano di definire l'identità dell'architettura africana. Dimostrano inoltre, che con il progetto è possibile cambiare in meglio la vita delle persone, incorporando le forme nei loro progetti di costruzione locale, cui risultato è sostenibile economicamente ed ambientalmente.

Attraverso lo sradicamento culturale europeo, questi architetti valorizzano la loro capacità di modernizzare la tradizione locale, rispetto ad altri colleghi professionisti che costruiscono con molte più risorse. È servito anche a rompere l'inerzia del colonialismo nel continente e ad incoraggiare le generazioni future a smettere di copiare l'architettura moderna europea.

Dei giovani architetti iniziano a promuovere lo studio di un'architettura tradizionale africana come antidoto all'atteggiamento "eroico" dell'architettura moderna, cercando nuove idee al di fuori dei confini tradizionali della disciplina architettonica. Oltre all'architettura di Henri Chomette (Touré 2002), probabilmente l'architetto più conosciuto della *Nuova Modernità* in Africa, ci sono architetti meno noti che, a differenza delle loro controparti influenzate dall'Occidente, non adottano una prospettiva eurocentrica quando costruiscono in Africa, ma integrano elementi locali nei loro progetti. A continuazione si esemplificano i progetti che si considerano più rappresentativi di questo posizionamento critico sulla modernità architettonica nel contesto Subsahariano.

Demas Nwoko (1935), Nigeria

L'artista, designer e architetto di origine nigeriana Demas Nwoko ha ricevuto il Leone d'oro alla carriera alla Biennale di architettura di Venezia del 2023, dal titolo *The Laboratory of the Future*.

Demas Nwoko è un artista, designer e capomastro nato in Nigeria, in prima linea nel movimento artistico moderno nigeriano. Attraverso le sue opere, si sforza di incorporare e articolare temi africani e tecniche moderne nell'architettura e nella scenografia. Le sue opere versatili abbracciano media e discipline, tra cui architettura, scultura, design, letteratura, critica, scenografia e storia.

Figlio di Obi (re) Nwoko II, il principe Demas Nwoko è nato nel 1935 a Idumuje Ugboko, in Nigeria. Lì, Nwoko si è ispirata alle residenze di nuova costruzione della città e all'edificio del palazzo di Obi, suo nonno, che ha progettato il palazzo. Ha studiato al Nigerian College of Arts, Sciences and Technology di Zaria tra il 1957 e il 1961, dove è diventato membro fondatore della Zaria Art Society. Il gruppo, noto anche come "Zaria Rebels", ha promosso l'idea della sintesi naturale, un concetto sviluppato dall'artista Uche Okeke. Il concetto intendeva colmare il divario tra la formazione occidentale degli artisti da parte degli educatori coloniali e la loro origine africana, incentrata su temi e narrazioni tradizionali. I ribelli di Zaria hanno contribuito al movimento d'avanguardia modernista postcoloniale in Nigeria all'inizio degli anni '60 (Prucnal and Ogunsote 2016).

Nwoko in seguito ha fondato il New Culture Studios a Ibadan, un centro di formazione per il programma di arti dello spettacolo e del design. L'impatto del suo corpo di lavoro risiede nel suo desiderio di sintetizzare le influenze occidentali con pratiche africane autentiche e tradizionali. La sua architettura dimostra questi interessi.



Fig. 1
Istituto Domenicano, Demas
Nwoko, Ibadan, Nigeria, 1973.

I suoi edifici, sebbene relativamente pochi di numero, dimostrano un approccio attento alle risorse e sostenibile, incorporando forme di espressione culturalmente autentiche. Questo profondo desiderio di mescolare e sintetizzare, piuttosto che di escludere, ha caratterizzato il lavoro di Nwoko per più di cinque decenni. È stato uno dei primi creatori nigeriani di spazi e forme a criticare la dipendenza della Nigeria dall'Occidente per l'importazione di materiali e merci, oltre che di idee, ed è rimasto compromesso nell'utilizzo delle risorse locali.

Le sue opere sono precorritrici alle forme di espressione sostenibili, attente alle risorse e culturalmente autentiche, che stanno attraversando il continente africano – e il mondo – e puntano al futuro. *L'Istituto Domenicano* è stato il suo primo grande progetto architettonico. Nella Cappella dei Domenicani, un semicerchio sottolinea la transizione e il movimento nel complesso e vi è anche un asse centrale con porte d'ingresso e nel settore principale due piscine naturali che mostrano l'ingresso centrale dell'edificio. La morfologia del palazzo vuole essere una interpretazione in chiave moderna delle costruzioni basiche dell'architettura vernacolare africana. In questa opera l'artista combina elementi scultorei e modernità con uno stile architettonico vernacolare nigeriano. La struttura incorpora caratteristiche come colonne in legno intagliato con dei disegni tradizionali ed elaborati lavori in metallo sulle balaustre e sulle porte. La facciata principale alterna disegni in argilla che reinterpretano l'estetica tradizionale del luogo (Dele 2007).

Anthony Almeida (1921-2019), Tanzania

Figlio di immigrati indiani di Goa, Anthony Almeida è nato e cresciuto nella città di Dar es Salaam (Tanzania). Successivamente è andato in India per studiare Architettura presso la prestigiosa Sir J.J School of Architecture di Mumbai, dove è entrato in contatto con il lavoro di importanti figure del Movimento Moderno come Le Corbusier, Wright e Aalto, che avranno tutti un'influenza decisiva nella sua carriera di architetto. Terminati gli studi nel 1948, Almeida torna nel suo paese natale, dove pochi anni dopo apre il proprio studio di architettura. La sua prima commissione importante

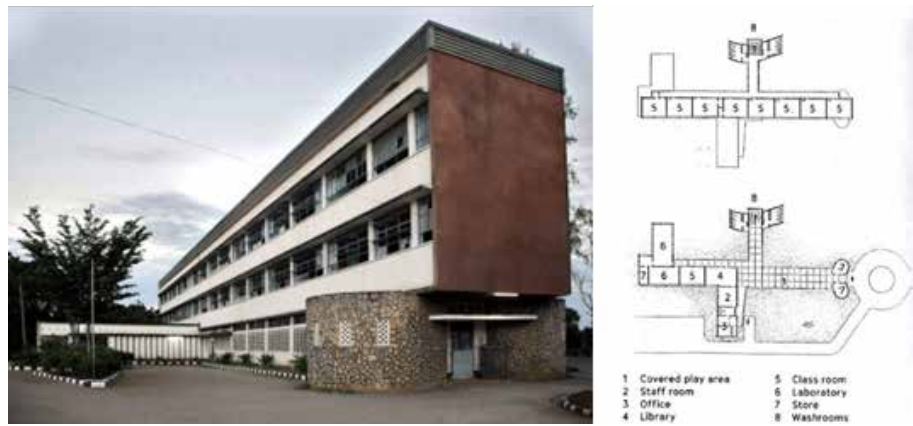


Fig. 2
Scuola San Xavier, Anthony Almeida, Dar es Salaam, 1955.

non arrivò fino al 1955, quando la comunità indiana di Dar es Salaam lo invitò a progettare una scuola elementare per 500 studenti. A quel tempo, la Tanzania era ancora una colonia molto conservatrice. Il suo progetto fu considerato dai funzionari britannici troppo moderno, ma alla fine è stato approvato e realizzato. Il progetto si è trasformato in un riferimento, dove il clima e la razionalità definiscono le forme, con aule sopraelevate sostenute da colonne strutturali e una tavolozza di materiali discreti. La sua soluzione impiantistica – con un volume di servizio separato dall’edificio principale – ha portato il ministro britannico a paragonare la scuola a un aeroplano. Si tratta di un edificio semplice, dove usa i materiali moderni per poter offrire una pianta libera, lasciando il protagonismo alle finiture delicate della tradizione africana. Lo possiamo notare nella struttura curva dell’entrata, fatta di pietre con delle finestre a reticola, ed anche nelle reticole della facciata del piano terra, che permettono una ventilazione naturale fluida. Per ultimo, spicca il rivestimento delle facciate laterale che ricordano i colori delle costruzioni di fango tipiche dell’architettura popolare africana.

Beda Amuli, Tanzania

Negli anni ‘70, Beda Amuli, divenne importante per essere il primo nero africano ad aprire uno studio di architettura in un paese dell’Africa orientale. Amuli studiò architettura all’Israel Institute of Technology tornando poi in Tanzania per aprire il suo studio nel 1970. Probabilmente il più iconico dei suoi progetti è il Kariakoo Market, progettato e costruito nel 1973. Di stile brutalista, il mercato è stato progettato come un grande spiazzo protetto da “alberi in cemento a vista”. Prendendo ispirazione dalla natura e dal paesaggio della Tanzania, la più grande sfida di Amuli in questo progetto è stata quella di tradurre la struttura di un albero nelle forme del cemento *in situ*. Con una superficie totale di circa 540 metri quadrati, il Kariakoo Market è definito da una griglia di 4 per 6 monumentali pilastri in cemento a vista, che si espandono a forma di ombrellone rovesciato largo 15 per 15 metri, gli “alberi” dal mercato africano. Sotto la topografia costruita del tetto, lo spazio del mercato si sviluppa su diversi livelli: il carico e lo scarico delle merci, così come gli spazi di stoccaggio dei prodotti si svolgono nel seminterrato, il luogo più fresco; gli spazi commerciali, invece, occupano i due piani superiori che si collegano direttamente con lo spazio pubblico adiacente. Collegando tutti i livelli del mercato, la scala centrale collabora anche con il sistema di ventilazione naturale dell’edificio. Questo funziona principalmente attraverso un effetto camino, esaltato dalla distanza tra le cime degli “alberi” in cemento progettati dall’architetto.



Fig. 3
Kariakoo Market, Beda Amuli,
1973.

Inoltre, queste magnifiche e scultoree strutture servono anche a catturare l'acqua piovana, che viene filtrata, immagazzinata e poi riutilizzata nel mercato. L'iconico edificio è un punto di riferimento urbano assestante, un punto di riferimento per i residenti e la vivace vita cittadina di Dar es Salaam.

Pancho Guedes (1925-2015), Mozambico

Nato a Lisbona nel 1925, si trasferisce con la famiglia nel territorio portoghese del Mozambico all'età di 7 anni. Studiò a Sao Tome e Principe, Guinea, Lisbona, Lourenço Marques (oggi Maputo), Johannesburg e Porto. Guedes faceva parte del Team X. Oltre ai suoi grandi progetti architettonici, è stato scultore e pittore. Dopo la Rivoluzione dei garofani a Lisbona, abbandonò il territorio appena reso indipendente. L'indipendenza del Mozambico è stata stabilita in 1975 ed è stata ufficialmente chiamata Repubblica popolare del Mozambico.

A *Leão que Ri* (1954-1958), il suo edificio più famoso, ubicato a Maputo, combina la sua volontà di creare una modernità africana con il surrealismo e l'espressionismo. Un'ambizione scultorea e con la sua capacità di trasformare sogni e visioni nello spazio. Si tratta di un edificio residenziale, con una galleria sul retro e con tre appartamenti per piano, sospesi da terra e trasformati attraverso modellazioni scultoree (AA.VV. 2011).

Situato in una zona residenziale all'angolo tra i viali Kwame Nkrumah e Salvador Allende, l'edificio è composto da 6 appartamenti su un piano terra aperto alla città e con 6 posti auto. I sette pilastri appoggiano su sette basi scolpite alte circa 1,20 m e ricoperte da mosaici di ciottoli calcarei.

Al primo e secondo piano sono ubicati i 6 appartamenti, il cui prospetto principale è orientato a Nordovest, mentre gli accessi verticali e la galleria di circolazione orizzontale si trovano sul prospetto Sudest. Gli accessi verticali si raddoppiano alle estremità della galleria. All'estremità nord-est la scala di servizio, che sale al terzo piano protetto da muri dove sono scolpite superfici curve, all'estremità sud-ovest la scala principale aperta che sale al secondo piano e collega i due balconi di ampio accesso.

Il terzo piano è delimitato da due lunghi murali in bassorilievo, che nascondono i terrazzi e gli accessi scoperti alle cabine per il servizio domestico. Qui troviamo servizi igienici e docce, lavabiancheria e stendibiancheria. Il tetto è definito da 6 volte che si chiudono sui murali a bassorilievo. Il murale è simile a quello del *Palazzo Tonelli* (1957-1968), e il disegno scultoreo della sommità superiore delle facciate laterali, ci ricorda i pettini africani e al *Palazzo Prometeo* (1951-1953). La facciata principale è costituita da tre serie di doppi balconi delimitati da piani strutturali che organizzano l'interno dell'appartamento. Queste pareti scultoree toccano le basi scolpite attraverso un disegno espressionista dei pilastri. L'edificio deve il suo nome al leone che si trova all'ingresso in cima a un cubo che, come ricorda



Fig. 4
Leão que Ri, Pancho Guedes,
Maputo (1954-1958).

l'autore, fu scolpito da lui e da Gonçalves, un muratore africano di Inhambane. Oggi il piano terra è parzialmente recintato con locali commerciali e garage, mentre i balconi del prospetto principale sono chiusi da ringhiere.

Michael Tedros (1921-2012), Etiopia

Il *Filwoha Hotel and Baths* è situato nella parte centrale di Addis Abeba e serve il pubblico locale e i turisti. L'edificio fu costruito su una sorgente termale naturale che, piacque così tanto all'imperatrice Taitu che fu la ragione per la quale l'imperatore Menelik II trasferì la capitale, Addis Abeba, dai monti Entoto alla valle sottostante (Levin, 2016).

Il progetto comprende 130 bagni, dieci docce, due piscine e un reparto di idroterapia. Ogni edificio è composto da esagoni raggruppati attorno a una sala pubblica centrale. Tutti gli spazi sono illuminati dall'alto e ventilati tramite persiane.

Le principali considerazioni di progettazione erano; forma tradizionale del bagno, disposizione cellulare, clima, forme tradizionali, prefabbricazione e fornitura di soluzioni di seduta. La finalità di Enav e Tedros era lavorare il più possibile con le risorse naturali. La luce naturale e un sistema di ventilazione a bassa tecnologia che non richiede elettricità erano una parte importante del progetto. Il sistema costruttivo è basato su muri portanti in laterizio che sostengono coperture piramidali prefabbricate in calcestruzzo. Il sistema di prefabbricazione consente di risparmiare tempo di costruzione e riduce i costi. L'idea era progettare un basso edificio autosufficiente con materiali locali che si adattassero all'economia di quel tempo e che definisce la modernità in modo diverso.

Conclusioni

Il Regionalismo Critico, teorizzato da Kenneth Frampton, entrò con forza nell'Africa Subsahariana degli anni 50 e diventò l'attitudine più equilibrata per disegnare i nuovi spazi architettonici, tanto pubblici come privati,

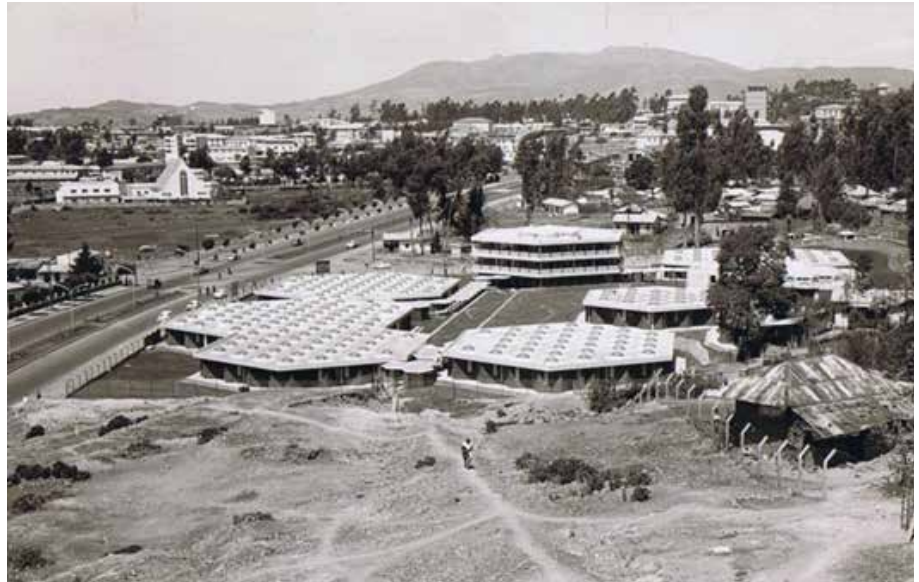


Fig. 5
Filwoha Hotel and Baths, Michael Tedros, Addis Abeba, 1965.

generando un equilibrio armonico tra i postulati emancipatori del Movimento Moderno e le caratteristiche proprie della tradizione vernacolare. Sarà questo nuovo *modus operandi* sempre alla ricerca della sostenibilità e con l'aiuto delle tecniche e materiali ancestrali che continua a risolvere il problema del costruire in Africa. Questa strategia che si basa sull'uso della logica nel costruire, aldilà delle nuove tecniche di costruzione. L'idea di mescolare l'antico col moderno, contribuisce all'ottimizzazione di risorse in un contesto ambientale di emergenza sanitaria, economica e sociale che richiede l'aiuto di tutte le altre società.

Note

¹ L'obiettivo del libro, nato dall'omonima mostra che è stata ospitata dal Vitra Design Museum di Weil am Rhein, in Germania, ha voluto esprimere l'idea del suo curatore Manuel Herz, architetto e storico, di esplorare in formato cartaceo, il catalogo fotografico di banche o stadi africani realizzati a partire dagli anni '50 del XX secolo nei principali centri urbani dell'Africa.

Bibliografia

- AA.VV. (2011) – *Pancho Guedes: A Aventura da Arquitectura, o Desafio ao Formalismo*. Exposição no Consulado Geral de Portugal em Maputo.
- COQUERY-VIDROVITCH C. (2005) – *The History of African Cities South of the Sahara*. Markus Wiener Publishers, Princeton.
- DAINESE E. (2015) – “Le Corbusier’s Proposal for the Capital of Ethiopia: Fascism and Coercive Design of Imperial Identities”. In: TORRES J. (a cura di), *LC2015 - Le Corbusier, 50 years later*. UPV Press, Valencia, 18-20 novembre 2015.
- DELE J. (8 giugno 2007) – “Nwoko, Demas N.”. Grove Art Online. University Press, Oxford.
- FATHY H. e SHEARER W. (a cura di) (1986) – *Natural Energy and Vernacular Architecture: Principles and Examples, With Reference to Hot Arid Climates*. University of Chicago Press.
- FRAMPTON K. (1983) – “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”. In: FOSTER H. (a cura di) *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*. Bay Press, Seattle.

- KULTERMANN U. (1969) – *New directions in African architecture*. G. Braziller.
- LE ROUX H. (2004) – “Building on the Boundary. Modern Architecture in the Tropics”. *Social Identities*. University of the Witwatersrand n° 10. Retrieved, 10 November 2016.
- LEVIN A. (2016) – “Haile Selassie's Imperial Modernity: Expatriate Architects and the Shaping of Addis Ababa”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 75, n° 4.
- PRUCNAL-OGUNSOTE, B. (6 novembre 2016) – “The International Style in Nigeria”. *Journal of Environmental Technology*. Retrieved.
- RUDOFISKY B. (1964) – *Architecture without Architects*. University of New Mexico Press, 1987.
- TOURÉ D. (2002) – *Creaciones arquitectónicas y artísticas en el África subsahariana (1948-1995): Bureaux d'Études Henri Chomette*. Harmattan, col. “Artes de otros lugares”, Parigi.
- W. HULL R. (1976) – *African Cities and Towns Before the European Conquest*. W. W. Norton & Company, New York.

Sara Coscarelli, progettista spaziale, professoressa e ricercatrice, presso EINA, Centro Universitario di Design e Arte di Barcellona, UAB, dal 2011. Ha un dottorato in Lettere (2013) presso l'Università Pompeu Fabra, Laurea in Lettere presso la UAB di Barcellona e Laurea in Interior Design presso EINA. Combina l'insegnamento della progettazione dello spazio nella Laurea in Design dell'EINA con l'insegnamento e la direzione del Master in Design dello Spazio (MUDE) presso lo stesso centro. Come ricercatrice, le sue principali linee di ricerca sono legate allo studio storico e critico dell'abitare lo spazio moderno nel contesto mediterraneo. Ha pubblicato su diverse riviste scientifiche internazionali, presentato diverse comunicazioni a convegni internazionali e effettuato presentazioni; ed è beneficiaria di numerosi progetti competitivi internazionali.

Flavia Vaccher
L'“altra modernità” di Demas Nwoko. Un'alternativa forma di pensiero climatico

Abstract

Un approccio innovativo, una sorta di sintesi tra i principi della *Tropical Architecture* e gli elementi della tradizione locale, è quello intrapreso dall'architetto-artista Demas Nwoko, che formalizza dapprima nel manifesto *Natural Syntesis* e poi nella rivista *New Culture: A Review of African Arts*. Esso è frutto di un'espressione poetica personale caratterizzata da un alto grado di sperimentazione, sulla quale il periodo trascorso presso l'École des Beaux-Arts, i viaggi in Europa e negli Stati Uniti hanno avuto certamente un peso determinante.

Un'esperienza progettuale poco conosciuta ma consolidata, indissolubilmente legata al clima, al luogo e ai materiali; una modernità “altra” ma non necessariamente vernacolare, che rispecchia il cosmopolitismo della Nigeria degli anni post coloniali.

Parole Chiave

Climat thinking — Altra modernità — Contaminazione — Tradizione — Invenzione

La tecnologia è universale ma l'estetica dell'arte è unica per le diverse culture. Così ho deciso di tradurre gli idiomi e le estetiche africani nella nostra scena contemporanea. (Demas Nwoko)

Nella trilogia *Things Fall Apart*, Chinua Achebe (1958) descrive, attraverso le tragiche vicende del protagonista Okonkwo, la cronaca della tormentata storia della Nigeria dall'inizio della conquista britannica al periodo post-coloniale, segnato dalla dolorosa guerra civile del Biafra tra il 1967 e il 1970 successiva all'indipendenza avvenuta relativamente tardi, nel 1960. Un'epoca di profondi e talvolta laceranti cambiamenti politici, sociali ed economici maturati sotto la spinta «dell'euforia dell'indipendenza politica» (Okeke-Agulu 2015), nonché di transizione di due culture, quella africana legata alla tradizione e quella occidentale imposta con la colonizzazione. Le numerose ricerche e straordinarie sperimentazioni, in particolare quelle dei primi dieci anni del periodo postcoloniale, condotte «con il desiderio di ritornare alle “origini” e alla condivisione di comuni radici culturali» (Low 2014), sono la testimonianza di un periodo particolarmente vivace e fecondo per il Paese dal punto di vista culturale e architettonico. Città quali Lagos, capitale della Nigeria fino al 1991 poi trasferita ad Abuja, ma anche Ibadan, capitale di Oyo, antico stato yoruba, Zaria nel nord del Paese e Enugu nella Nigeria orientale, furono laboratori di pensiero critico¹, veri e propri *Ateliers de la Pensée* (Mbembe e Sarr 2017). Qui intellettuali, artisti e architetti furono impegnati nella costruzione di un'identità specificatamente africana – i concetti di *Africanism*² e *Negritude*³ furono un importante parte del discorso culturale – nella quale coniugare tradizione e modernità, a partire anche dalla verifica dell'esperienza della *Tropical Architecture*⁴.

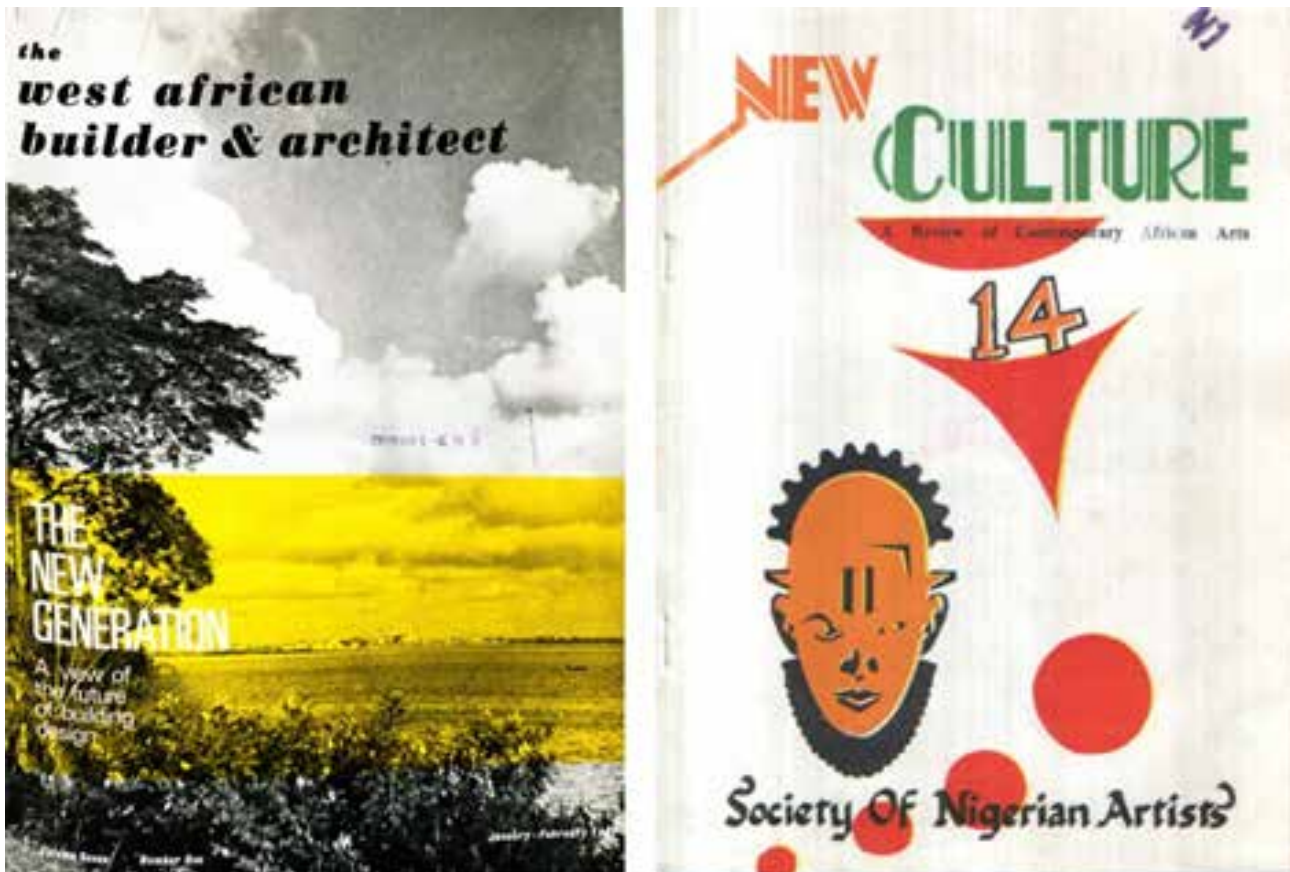


Fig. 1
The West African Builder Architects», vol. 7, no.1, January/February 1967 e New Culture: A Review of African Arts, no 14, novembre 1978-1979.

Molti sono i saggi pubblicati nelle riviste *The West African Builder Architects* (WABA)⁵ e successivamente in *New Culture: A Review of African Arts*⁶ (Fig.1) fortemente critici nei confronti del gruppo di architetti esponenti della *Modern Tropical Architecture*, che ebbe ampia diffusione nelle ex colonie britanniche dell’Africa occidentale.

Emergerà un’architettura e una forma di urbanistica strettamente connesse con l’insieme delle idee che hanno valenza internazionale, ma che riflettono le condizioni del clima, le abitudini delle persone e le aspirazioni dei paesi che si trovano sotto la fascia nuvolosa del mondo equatoriale.

Così Maxell Fry e Jane Drew, architetti britannici autori di numerosi progetti in Africa occidentale dal 1949 al 1960, manifestano nel libro *Tropical Architecture in the humid zones* (1956) il loro ottimismo sul ruolo dell’architettura tropicale nella costruzione delle città africane nel periodo post-coloniale. Un’architettura definita e codificata da parametri quantitativi culturalmente neutri, nella quale gli obiettivi quali il comfort, il controllo della ventilazione e dell’irraggiamento solare attraverso strategie passive, sostituiscono ogni pretesa di modernizzazione forzata.

In netto contrasto con tale posizione Ulli Beier, intellettuale tedesco espatriato in Africa, coinvolto nella costruzione della Mbari Artist and Writers Club a Ibadan, fondatore ed editore di *Black Orpheus*, rivista che dava voce a scrittori e artisti della Black Diaspora e della nuova generazione di africani anglofoni, tra i quali lo stesso Demas Nwoko. In *European Architecture in Nigeria*, saggio pubblicato nel magazine *Art in Nigeria* nel 1960, egli fa una critica esplicita alla *Tropical Architecture*: «È probabilmente l’inevitabile esito di fattori storici, economici e sociali per cui quasi tutti gli edifici pubblici importanti in Nigeria sono stati costruiti da architetti europei, e con stile e tecniche estranei al Paese».

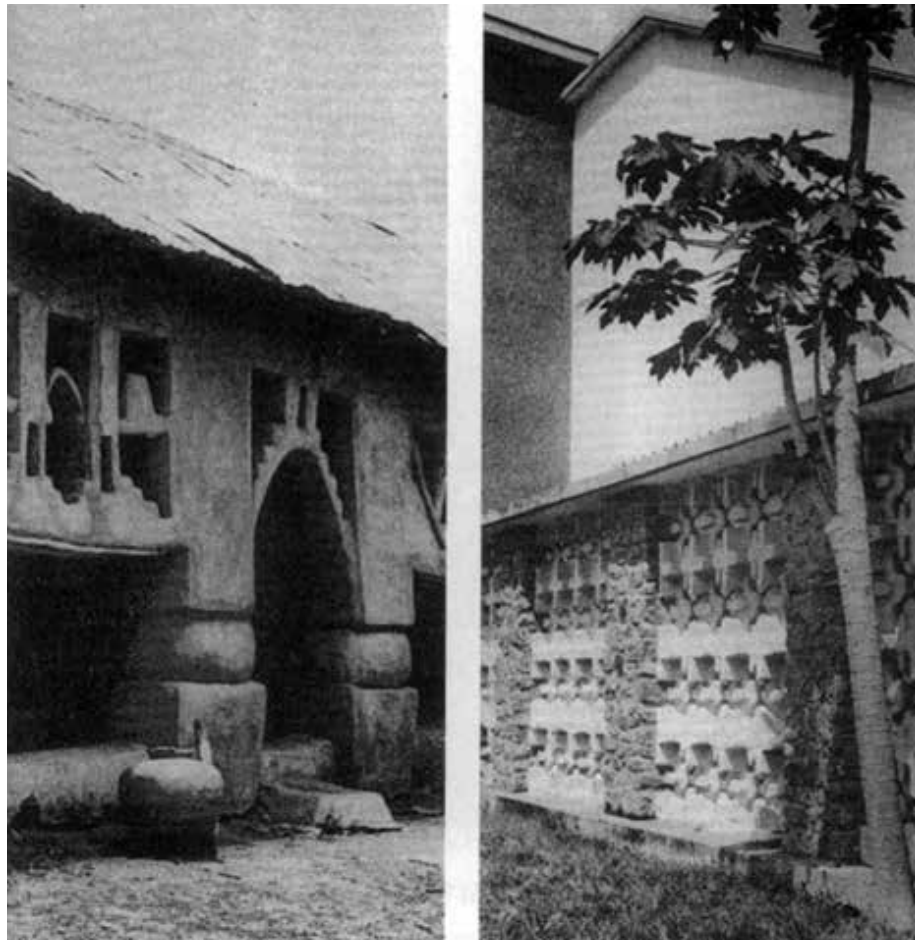


Fig. 2

Ulli Beier, *Art in Nigeria* (1960): comparazione tra lo screen wall dell'University College a Ibadan (a destra) e di una architettura tradizionale yoruba (a sinistra).

Egli si riferisce specificatamente agli edifici realizzati dai due architetti a Ibadan, in particolare a quelli nel campus dell'University College (1948-1958) collocati «tra le morbide linee ondulate della città nigeriana», che descrive come «duri, angolari, di un bianco abbagliante, inviccinabili, sordi al principio base della vita africana [che è] il ritmo». La loro qualità risulta insoddisfacente se messi a confronto con l'architettura tradizionale, anche quando ne ripropongono alcuni dispositivi per il controllo climatico, quali *patterned grills*, *breathings walls*, *perforated screens*, «simbolo della rigidità della cultura meccanicistica e materialistica dell'Occidente» (Beier 1960), la cui immagine astratta Beier giustappone nel saggio, per contrasto, alla potenza figurativa e formale dei *thick, patterned broken walls* di un'architettura tradizionale yoruba in terra cruda. (Fig. 2)

Posizione condivisa anche da Zbigniew R. Domochofsky, membro del corpo accademico dalla Facoltà di Architettura della Kwame Nkrumah University of Science and Technology, fondata nel 1957 a Kumasi (Ghana) e impegnato nella diffusione della conoscenza dell'architettura vernacolare nigeriana, che osserva, riferendosi agli studenti:

Non dovrebbero ripetere gli antichi modelli, non dovrebbero copiarli in qualsiasi tentativo revivalista [...] ma [essere, N.d.T.] pienamente consapevoli di essere al servizio dei loro contemporanei. Allo stesso modo, gli architetti nigeriani oggi dovrebbero assolvere i loro doveri verso la società nigeriana del XX secolo, che è la propria. Accettando la tradizione come punto di partenza del loro pensiero creativo e indipendente, essi dovrebbero trasformare acciaio e cemento, vetro e alluminio e creare una moderna scuola di architettura nigeriana (Domochofsky 1990).

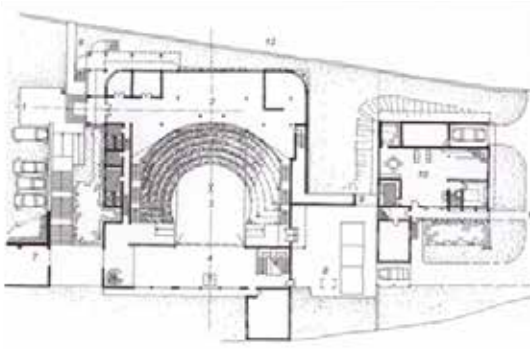


Fig. 3
New Culture Studio (1967) a Oremeji: pianta dell'anfiteatro e della residenza annessa.



Fig. 4
New Culture Studio (1967) a Oremeji: immagini dell'anfiteatro all'interno dello spazio della corte.

Del resto già Udo Kultermann, che in *Neues Bauen in Afrika* (1963) sottolinea il legame tra tradizione e innovazione e come l'arte del costruire non consista semplicemente nell'adottare correttamente dispositivi architettonici in risposta ai bisogni climatici ma «sia correlata allo spazio, al volume, alla luce, al movimento e all'armonia», ritiene che l'architettura africana, di cui riconosce il valore millenario, sia entrata in una nuova fase.

In tale contesto culturale si colloca l'approccio innovativo, una sorta di sintesi tra i principi della *Tropical Architecture* e gli elementi della tradizione locale, intrapreso da Demas Nwoko, pittore e scultore, *artist-designer* come ama definirsi, e architetto a partire dagli anni '70. Come «la maggior parte dei nazionalisti nigeriani [che, N.d.T] non sono nativisti culturali; sono eclettici, desiderosi di mantenere ciò che è utile e attraente nel vecchio e fonderlo con il nuovo» (Coleman 1958), anche Nwoko si presenta come una figura atipica, con un percorso di formazione poliedrico e del tutto personale, tanto da far definire la sua opera «modernismo individuale» (Bassegy 2012).

La miriade di influenze culturali che hanno costituito il vero cosmopolitismo africano della Lagos degli anni post coloniali, gli studi condotti al Nigerian College of Arts, Science and Technology a Zaria allora affiliato al Goldsmiths College di Londra dove Nwoko entra a far parte del gruppo d'avanguardia *Nigerian Art Society* (più tardi chiamata *Zaria Rebels*), così come il periodo trascorso a Parigi presso l'École des Beaux-Arts e il Centre Français du Théâtre, i viaggi in Europa, in Giappone e negli Stati Uniti hanno avuto sicuramente un peso determinante sulla sua formazione.

La sua ricerca, frutto di un'espressione poetica portatrice di una forte carica emotiva e simbolica, formalizzata dapprima nel manifesto *Natural Synthesis* (1960) il cui scopo era la fusione tra idee, forme e tecniche costruttive indigene e occidentali, «in quanto la nostra società esige una sintesi tra vecchio e nuovo, tra arte funzionalista e arte interessata al nostro bene» (Okeke 1982) e successivamente nella rivista *New Culture: A Review of African Arts* (1978), si contraddistingue per un alto grado di sperimentazione dal punto di vista formale e compositivo.

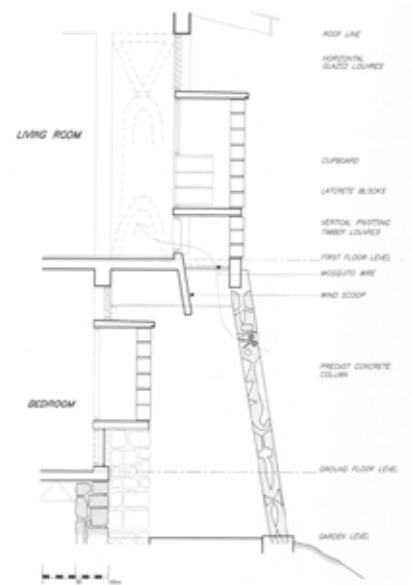
La sua prima architettura, The New Culture Studio con annessa residenza, che iniziò a essere costruita nel 1967 a Oremeji vicino Ibadan, ne è la trasposizione, oltre che la risposta concreta alla polemica osservazione di Maxell Fry:

Mi sono comunemente chiesto fino a che punto lo sviluppo dell'architettura contemporanea attinge alle culture indigene nei paesi in cui si svolge, per cui potrei rispondere: Quanto vitalità c'è in queste culture? Hanno validità contemporanea? Ci sono artisti (?) che le possano affermare in termini contemporanei? (Fry citato da Okoye 1993).



Fig. 5
New Culture Studio (1967) a Oremaji: la zona living della residenza con l'impluvium.

Fig. 6
New Culture Studio (1967) a Oremaji: dettaglio costruttivo della parete ventilata.



L'edificio, pensato come un luogo in cui organizzare workshop, spettacoli teatrali e musicali e favorire gli scambi culturali tra gli artisti, rimanda all'architettura tradizionale dei palazzi reali yoruba, alcuni dei quali ancora esistenti⁷. Generalmente collocati in un ampio spazio all'interno della città, erano costituiti da una successione di corti, quadrate o rettangolari, secondo un sistema di gerarchie che ne regolava l'uso pubblico e privato, ma anche politico e religioso. Nella corte pubblica, che non era concepita come uno spazio specificatamente teatrale, vi si celebravano i riti di intonizzazione, le cerimonie, le riunioni pubbliche.

Ed è nello spazio centrale di una corte scoperta che Nwoko inserisce un piccolo anfiteatro, attorno alla quale dispone i volumi degli atelier (Fig. 3, 4) e sul lato opposto il proscenio rialzato, come negli anfiteatri dell'antica Grecia o nel *theatre in the round*, tipologia teatrale particolarmente diffusa a Londra negli anni '60. Una soluzione che Nwoko sperimentò successivamente nell'Akenzua Cultural Centre Benin City (1972), del quale il New Culture Studio può essere considerato il prototipo. Contaminando e reinterpretando riferimenti attinti dall'architettura tradizionale nigeriana e dal mondo occidentale antico e moderno, Nwoko costruisce uno spazio teatrale che nell'architettura dei palazzi reali non esisteva, e per rappresentazioni che fino ad allora non avevano richiesto una sistemazione propriamente architettonica, a dimostrazione della capacità dell'architettura africana di trasformarsi nel tempo per dare risposta ai nuovi bisogni della società.

Così come gli «antenati creavano soluzioni architettoniche capaci di risolvere i loro problemi ambientali senza alcuna forma di dipendenza da una fonte esterna», anche Nwoko per assicurare il massimo comfort utilizza materiali e tecniche costruttive assunte dalla tradizione, oltre a una serie di dispositivi per il controllo dell'illuminazione e della ventilazione naturale, che riproporrà successivamente anche in altri edifici, accompagnati da alcune significative trasformazioni.

Ritenendo poco efficaci alcune soluzioni proposte dagli architetti della *Tropical Architecture*, come ad esempio la ventilazione incrociata per mezzo di ampie finestre schermate da *brise-soleil*, nella zona living al terzo e ultimo piano della residenza egli colloca un *impluvium*, una vasca centrale di raccolta dell'acqua piovana, incanalata per mezzo di un elemento tronco-conico in vetroresina (*compluvium*) in modo da moderare la temperatura e l'illuminazione dello spazio (Fig. 5).



La ventilazione naturale è invece affidata alle poche aperture collocate a quota del pavimento o nella parte superiore delle pareti al fine di innescare l'effetto camino *down draft*, alle quali si associa la compattezza del volume in *Latcrete*, mattone in cemento e laterite brevettato dallo stesso Nwoko, che contribuisce a regolare termicamente il microclima interno (Fig. 6).

Il rifiuto di Nwoko di stabilire un dialogo visivo diretto tra interno ed esterno, di continuità percettiva tra il dentro e il fuori dello spazio abitato attraverso la finestra, come osserva Bassey (2012) è molto chiaro:



La casa è un'ombra in cui l'uomo si rifugia. In questa ombra, l'uomo sfugge al duro bagliore tropicale e al caldo. La casa è quindi un luogo dove riposare sia l'occhio che l'anima, occhio che è la finestra dell'anima [...] l'esterno non dovrebbe fondersi con l'interno perché entrambi hanno attributi estetici distinti, il che rende la loro fusione sia artificiale che fuori luogo.



Uno degli aspetti più interessanti della sua casa a Idumuje-Ugboko, realizzata nel 1976, è la reinterpretazione della Mbari House (Fig. 7), detta anche House of God, un'architettura sacra caratterizzata da una imponente copertura a quattro falde e sorretta da quattro massicci supporti decorati e della casa tradizionale ad *impluvium*, che raggruppa vari ambienti sotto una grande copertura organizzata attorno a una corte a cielo aperto. Tipologia ampiamente diffusa nell'area che dal Niger si estende a Benin City, la Umera Ozi's House a Onitsha, illustrata da Domochowksy nel suo *An Introduction to Nigerian Traditional Architecture* (1990), ne è il tipico esempio. Reinterpretando la corte, che nella cultura africana è uno spazio multifunzionale dove si svolge la vita domestica e dove si intrattengono le relazioni sociali, Nwoko progetta una sorta di micro-insediamento articolato in tre corti: la corte di servizio esterna, la corte privata su cui affacciano le stanze da letto e la corte pubblica per eccellenza nella quale si svolgono le attività familiari e vengono accolti gli ospiti (Fig. 8).



Nwoko cerca di accentuare l'impressione di interiorità di tali spazi, negando le relazioni visive interno-esterno, utilizzando a tale scopo dispositivi architettonici con i quali mediare l'ingresso della luce all'interno delle stanze: *brise-soleil* e schermature con elementi in pietra (*claustra*) e l'*impluvium*, collocato nel cuore dell'edificio, dispositivo con il quale garantire anche la ventilazione, il raffrescamento e la raccolta dell'acqua. Così Nwoko descrive l'inserimento di questo elemento tradizionale:

Fig. 7
Mbari House a Obokwe, eastern Nigeria

Fig. 8
Residenza di Demas Nwoko, Idumuje, Ugboko (1976): planimetria.

Fig. 9
Residenza di Demas Nwoko, Idumuje, Ugboko (1976): la corte pubblica illuminata dall'*impluvium*.

Fig. 10
Residenza di Demas Nwoko, Idumuje, Ugboko (1976): sezione trasversale sulla stanza principale con il volume del tetto a quattro falde.

La forma del tetto è tale per cui convoglia l'acqua piovana nel cuore della casa. Un cono di luce viene condotto nel centro della casa attraverso un *impluvium* aperto. Ciò crea un effetto drammatico di luce ed ombra negli spazi interni [...] l'area centrale del tetto a forma di imbuto riduce la quantità di acqua piovana che entra [...] una cascata lieve [...] un senso di vittoria sugli ostili elementi climatici pervade l'atmosfera di pace (Nwoko citato da Godwin e Hopwood 2007) (Fig. 7).

Diversamente dalle case tradizionali in cui l'*impluvium*, da un punto di vista formale, è un vuoto scoperto coincidente con la corte, qui viene trasformato in uno spazio dominato da un *compluvium* tronco conico rovesciato sempre in vetroresina, a cui è affidato il compito di far penetrare la luce naturale indirettamente, attribuendo allo spazio domestico una dimensione quasi sacrale (Fig. 9).

Se la pianta è generatrice del progetto, altrettanta attenzione è dedicata al disegno della sezione: la zona al primo piano è dominata dal possente volume del tetto a quattro falde rivestite con pannelli in legno, sostenuto

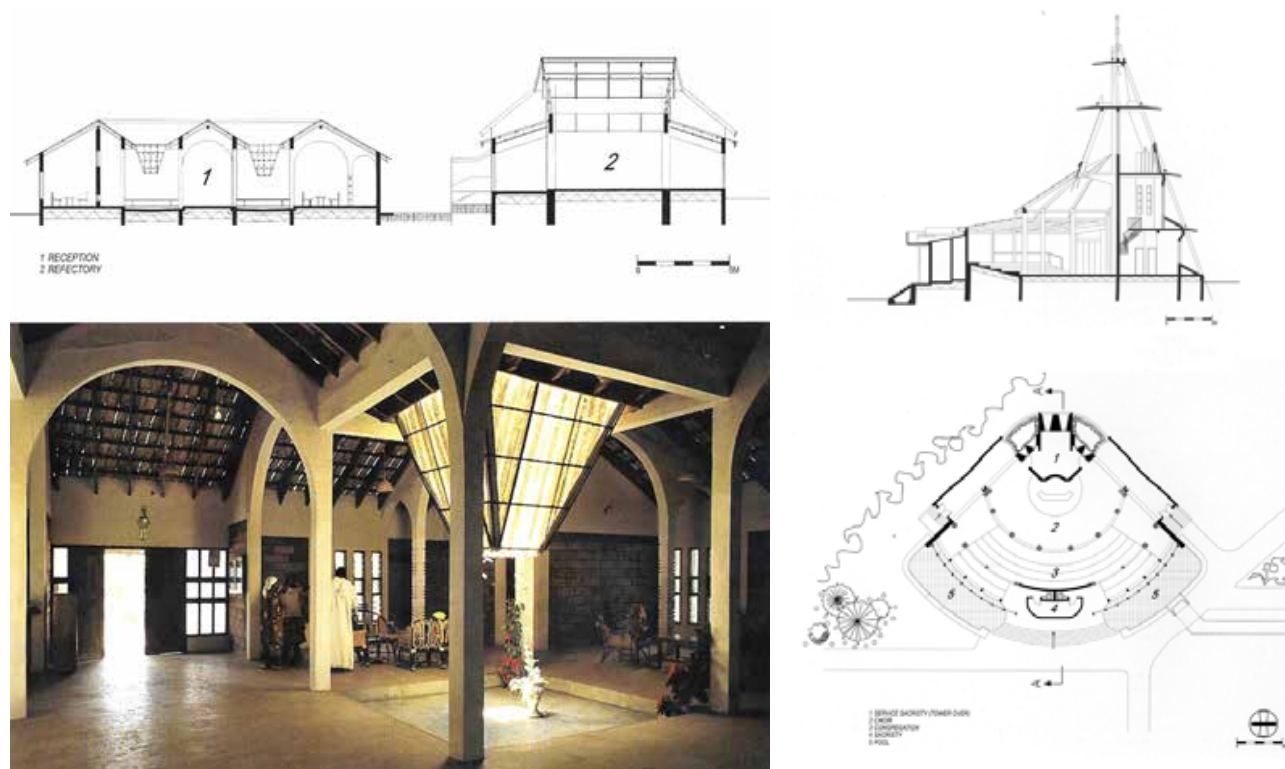


Fig. 11
Complesso del Monastero Benedettino (1987-2005) a Ewu: sezione dell'ingresso con uno dei due impluvium (foto).

Fig. 12
Cappella dell'Istituto Domenicano a Ibadan: pianta e sezione longitudinale.

da un pilastro centrale, reminiscenza di un tronco d'albero, e caratterizzato da una forte pendenza (Fig. 10). Il riferimento è ancora una volta alla tipologia costruttiva della Mbari House «una casa di immagini, traboccante di sculture e pitture a presidio della divinità» (Achebe 1958) e delle case tradizionali dell'area di Awka, nel sud-est della Nigeria.

Il dispositivo dell'*impluvium* viene riproposto da Nwoko anche in alcuni edifici religiosi: nel monastero benedettino di Ewu (1987-2005), dove lo spazio per l'accoglienza degli ospiti è dominato da due *impluvia* che contribuiscono a rafforzare le due corti sulle quali sono centrati, accentuando ulteriormente la dicotomia tra interno ed esterno (Fig. 11), e nella cappella del Complesso dell'Istituto Domenicano a Ibadan (1970-1975). Qui, oltre a essere dispositivo per la ventilazione, esso acquisisce una ricchezza simbolica: collocato in corrispondenza dell'altare, illumina direttamente dall'alto il crocifisso diffondendo la luce all'interno della chiesa che, con la sua sala a semicerchio incentrata sull'altare, sembra rimandare allo spazio teatrale concepito per il New Culture Studio (Fig. 12).

Non a caso nel paper *Art in Religion*, pubblicato più tardi in *New Culture* (1979), descrivendo la cappella, Nwoko conferma l'idea di aver voluto creare un *open stage auditorium of a theatre* (Fig. 9), mettendo fedeli e sacerdote in stretta relazione, che nella liturgia cristiana non è prevista. Scelta rafforzata dallo spostamento dell'ingresso dei fedeli lateralmente – nella maggior parte delle chiese cristiane l'altare si trova in asse con l'entrata principale – e dalla costruzione di una sorta di “cavea” con un sistema semicircolare di elaborate colonne in legno intagliato.

La zona di circolazione tra la parte posteriore delle sedute e lo spazio esterno, dilatandosi, diventa una sorta di sagrato, un luogo di incontro, che evoca gli spazi interstiziali e i cortili tra le abitazioni all'interno dei *compounds* (Fig. 13).

Come nel New Culture Studio, Nwoko non si limita ad assumere elementi dell'architettura vernacolare ma reinterpretare l'organizzazione spaziale dell'architettura sacra cristiana e di quella tradizionale africana, mettendo

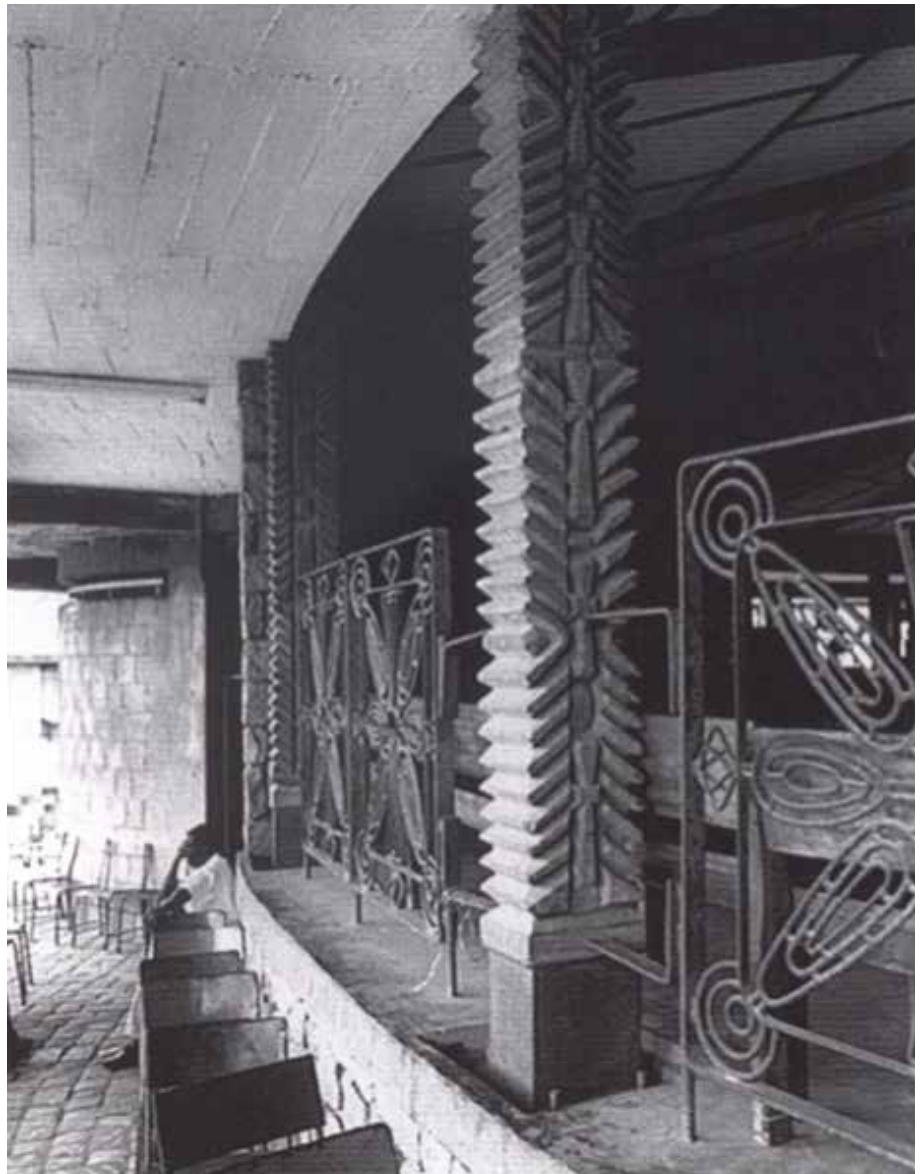


Fig. 13

Cappella dell'Istituto Domenicano a Ibadan (1970-1975): ingresso laterale e porticato con colonne in legno intagliato tra la "cavea" dei fedeli e l'esterno.

in atto un processo di contaminazione e ibridazione che dà origine a nuove soluzioni formali e spaziali, capaci di dare una risposta originale e peculiare alle sollecitazioni del clima tropicale.

Riferendosi alla cappella, scrisse Noel Moffat nel *Journal of the Royal Institute of Architects* (1977): «Qui, sotto un sole tropicale, architettura e scultura si fondono in un modo che solo Gaudì, forse, tra gli architetti, è stato in grado di fare in modo convincente».

Rileggere le architetture di Demas Nwoko, in particolare quelle realizzate nella prima decade del periodo post-coloniale e ancor oggi poco esplorate, appartenenti a un percorso "altro" rispetto al Movimento Moderno e all'esperienza della *Tropical Architecture*, con i quali esse si sono comunque intrecciate, offre nuovi strumenti interpretativi di concetti quali ibridità, contaminazione, *métissage* che diventano oggetto e strumento del progetto di architettura contemporaneo.

Il pensiero climatico ad esse sotteso, alternativo alla lezione del Modernismo tropicale per cui «[la, N.d.T.] chiave dell'estetica nei tropici sembra essere una drammatica ascesa al definito e all'artificiale: la creazione di ordine dove il clima tropicale, la natura e la tradizione possono avere un'influenza fintanto che [essa, N.d.T.] rimane un'influenza piuttosto che qualcosa da copiare» (Fry e Drew 1964), può invece indicare una nuova

via da percorrere, perché come affermava Doxiadis (1966) «[...] ci sono molti tipi di climi tropicali e il nostro comportamento non dovrebbe essere sempre lo stesso. Il nostro atteggiamento dovrebbe essere lo stesso, ma non le nostre soluzioni».

Note

¹ La Art Society a Lagos, la Mbari Artist and Writers Club a Ibadan e a Enugu e la Nigerian Art Society a Zaria, costituita da gruppo di giovani artisti provenienti dal Nigerian College of Arts, Science and Technology (ora Ahmadu Bello University).

² Nato alla fine del XIX secolo nei Caraibi e negli Stati Uniti come movimento di idee ed emozioni, con l'inizio del processo di decolonizzazione dell'Africa, il Panafricanismo si trasformò in movimento che mirava all'unità politica del continente africano oltre alla valorizzazione del patrimonio culturale africano e alla celebrazione del ritorno alla madrepatria da cui era partita la diaspora. Ad esso sono associati i nomi dello statunitense W.E.B. DuBois e del giamaicano Marcus Garvey. Kwame Nkrumah, primo presidente del Ghana dopo l'indipendenza, nel 1958 riunirà la prima Conferenza dei Capi di Stato dell'Africa indipendente e il primo Congresso Panafricano nella Terra Madre africana.

³ Le prime formulazioni della *Négritude* furono messe a punto dal gruppo che nel 1934 diede vita alla rivista *L'Étudiant noir*, alla cui redazione parteciparono Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor. La rivista, che sollecitava una rivalutazione radicale delle radici africane (la "Madre Africa") e della cultura transnazionale prese le distanze dal marxismo e dal surrealismo affermando la priorità della funzione culturale su quella politica, rivendicando al contempo la necessità di proporre una via indipendente per la costruzione dell'identità nera.

⁴ Il movimento del *Tropical Modernism* ebbe inizio alla fine degli anni '40 e si protrasse fino alla fine degli anni '70 del secolo scorso.

⁵ *The West African Builder Architects* edita a Lagos durante gli anni '60, impegnata su dibattiti riguardanti architettura e cultura, architettura e responsabilità, architettura e morale, fu l'unica rivista di architettura a documentare i più importanti progetti realizzati nell'area dell'Africa occidentale.

⁶ *New Culture: A Review of African Arts*, rivista di arte africana contemporanea, fondata da David Aradeon e Demas Nwoko nel 1978, un anno dopo il secondo African Festival of Arts and Culture (FESTAC) ospitato a Lagos, proponeva il ritorno allo studio delle arti tradizionali. A differenza di *Black Orpheus*, rimase una rivista locale, anche se la più importante, nella quale l'architettura era trattata come complementare all'arte.

⁷ I palazzi reali di tradizione yoruba tuttora esistenti, inseriti nel patrimonio dell'UNESCO, sono i Palazzi reali di Abomey e di Porto Novo entrambi in Benin; il Palazzo Reale di Oyo nell'omonimo stato nel sud-ovest della Nigeria.

Bibliografia

ACHEBE C. (1958) – *Things Fall Apart*. Londra, Heinemann.

AKINSEMOYIN K. e VAUGHAN-RICHARDS A. (1976) – *Building Lagos*. Lagos, F. & A. Services.

BASSEY N. (2012) – *Demas Nwoko's Architecture in Ezumeezu: Essays on Nigerian Art and Architecture: a Festschrift in Honour of Demas Nwoko*. Glassboro, NY, Goldline & Jacobs Publishing.

COLEMAN J.S. (1963) – *Nigeria: Background to Nationalism*. Berkeley, University of California Press.

DOMOCHOWSKY Z. R. – *An Introduction to Nigerian Traditional Architecture, Ethnographica Ltd Ethnographica*. London, 1990, vol.1-3.

DOXIADIS C. (1966) – "Building urban environments in tropical climates". 16793, Doxiadis Archive.

- FRY M. e DREW J. (1964) – *Tropical Architecture in the humid zones*. Londra, B. T. Batsford.
- GODWIN J. AND HOPWOOD G. (2007) – *The Architecture of Demas Nwoko*. Lagos, Farafina.
- HADDAD E. G., RIFKIND D. e DEYONG M. S. (2014) – *A critical history of contemporary architecture: 1960-2010*. Farnham, Ashgate Publishing, Ltd.
- KULTERMANN U. (1963) – *Neues Bauen in Afrika*. Monaco di Baviera, Ernst Wasmuth Tübingen.
- KULTERMANN U. (1969) – *New Direction Africa Architecture*. New York, George Braziller.
- LOW I. (2014) – “Architecture in Africa: Situated Modern and the Production of Locality”. In: E. G. Haddad e D. Rifkind (a cura di), *A Critical History of Contemporary Architecture 1960-2010*, London, Routledge.
- MBEMBE A. e SARR F. (2017) – *Les Ateliers de la pensée. Écrire l’Afrique-Monde*. Parigi - Dakar, Philippe Rey - Jimsaan.
- MOFFAT N. (1977) – The Journal of the Royal Institute of British Architects, June.
- NWOKO D. (1979) – “Art In Religion”. New Culture. A Review of Contemporary African Arts, vol. 1-8.
- NWOKO D. (1979) – “Architecture and Environmental Design”. New Culture. A Review of Contemporary African Arts, 1.
- OKEKE U. (1982) – *Art in Development. A Nigerian Perspective*. Nimo, Documentation Centre, Asele Institute.
- OKEKE-AGULU C. (2015) – *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century*. Nigeria Durham, Duke University Press.
- OMEZI G. (2008) – *Towards A New Culture Rethinking The African Modern. The Architecture of Demas Nwoko*. Londra.
- RIFKIND D. (2004) – *A Critical History of Contemporary Architecture: 1960-2010*. Surrey, Ashgate.

Flavia Vaccher, architetto, laureata all'Università Iuav di Venezia, coniuga l'attività professionale con la ricerca accademica. Come assegnista ha svolto una ricerca biennale dal titolo *The African way to the architecture of tomorrow* presso l'Università Iuav di Venezia. È stata docente a contratto presso l'Institut Polytechnique Panafricain di Dakar (Senegal). I suoi interessi di ricerca sono il rapporto tra tradizione e modernità, con particolare attenzione alle nuove forme di “ibridismo”, contaminazione, trasformazione. Su tali argomenti ha pubblicato diversi articoli e saggi, partecipato a conferenze internazionali, curato mostre e organizzato workshop, tra i quali, nel 2021, il workshop di progettazione internazionale OCOCOLOV (One Cinema, One Clinic, One Library, One Village in Ghana) con Architetti senza Frontiere Veneto Onlus, Emergency Ong Onlus, l'Università Iuav di Venezia, ghanic.org NGO e il supporto del Kwame Nkrumah Pan-African Centre.

Silvia Bodei
**Il Moderno brasiliano di Crofton e Benjamin in Sudafrica,
 Las Vegas e la creazione di uno “stile”**

Abstract

L'edificio Las Vegas (1956-57), un volume a forma curva di dieci piani più attico sormontati da una grande pensilina che ospita trentadue unità abitative di lusso, si trova sul lungomare della città portuale di Durban (Sudafrica).

Progettato dagli architetti sudafricani Derek Crofton e Issy Benjamin, esprime un tipo di architettura residenziale collettiva vicina alle forme in calcestruzzo del Moderno brasiliano, ma con tratti specifici e locali. La facciata e la struttura ad articolazione tripartita in sezione, che si adattano al clima e al paesaggio sub-tropicale circostante, costituiscono in particolare un prototipo di residenze dove, come spiega lo stesso Benjamin, «il nostro stile si sviluppò concretamente». Negli anni successivi (1957-1964) i due architetti costruiranno infatti in città altri complessi residenziali che, pur con le loro peculiarità, sono uniti da un'idea architettonica e stilistica comune e tra le più interessanti del Moderno sudafricano del periodo.

Parole Chiave

Moderno sudafricano — Clima subtropicale — Edifici residenziali



Fig. 1

Facciata principale, Edificio Las Vegas, Durban 2023 (Angela Buckland).

Nel 1956 si presenta l'occasione per Derek Crofton e Issy Benjamin, due giovani architetti di sudafricani, di progettare un edificio residenziale nella Snell Parade, a nord del *Golden Mile*, il lungomare di Durban. Secondo progetto degli architetti, Las Vegas fu l'occasione per consolidare la loro collaborazione, ma soprattutto per definire una tipo di architettura collettiva che, partendo dai principi del Moderno, assunse caratteri specifici locali (Benjamin 2012) (Fig.1)¹. Trasferiti successivamente a Durban da Johannesburg svilupparono in città il loro particolare stile di progettazione che si consolidò nei lavori degli anni successivi e sino al 1964, quando Benjamin dovette abbandonare il Sudafrica, anche a causa delle leggi razziali imposte dal regime del *National Party* (1948-1994) (Benjamin 2012).

Dopo gli studi di architettura, conclusi alla fine degli anni '40 alla University of the Witwatersrand (Wits) di Johannesburg², Crofton e Benjamin nel 1951 si erano trovati a lavorare insieme nell'importante studio di Harold Hersch Le Roith (Benjamin 1997; Conradie 2014), che realizzava progetti, anche residenziali, dal rigoroso linguaggio moderno (Greig 1971). La lezione dalla scuola di Wits, fondata da Rex Martienssen e influenzata dal Movimento Moderno e da Le Corbusier (Herbert 1974), insieme al lavoro svolto con Le Roith, orienterà i due architetti, i quali inizieranno ad elaborare un loro “stile”, che riprendeva aspetti del Moderno brasiliano, adattandolo al contesto climatico e paesaggistico sub-tropicale della città. Lo stesso Benjamin testimonia:



Fig. 2
Facciata principale, Claridges Hotel, Durban (Architect and Builder, novembre 1955).

Durban ci ha dato l'opportunità di diventare architetti veramente 'funzionali', 'poeticamente funzionali' [...]. Non subivamo la tirannia della simmetria, dell'asse e dell'angolo retto. Non temevamo la curva [...]. Problemi difficili di circolazione e di progettazione sono stati risolti sulla spiaggia, nella sabbia bagnata» (Benjamin 1997, p.6).

Genesi e progetto dell'edificio Las Vegas

Una forte crescita urbana negli anni '50 -'60, insieme alla pianificazione su base razziale della città promossa dal regime dell'apartheid, modificò radicalmente l'assetto del lungomare di Durban, che raggiunse il più importante sviluppo di tutto il Novecento (Grant 1992 p.174). Ciò avvenne soprattutto grazie all'imprenditoria privata che scelse l'architettura dello stile internazionale, semplice e priva di ornamento, come riferimento per costruire edifici in altezza destinati ad abitazioni o alberghi nella parte sud della spiaggia, frequentata dalla popolazione privilegiata di origine europea (Bodei 2022).

In questo particolare clima di sviluppo immobiliare Crofton e Benjamin ebbero la prima occasione di realizzare un progetto in collaborazione quando, nel 1952, venne loro proposto l'incarico per il Claridges Hotel³ (ora Tropicana Hotel), omonimo di un importante albergo londinese, da realizzare nella zona sud del lungomare di Durban, davanti alla South Beach. Il progetto, ideato a Johannesburg in solo sei settimane (Benjamin 1997), proponeva un edificio composto da un piano terra a pianta libera, un volume parallelepipedo di undici piani, coronato da un piano attico con una pensilina a voltine (Architect and Builder 1955) (Fig.2). Grazie anche all'efficace prospettiva del volume realizzata da Benjamin, il progetto venne subito approvato dal Comune e la costruzione ultimata nel 1955 (Benjamin 1997). Con i soldi guadagnati Benjamin si trasferì nel 1956 con



Fig. 3
Edificio Las Vegas in costruzione, Durban 1957 (Courtesy Joan Stannard).

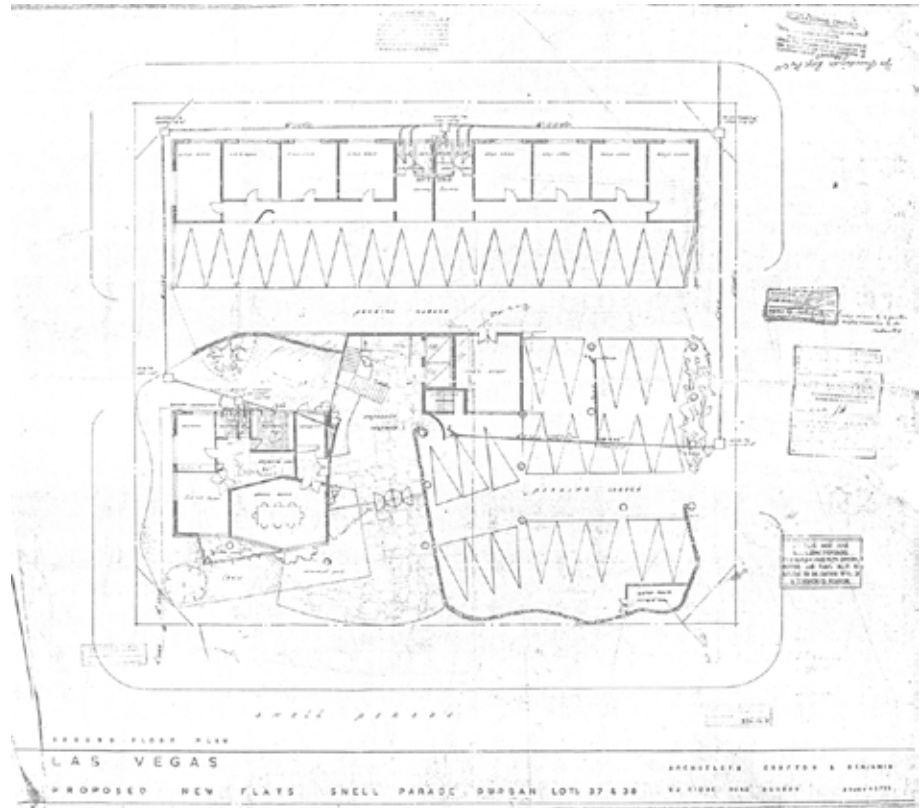


Fig. 4
Crofton & Benjamin, pianta del piano terra, Edificio Las Vegas, Durban 1956 (Courtesy Joan Stannard).

la moglie Gem per quasi un anno nell'isola di Ibiza, dove si dedicò alla pittura e al disegno: l'esperienza, come dice lui stesso, «gettò le basi per il resto della nostra vita» (Benjamin 1997 p.7).

In questo periodo si presenterà l'opportunità di realizzare il loro secondo progetto, la residenza Las Vegas, in un'area a nord del lungomare in grande espansione, commissionata da un cliente che intendeva lasciare un segno particolare in questa parte turistica della città. Probabilmente il fatto che i due architetti avessero già realizzato un albergo nella stessa zona e che Benjamin si trovasse all'estero a studiare l'architettura mediterranea ed europea convinse l'imprenditore ad assegnare loro l'incarico. Benjamin racconta che il progetto iniziò quando Crofton gli inviò ad Ibiza uno schema dell'area e uno schizzo con una proposta. Nella cucina della sua casa davanti al Mar Mediterraneo, partendo dai suggerimenti di Crofton, disegnò la volumetria con una vista prospettica colorata ad acquarello e la inviò al socio a Durban. In breve tempo il progetto venne approvato dal Comune e avviata la costruzione, poi ultimata nel 1957 (Benjamin 1997) (Fig.3).

Las Vegas è un edificio di undici piani che ospita trentadue appartamenti di lusso. La volumetria, orientata in lunghezza sull'asse nord-sud, riprende lo schema tripartito del progetto del Claridge Hotel (basamento aperto, corpo centrale residenziale e ultimo piano, con attico e terrazza, coronato da una pensilina), ma ha un'articolazione volumetrica più complessa e leggibile dall'esterno. Nasce da un progetto ideato nelle tre dimensioni, con un forte legame tra interno ed esterno, definito in modo preciso anche grazie agli schizzi prospettici realizzati da Benjamin durante la stesura.

Al piano terra il fabbricato si estende su un intero isolato, in un lotto di 40x40 metri circa, perimetrato da quattro strade, di cui la principale è la Snell Parade del lungomare (Fig.4). Una pensilina, prospiciente la strada, incornicia la porta d'ingresso, inserita in una grande vetrata dell'atrio a doppia altezza, affiancato su un lato da una volumetria ad un piano, destinata all'appartamento del portiere e a sala riunioni, e sull'altro dal par-



Fig. 5
Atrio d'ingresso a doppia altezza, Edificio Las Vegas, Durban 2023 (Angela Buckland).

cheggio interno, a cui è sovrapposto un mezzanino, con affaccio su una terrazza, da usare originariamente come area comune (S.A. Architectural Record 1958, p. 18)⁴ (Fig.5).

L'aspetto importante dell'atrio è dato dalla sua articolazione spaziale, curva in pianta e scandita da pilastri neri a doppia altezza, mentre le vetrate d'ingresso e quella laterale, adiacente al patio della casa del portiere, danno luce all'interno, dilatando lo spazio e creando viste sulla vegetazione esterna. Tra i dettagli di spicco è particolare la presenza di un grosso pilastro nero che, oltre alla struttura, nasconde le tubature dei servizi dei vari piani, e, adiacente a scala e ascensori, è posto all'interno di una grande aiuola.

Si sovrappongono i dieci piani degli appartamenti⁵, distribuiti in tre unità per piano secondo tre "tipi" diversi: due ad angolo, di cui una con tre stanze da letto (Type A) e l'altra con due (Type C), e una al centro della facciata principale con due stanze da letto (Type B), tutte rivolte ad est verso il mare (Figg.6,7). La volumetria degli appartamenti presenta, nella facciata ad ovest verso il lungomare, una doppia curvatura in pianta, scandita in facciata da ampie finestre a vetrata e balconi, che richiamano le linee del paesaggio antistante, mentre sul retro una facciata squadrata chiude la zona degli ascensori e scale.

Ciascun appartamento, dotato di armadi a muro, piastrelle colorate e parquet (Architect and Builder 1958, p.37), è distinto in zone comuni, articolate su uno spazio continuo che dal corridoio d'ingresso, con al lato la cucina, arriva sino al soggiorno, aperto da una grande vetrata e un balcone verso il mare. Corona l'insieme un attico, che ospita un'unità abitativa con terrazza, coperto da una pensilina aggettante dal profilo ondulato, che segue il profilo dell'edificio⁶.

Una scelta oculata di colori e materiali diversi arricchisce ulteriormente la spazialità dell'intero complesso, mentre una fascia verticale, rivestita di ciottoli del vicino Umgeni River, evidenzia il basamento esterno e si insinua dall'ingresso nell'interno dell'edificio. Qui le pareti interne dell'atrio sono rivestite in legno a listelli verticali, in contrapposizione all'intonaco bianco dei solai a sbalzo della scala e del mezzanino, mentre il pavimento è formato da conci irregolari di pietra a mosaico, soluzione che continua nei piani superiori lungo i corridoi comuni e nell'ingresso interno sino alla zona pranzo e nelle terrazze degli appartamenti. Ai piani i corridoi comuni

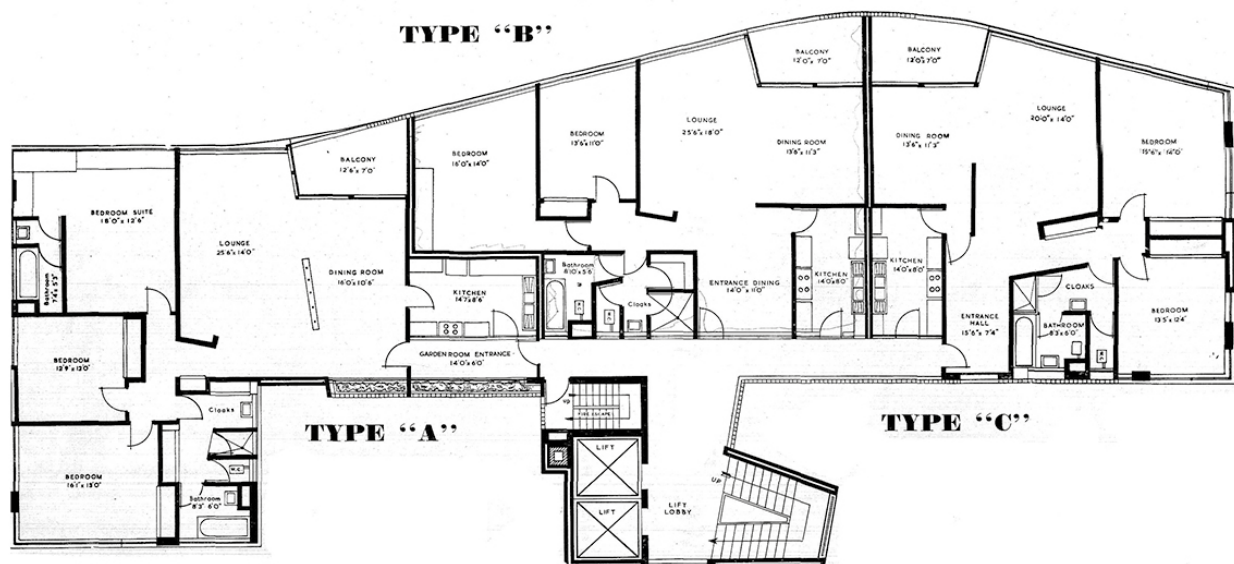


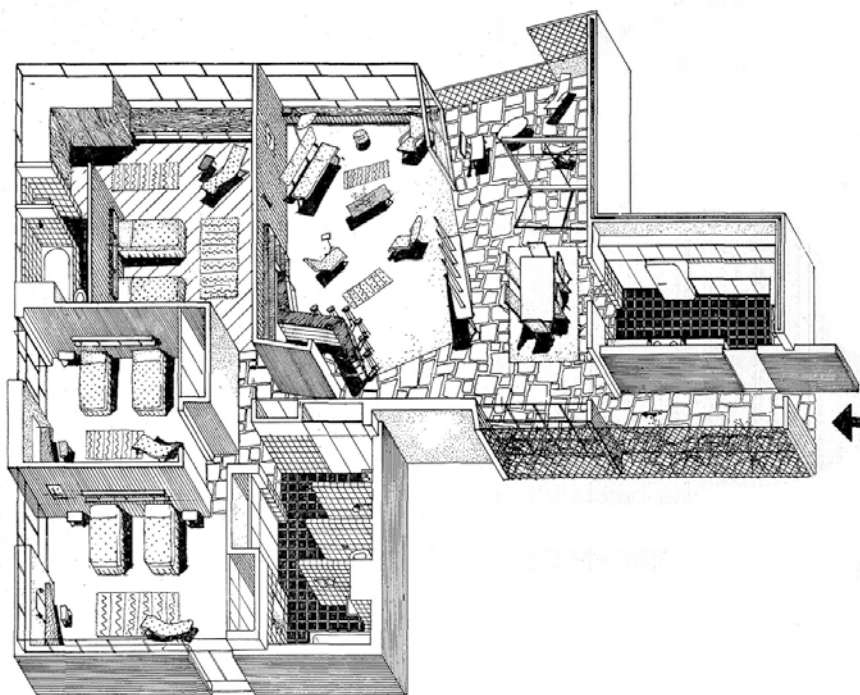
Fig. 6
Crofton & Benjamin, pianta del piano tipo, Edificio Las Vegas, Durban (Architect and Builder, aprile 1958).

hanno muri intonacati di bianco intervallati da pareti in mattoni pieni e schermature con elementi di laterizio forato, che filtrano la luce, illuminano i percorsi e consentono la ventilazione necessaria al clima.

All'esterno le facciate, dipinte con colori di tonalità diverse⁷, alternano parti intonacate, finestre, balconi e schermature in laterizio forato. Si crea così un gioco cromatico dove «la struttura viene espressa con il nero, i muri in bianco, le schermature in terracotta» (Benjamin 1997, p.7), generando una contrapposizione che si mantiene nei dettagli della scala e dei parapetti, i cui elementi verticali sono tinteggiati in bianco e il passamano in nero. L'inserimento poi di alcune aperture circolari sulle superfici in calcestruzzo, in verticale nella facciata laterale del parcheggio e in orizzontale nella pensilina curva di coronamento dell'attico, creano ulteriori ombreggiature e danno profondità all'insieme delle superfici.

Las Vegas e il Moderno brasiliano

In un articolo del 1958, pubblicato sulla rivista di architettura sudafricana *Architect and Builder* dopo l'inaugurazione di Las Vegas, si commenta: «Questo edificio sembra essere più vicino al contemporaneo con aree aperte per creare ombra e ventilazione necessarie al clima subtropicale, simile al lavoro svolto in Brasile» (Architect and Builder 1958, p.37). Come spiega anche Benjamin, tra i riferimenti che osservava da giovane «Le Corbusier era l'eroe del Movimento Moderno, ma, come parte di un piccolo gruppo di studenti anticonformisti, siamo stati influenzati [...], certamente, dal libro *Brazil Builds*» (Benjamin 2012 p.4). Benjamin si riferisce qui al catalogo della mostra *Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942*, realizzata al MOMA di New York nel 1943 (Goodwin 1943), e che, unitamente alla monografia su Oscar Niemeyer di Stamo Papadaki (1951), circolava tra i tavoli dei giovani architetti e studenti sudafricani del periodo (De Beer 2000)⁸. La pubblicazione, frutto di un viaggio di alcuni mesi del curatore Philippe L. Goodwin insieme al fotografo G.E. Kidder Smith, traccia una panoramica dell'architettura moderna brasiliana sino agli anni più recenti. Sfogliando le pagine sono evidenti gli aspetti di vicinanza tra Las Vegas e gli edifici contemporanei brasiliani, che a loro volta già adottavano da tempo, rielaborandoli, elementi noti e diffusi dell'architettura moderna, come i cinque punti di Le Corbusier e il calcestruzzo armato.

**Fig. 7**

Crofton & Benjamin, assonometria appartamento "Type A", Edificio Las Vegas, Durban (Architect and Builder, aprile 1958).

Ma soprattutto è importante l'uso dello schema tripartito nella volumetria (formata da un basamento su pilotis, su cui poggia un corpo centrale monolitico, chiuso a sua volta in alto da un tetto giardino/terrazza con volumetrie indipendenti)⁹, che riprende il primo e più rappresentativo progetto del Moderno brasiliano, pubblicato nel catalogo: il Ministero per l'educazione e salute di Rio de Janeiro (Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Alfonso Reidy, 1943). Si tratta di un edificio per uffici caratterizzato da un imponente parallelepipedo di quattordici piani, scandito da grandi brise-soleil, per schermare la luce e ventilare, sovrapposto a un basamento trasversale di due piani su pilotis, destinato alle funzioni pubbliche e in relazione con lo spazio pubblico circostante, mentre l'ultimo piano è coronato da una terrazza con forme curvilinee che si stagliano verso il cielo (Goodwin 1943). Osservando Las Vegas e l'architettura del Moderno brasiliano risalta in particolare il loro legame molto stretto con il paesaggio e le condizioni climatiche del luogo. Lo stesso Le Corbusier, durante il suo viaggio in Sudamerica nel 1929, sorvolando in aereo Rio de Janeiro era rimasto colpito dall'estensione e maestosità dei paesaggi. Aveva quindi disegnato una proposta di sviluppo della città, in cui si raffigurava un'autostrada integrata con lunghi edifici curvi che seguivano la topografia e la linea di costa (Le Corbusier 1930), aspetti che poi architetti come Oscar Niemeyer adotteranno nei loro progetti. Durban, simile in questo a Rio de Janeiro, è caratterizzata da un clima umido, soleggiato e ricco di vegetazione, e da un paesaggio dirompente e molto esteso, anche per la presenza dell'Oceano Indiano. La forma curva del volume Las Vegas pensata da Crofton e Benjamin riprende infatti le linee di spiaggia e mare prospicienti l'edificio, mentre i pilastri, solai a sbalzo, pensiline curvilinee (elementi tipici del Moderno brasiliano) richiamano l'ambiente e il paesaggio circostante. Nell'importante complesso di Pampulha, progettato da Niemeyer in collaborazione con il paesaggista Roberto Burle Marx e il pittore Candido Portinari (Belo Horizonte 1942), pubblicate su *Brazil Builds*, le grandi vetrate a doppia altezza del casinò creano un legame con il lago artificiale

**Fig. 8**

Facciata principale, Edificio Farrington, Durban, senza data (Technical Reference Library, University of KwaZulu-Natal Durban).

all'esterno e le montagne sullo sfondo, mentre la pensilina, che si snoda dal ristorante a pianta circolare, si integra con le forme della vegetazione e del giardino, segnando l'ingresso della struttura (Goodwin 1943).

Si tratta di soluzioni che porteranno lo stesso Niemeyer a creare l'edificio curvo di Copan (San Paolo 1952-66), che romperà definitivamente con le volumetrie squadrate e razionali degli edifici modernisti.

Numerose sono poi i tratti peculiari legati al clima che Crofton e Benjamin traducono in Las Vegas, usando anche elementi di laterizio forati. Come le schermature solari, che scandiscono la luce dei corridoi interni e i parapetti dei balconi, e in cui si rielaborano i brise-soleil lecorbusieriani, ma anche le schermature, ricche di numerose varianti, dell'architettura tradizionale del sud d'Europa e quelle presenti in Brasile, in particolare a Rio de Janeiro nell'edificio del Ministero. Troviamo inoltre forature a griglia e balconature, che creano spazi intermedi di filtro tra interno ed esterno, già presenti nell'Hotel di Ouro Preto (Niemeyer 1942), nell'edificio di appartamenti di rua Bolivar, 97 a Rio de Janeiro (Firmino Saldanha 1940) di cui parla *Brazil Builds*, ma anche nel lungo volume curvato di Pedregulho a Rio de Janeiro (Reidy 1942) e nell'Ospedale di Lagoa (Niemeyer 1952). Tutti edifici che sicuramente erano noti ai due architetti sudafricani e sono l'elemento caratterizzante di una delle facciate di Las Vegas, ma che Benjamin riprende anche dall'architettura di Ibiza e delle Isole Baleari (Benjamin 1997 e Conradie 2014).

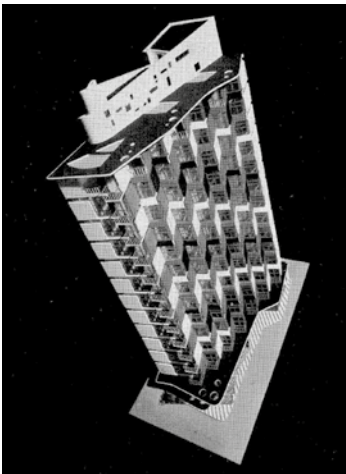


Fig. 9
Facciata principale, Edificio Hyde Park, Durban (Architect and Builder, novembre 1959).

Fig. 10
Crofton & Benjamin, modello dell'edificio di West Point che evidenzia la volumetria con i contrasti di luce e colore (Architect and Builder, gennaio 1960).

La creazione di uno “stile”

Come riferisce lo stesso Benjamin, in questo edificio «fu dove il nostro stile si realizzò» (Benjamin 1997 p.7).

I caratteri principali di Las Vegas, come si è visto, sono pieni di riferimenti, ma utilizzati con libertà espressiva dai due architetti sudafricani per creare una originale “tipo” di residenza collettiva, che, con numerose varianti, venne da loro riproposta nelle opere successive a Durban e dintorni.

A titolo esemplificativo possiamo ricordare gli edifici di Farringdon (1959), Hyde Park (1959), e West Point (1957-60), che anche se diversi per dimensioni e contesti presentano tratti e soluzioni comuni: le residenze di lusso inserite in un terreno in pendenza a Farringdon (6 piani e 9 unità), gli appartamenti di medie dimensioni all'interno di un ampio parco privato ad Hyde Park (10 piani e 37 unità), entrambi nell'area residenziale di Berea, infine la residenza di West Point (13 piani e 84 unità), destinata a monolocali con bagni comuni, costruita in un lotto di dimensioni minime (circa 12x24 metri) nel centro città e vicina al porto (Figg. 8,9,10)¹⁰.

Il tema della tripartizione dell'edificio in basamento aperto, corpo centrale e ultimo piano con terrazza è lo schema principale sempre ripetuto, pur adattato con variazioni alle condizioni dei diversi siti: il basamento rappresenta il legame con il luogo e tra interno ed esterno; il volume centrale, che caratterizza per la facciata principale dell'edificio, è sempre destinato agli appartamenti; la copertura è formata dall'attico/terrazza, coronato da una pensilina. Farringdon, inserito in un terreno scosceso, ha l'ingresso al primo piano e il basamento, sfalsato su due piani, si apre con un grande pilastro a “V” verso il terreno in pendenza del giardino. Hyde Park, costruito sul rilievo di un parco, si relaziona alla topografia e al paesaggio con una grande pensilina curva su pilastri a sbalzo, che dal parco conduce all'ingresso (Architect e Builder 1959). West Point, infine, pur nelle piccole dimensioni del lotto, ha un piano terra aperto verso lo spazio pubblico della città. Il corpo centrale degli appartamenti nei tre casi ha una forma lineare ed è destinata sul retro principalmente ai servizi comuni e alla distribuzione, mentre sul fronte principale si presenta come una volumetria articolata e orientata verso la vista privilegiata: una facciata curva verso la città e il mare in Farringdon, formata da linee spezzate in pianta in Hyde Park e una particolare a “zig zag” nel caso di quella di West Point, entrambe orientate sul porto. L'uso dei colori per accentuare la percezione delle volumetrie è ugualmente particolare, come accade nel progetto originale di West Point, che presentava in facciata colori e ombreggiature dal grigio all'azzurro (Architect e Builder 1960), o di materiali diversi, come i ciottoli di fiume del basamento di Hyde Park e Farringdon, e infine l'inserimento di bucatore nella pensilina del coronamento di Hyde Park e West Point. Questi aspetti sono completati da una serie di soluzioni architettoniche caratterizzanti: finestre isolate e/o d'angolo, singoli balconi aggettanti e aperture lungo i corridoi (Butler 1987). Tutti elementi che mostrano una particolare attenzione nel creare un rapporto tra interno ed esterno e punti di vista sul paesaggio.

Come spiega lo stesso Benjamin il suo lavoro con Crofton era inedito a Durban in quel momento e pochi gli edifici che utilizzavano il linguaggio del Moderno anche per sperimentare:

Il nostro lavoro [...] credo abbia espresso una sorta di allegria, libertà ed esuberanza, lavorando in armonia con l'ambiente, naturale e artificiale. Anche noi siamo stati fortunati a condividere l'avventura. (Benjamin 1997, p.7).

Purtroppo, nel dicembre 1964 Benjamin emigrò in Gran Bretagna e questa interessante collaborazione venne interrotta:

con Derek, ebbi una partnership ideale. Ci siamo stretti la mano, abbiamo diviso tutto a metà, [...] e quando me ne sono andato [...], siamo usciti con una stretta di mano. È stata più di una simbiosi... è stata creata una sinergia e potevamo quasi leggere i pensieri l'uno dell'altro. (Benjamin 1997, p.6).

Note

¹ I lavori di ricerca su Crofton e Benjamin sono limitati. Da ricordare la mostra “Crofton & Benjamin Architects” (KZNSA Gallery, Durban, 2011), in parte pubblicata su KZ-NIA Journal, curata da Leon Conradie, con foto di Dennis Guichard (Benjamin, 2012).

² L'iscrizione all'ordine degli architetti del Sudafrica (SACA) di Derek risale al 1949, quella di Benjamin al 1950 (Benjamin, 1997; AA.VV. (2023). *Crofton D.; Benjamin, I.*, 2023).

³ L'incarico venne commissionato dall'importante investitore privato F.E. Jiran Esq (Lindsay, 2022, p.34).

⁴ Per ragioni economiche nell'area comune davanti alla terrazza venne inserito un ulteriore appartamento, che portò a trentadue il totale delle unità abitative.

⁵ Il volume d'ingresso, formato da piano terra e mezzanino, ha un'altezza di 6 metri, anche per garantire riservatezza ai piani superiori (S.A. Architectural Record, 1958, p. 18).

⁶ Durante la costruzione la famiglia Raimondo, che viveva nell'edificio adiacente, chiese agli architetti e al costruttore, che acconsentirono, di aggiungere all'edificio un piano attico per la famiglia. Comunicazione telefonica con Frank Raimondo (14-7-2023).

⁷ I colori originari, oggi in parte cambiati, erano probabilmente bianco, grigio, rosso mattone e blu scuro (S.A. Architectural Record, 1958, p. 18).

⁸ Tra questi Norman Eaton e Helmut Stauch.

⁹ Soluzione utilizzata da Le Corbusier in numerosi progetti, tra cui la Ville Savoye (1929), edifici collettivi come la Cité de Refuge (1933) e l'Unité d'Habitation (1945), ma in particolare già il Padiglione svizzero (1930) di Parigi presenta un volume curvo (che in questo caso è al piano terra) e un basamento rivestito in pietra simili a Las Vegas.

¹⁰ L'edificio è inserito tra il Rivera Hotel e l'Haven Court, progettati da Crofton e Benjamin.

Bibliografia

(1955) – “Claridges Hotel, Durban”. *Architect and Builder* (novembre), 50-58.

(1958) – “Apartment Block, Snell Parade, Durban”. *Architect and Builder* (aprile), 37-41.

(1958) – “Las Vegas, Snell Parade. Durban”. *South African Architectural Record* (giugno), 18-21.

(1959) – “Hyde Park Flats, Berea, Durban”. *Architect and Builder* (novembre), 40-43.

(1960) – “Westpoint, Flats, Esplanade, Durban”. *Architect and Builder* (giugno), 47-49.

AA.VV. (2023) – *Artefacts.co.za* [online] Disponibile a: <<https://www.artefacts.co.za/main/Buildings/archframes.php?archid=5145&countadd=1>> ; <<https://www.artefacts.co.za/main/Buildings/archframes.php?archid=3118>> [Ultimo accesso 20 giugno 2023].

- BODEI S. (2022) – “Forme e immagini della città divisa: il lungomare di Durban durante l’apartheid (1948-1994)”. *Storia dell’Urbanistica*, 14, 314-329.
- BUSH L.A. (2022) – *A Model for Integrated, High-rise Urban Living: Learning from Durban’s Beachfront*. Tesi di Master, Faculty of Engineering and the Built Environment, Department of Architecture, at the Durban University of Technology, Durban.
- BULTER A. (1987) – Issy Benjamin. *Aspects of his Durban Architecture*. *Journal of the Natal Provincial Institute of Architects*, 1, 9.
- BENJAMIN I. (1997) – “Issy Benjamin: Durban, my kind of town, my kind of people”. *Journal of the KwaZulu-Natal Region of the South African Institute of Architects (KZ-NIA Journal)*, 2, 6-7.
- BENJAMIN I. (2012) – “Intelligent Design...A life in architecture”. *Journal of the KwaZulu-Natal Region of the South African Institute of Architects (KZ-NIA Journal)*, 2, 4-8.
- CONRADIE L. (2014) – (Brochure) *Crofton & Benjamin*. Durban City Architects Guide, City Architecture Department eThekweni, 2014.
- GOODWIN, P. L. (1943) – *Brazil builds: architecture new and old, 1652-1942*. The Museum of Modern Art, New York.
- DE BEER I. (2000) – “Brazil”. In: *Architecture 2000. A review of South African Architecture*. South African Institute of Architecture, 109-110.
- GRANT L.G. (1992) – *An Historical Geography of the Durban Beachfront*. Tesi di Master, Department of Geographical and Environmental Science, University of Natal, Durban.
- GREIG D. (1971) – *A Guide to Architecture in South Africa*. Howard Timmins, Città del Capo.
- HERBERT G. (1974) – *Martienssen and the International Style. The Modern Movement in South African Architecture*. A.A. Balkema, Cape Town, Rotterdam.
- LE CORBUSIER (1930) – *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*. Crès, Parigi.
- PAPADAKI S. (1951) – *The work of Oscar Niemeyer*. Reinhold Publishing Corporation, New York.

Silvia Bodei, architetto (IUAV, Venezia) e dottore in Progettazione Architettonica (UPC, Barcellona), è ricercatrice in Composizione Architettonica e Urbana presso il Politecnico di Milano (DA-STU). Dal 2012 al 2016 è stata assegnista di ricerca all’Università degli studi di Cagliari, e dal 2017 al 2022 è stata *Senior Lecturer* presso l’University of KwaZulu-Natal a Durban (Sudafrica), dove ha insegnato Progettazione architettonica e Storia dell’Architettura. Studiosa dell’opera di Le Corbusier e autrice della monografia *Le Corbusier e Olivetti. La Usine verte per il Centro di calcolo elettronico* (Quodlibet, 2014), ha curato il libro sull’architetto sudafricano Hans Hallen (*Hans Hallen. Selected 1960s projects in Durban*, Libria, 2020) e ha scritto numerosi articoli scientifici su riviste nazionali e internazionali come *Domus*, *Massilia*, *Il Giornale dell’Architettura*, tra le altre.

Anna Irene Del Monaco
Esperienze di realismo e architettura nell’Africa Subsahariana. Insedimenti urbani, servizi per la salute e infrastrutture per la ricerca e il patrimonio storico in Sudan, Etiopia, Tanzania (2005-2023)

Abstract

Il testo illustra e commenta alcune esperienze progettuali elaborate per organizzazioni di ricerca e professionali internazionali negli ultimi vent'anni in Sudan, Etiopia e Tanzania: aree urbane da riprogettare, piccoli edifici destinati servizi pubblici, ricerca e patrimonio archeologico. L'approccio progettuale tiene conto di aspetti che riguardano la realtà climatica tropicale e, più in generale, gli aspetti di contesto dell’Africa sub-sahariana con l'intento di contribuire alla costruzione di una idea di architettura moderna più o meno consolidata.

Parole Chiave

Realismo e architettura — Africa Subsahariana — Autocostruzione

Ambientismo e Commozione

C'è un carattere che accomuna le esperienze progettuali che saranno sinteticamente commentate di seguito, elaborate per luoghi diversi dell’Africa Subsahariana (Sudan, 2005-10; Etiopia, 2010; Tanzania, 2023), in un arco temporale quasi ventennale; il carattere del “realismo”.

Non è lo scopo di questa breve testimonianza approfondire il tema del *realismo in architettura*¹ (Tafuri 1985) – o il *realismo nell’architettura dell’Africa Subsahariana*, approfondendo in termini generali e storiografici la validità di una eventuale nuova categoria interpretativa (D’Agostini 2013)², ma riflettere attraverso quali percorsi conoscitivi e interpretativi, più o meno inconsciamente sedimentati nelle esperienze *di scuola romana* e praticando un riconoscibile *modus operandi*, si siano elaborate *risposte di progetto*, per la specifica realtà dei luoghi e le necessità della committenza. Si sia tentato, cioè, di interpretare l’identità dei contesti rinnovando le fonti di ispirazione rispetto ai modelli offerti e noti in letteratura e nella prassi, sperimentati durante diverse fasi *coloniali* (di ispirazione tardo ottocentesca e novecentesca modernista). Le esperienze più mature proposte e realizzate da architetti italiani moderni in Africa e nel Mediterraneo hanno avuto luogo fra il XIX e XX secolo, ed in particolare nel periodo del ventennio fascista e nel secondo dopoguerra, quando si realizzarono opere e interventi in Libia, Egitto e in Etiopia. Le pubblicazioni e le ricerche di Ezio Godoli (Godoli 2008) e di Benedetto Gravagnuolo (Godoli, Gravagnuolo, et al, 2008) sono fra le più esaustive e indagano personalità e vicende diverse. Sulle esperienze francesi in Nord Africa, uno dei lavori più significativi è *Casablanca Colonial Myth and Architecture Ventures* (Cohen e Eleb 1998) di Jean Louis Cohen e Monique Eleb.

Rimane fondamentale l'illuminante lettura offerta da Giuseppe De Rita durante una intervista (Del Monaco 2021) di qualche anno fa, nella quale affermava che l'architettura italiana in Africa è figlia della *land Reclamation*, cioè delle bonifiche agricole realizzate durante il fascismo ed eseguite da aziende come Salini, più tardi applicatesi alle infrastrutture stradali, in tutto il mondo, ma presente in quegli anni soprattutto nei paesi del Mediterraneo allargato e in Africa. Ciò dimostra che l'architettura era concepita da governi e aziende come un servizio che amplificava l'offerta di interventi di infrastrutturazione e modernizzazione.

Florestano Di Fausto, noto per i suoi interventi architettonici in Libia (McLaren 2005), riproponeva in quelle terre lontane azioni e linguaggi affini ad alcune proposte per le città della Pianura pontina e per i *pueblos de colonización* franchisti in Spagna (Lejeune 2021); un insieme di programmi e interventi finalizzati alla trasformazione dei territori ed allo sviluppo dell'agricoltura in Europa e in Africa fra il primo e il secondo dopoguerra. Durante quella articolata fase storica, in Italia si dibatteva su quale dovesse essere il *linguaggio* nazionale dell'architettura. In parallelo gli architetti romani di rilievo impegnati in quel dibattito, e docenti della Facoltà di Architettura, si misurarono con esperienze di pianificazione e progettazione di rilievo nel Mediterraneo allargato e in Africa: si pensi ai lavori urbani di Marcello Piacentini e Arturo Mezzedimi ad Asmara (Teclé 2015) in Etiopia; di Luigi Piccinato a Tobruk in Libia (1925) e ad Atakoy, Istanbul (1956); di Riccardo Morandi per il ponte sul Wadi al-Kuf in Libia (1965-72). In particolare, nel secondo dopoguerra, le politiche di sviluppo e di cooperazione internazionale ebbero molta incidenza: si pensi all'esperienza ultradecennale in Tunisia – tanto per citare un caso significativo e strutturato – di Pietro Barucci, Piero Maria Lugli, Plinio Marconi, Giuseppe Nicolosi, Ludovico Quaroni, Luigi Vagnetti. E, dalla metà degli anni Sessanta alla fine degli anni Settanta le azioni professionali di Lucio Barbera con la ProgRes in Egitto, Marocco, Togo,³ che di quel ciclo generazionale e rappresenta l'ultimo romano, classe 1937, ad avere sperimentato progetti direttamente sul campo, con continuità, nel Mediterraneo allargato e in Africa.

È importante chiarire che con il concetto di *realismo* non si intende in questa sede alludere al *neorealismo* né scomodare il *realismo magico*, cioè quell'insieme di esperienze che una parte della cultura architettonica italiana, in particolare romana, condivise nel dopoguerra con il mondo del cinema e della letteratura (Reichlin et alii 2001),⁴ – ma è anche inevitabile che esse rimangano questioni attive sullo sfondo. Ci riferiamo, per questa lettura, alle esperienze che riguardano i protagonisti della Scuola romana di Architettura, in un momento in cui si assistette, infatti, alla transizione fra la cultura fascista, cioè all'idea di architettura come *arte di stato* e soprattutto *rappresentazione* di una identità politica, all'architettura come professione di rilevanza sociale⁵ interessata anche all'architettura ordinaria e alla cosiddetta “architettura minore” e che nella scuola di Roma aveva una tradizione importante nelle attività dell'Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura (Aacar) nella quale Gustavo Giovannoni fu uno degli animatori più attivi.

Negli anni della fondazione della Scuola, da tempo anche allo studio delle Commissioni dell'Aacar e di Giovannoni in particolare, quelle opzioni di ricerca di una italianità architettonica – che, con evidente approssimazione, possono essere riferite almeno a tre diverse declinazioni del tema: storica/monumentale, minore/ ambientista

e innovativa/poi anche razionale – non erano ancora tutte facilmente distinguibili. Ma Giovannoni provò a individuarle, avocando soltanto a sé l’opzione ambientista che era invece sicuramente ancora coltivata, in diversa misura e con appropriata destinazione, da molti dei suoi colleghi, non escluso, come si è detto, Piacentini. [...]: “a noi italiani, che sentiamo la crisi architettonica più degli altri per la grandezza della nostra tradizione, che non vogliamo e non dobbiamo abbandonare, conviene orientarsi, verso le tendenze di semplicità [...] ed ecco negli studi sull’arte passata prevalere opportunamente le ricerche sull’architettura minore [...] ed ecco nella composizione i temi modesti e costruttivi [...]” Una possibile esemplificazione di questo programma è riconoscibile nella tesi di laurea di Luigi Vietti – un albergo ambientato a Cernobbio, piccolo borgo rurale sulla costa del lago di Como –, premiata da Giovannoni nel 1928, forse in polemica con la partecipazione di alcuni allievi della Scuola alla I Esposizione italiana di architettura razionale (Pallottino 2021).

Introducendo l’opzione ambientista giovannoniana, e associandola agli scopi sociali dell’architettura, non si intende stabilire automaticamente un nesso fra la categoria del *realismo* e la categoria del vernacolare, del pittoresco, del regionalismo, ecc., cioè tentare classificazioni secondo schemi storiografici prefissati. Ci preme invece evidenziare quali siano gli strumenti metodologici e operativi elaborati in alcuni contesti culturali che possano essere trasferiti e applicati a contesti diversi, a *morfologie culturali* diverse. Introducendo, quindi, ciò che studiosi dell’Africa come Frobenius definivano “commozione”, un impulso intuitivo rispetto alla interpretazione della realtà, più simile alla condizione istintiva del bambino che dell’adulto (Barbera 2014). Più simile ad una interpretazione *fenomenologica* ed espressiva che razionalista.

La bellezza è nell’occhio di chi guarda” dice Wölfflin. Determinante è la posizione da cui guardo un quadro, ma anche l’illuminazione e la cornice in cui esso è posto; e in terzo luogo è decisiva l’intima predisposizione di chi lo produsse; chiamandolo il “creatore”. (...) L’Ottocento tacitò quest’esigenza in un modo così primitivo che talvolta ebbe effetti addirittura grotteschi e barbarici. Si pensi al problema dell’origine e dei singoli “progressi” della civiltà. Anzitutto domina la concezione di Spencer-Taylor. Tutto fu spiegato da una posizione mentale determinata dalla peggior tirannia della causalità. Si domandava. “Per quale scopo, con quale intento? E si rispondeva: “affinché... (...) La scienza scopri “l’impulso al gioco” come un fenomeno notevole solo in quanto si presenta già nel bambino, proprio naturalmente non originariamente suscitato dall’educazione”. (...) l’uomo acquista due forme di vita, quella dell’ “essere” e quella del gioco. Nel rappresentare “la propria parte” è l’origine di ogni civiltà. E la parte che l’uomo singolo, il popolo, un’umanità legata al tempo o al luogo devono interpretare è quella scritta espressamente per un uomo come individuo e per i molto come comunità. Ma quel che “è scritto”, si rivela nella commozione [*Ergriffenheit*]. (...) Si tratta della nostra ristretta facoltà di percezione, che in parte dipende dai sensi e dall’intelletto, in parte dal sentimento e dal “paideuma” (*Erlebte Erdteile*, IV). A tale distinzione dei più importanti organi della sintesi vitale corrisponde forse un ordine del mondo circostante, che distingue una sfera fenomenica dei fatti e una sfera fenomenica della realtà. (Frobenius 2013/1933).

Nel corso del suo saggio Frobenius distingue e analizza gli stili di poesia popolare distinguendo gli *Stili del realismo Romantico* (civiltà etiopica), e quelli del *Realismo razionalistico* (civiltà camitica). Qui ne accenniamo soltanto per evidenziare quanto interessante potrebbe risultare un nuovo approccio per una indagine teorico critica. Si pensi anche ai recenti tentativi (Santini 2020) abbozzati da alcuni studiosi di comparare figure come Aby Warburg e Leo Frobenius, per lungo tempo trascurati, entrambi tedeschi e quasi coevi. Ed entrambi coevi di Gustavo Giovannoni, cioè di quel momento culturale di transizione fra cultura ottocentesca e novecentesca,

molto fertile e forse troppo semplicisticamente considerato e incasellato dalla storiografia novecentesca entro definizioni “tradizionaliste”.

Insedimenti urbani, servizi per la salute e infrastrutture per la ricerca e il patrimonio storico in Sudan, Etiopia, Tanzania (2005-2023)

A ben guardare gli strumenti metodologici e interpretativi menzionati fin qui permetterebbero di elaborare un approccio alle trasformazioni nell’architettura della città africana contemporanea (insediamenti e costruzioni) ragionando sulla continuità e non tralasciando il desiderio di modernità, che è presente e legittimo. Tenendo conto che l’Africa, nel quadro globale, rappresenta ancora una riserva importante con i suoi territori per preservare l’equilibrio fra città e natura, aree urbane ed extra urbane, non essendo ancora del tutto alterate nella misura in cui è accaduto in alcuni paesi asiatici, dove le condizioni paiono irreversibili. Approccio, quello tratteggiato, non tanto distante rispetto alla posizione di Diébédo Francis Kéré che, nel commentare la scuola realizzata nel suo villaggio di origine, la Gando Primary School, argomenta come segue: «I did a modern building that is not westernised, and not a traditional African building,» e che il suo scopo era «to create a building that responded the best to the need of the climate and the need of the people, using the most available material» (Block 2020). Approccio diverso, tuttavia, da quello promosso in diverse fasi storiche da architetti francesi sia nelle periferie di città come Parigi e Marsiglia, che nelle ex colonie, proponendo un’architettura modernista *di massa*, fra i cui migliori esempi si registrano le opere di Fernand Pouillon.

Le esperienze descritte di seguito, invece, si concentrano su una domanda di architettura finalizzata al miglioramento delle qualità di vita dei centri urbani medio-piccoli, dei servizi socio-sanitari di aree periferiche e dei luoghi di ricerca, studio e conservazione del patrimonio culturale, in aree di rilievo, ma relativamente remote.

Regional Development Plan del Kordofan, KPP5 Khartoum Planning Project 2006-2010

Nel 2005 l’ingegnere Riccardo Raciti (Mefit Sudan⁶), contattò Lucio Barbera, preside della Facoltà di Architettura “Ludovico Quaroni” della Sapienza, per avviare una collaborazione di ricerca-consulenza (oggi si definirebbe “conto terzi”), per la redazione del Piano di Sviluppo del Nord Kordofan e delle principali città della regione, in particolare della città capitale El Obeid. Fra il 2006 ed il 2010, quindi, firmata la convenzione di ricerca, un gruppo interdisciplinare⁷ della Sapienza contribuì all’impostazione di strumenti di pianificazione territoriale, di progettazione urbana ed alla formazione di professionisti locali, con il contributo di alcuni assegnisti di ricerca finanziati dalla convenzione. Nel Corso degli anni l’agenzia Mefit Sudan, con il contributo di Sapienza, vinse l’incarico anche per il *Regional Development Plan* della regione del White Nile e partecipò al bando per il *KPP5 Karthoum Planning Project*: il raggruppamento risultò vincitore. I disegni qui presentati rappresentano una sintesi del complesso lavoro di consulenza, interrotto dalle vicende politiche sudanesi nazionali ed internazionali, dopo la prima fase di impostazione. Le missioni svolte sul campo, il confronto e lo scambio con gli uffici amministrativi e tecnici locali permisero di constatare, il ruolo ancora essenziale della popolazione locale (in parte nomade e in parte stanziale ed agricola) nel processo di realizzazione e gestione degli insediamenti residenziali, ciò che più o meno consapevolmente e propriamente si definisce *autocostruzione*⁸.

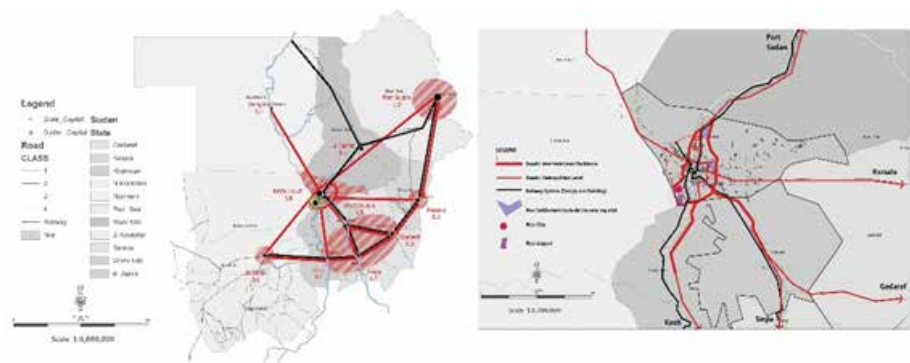


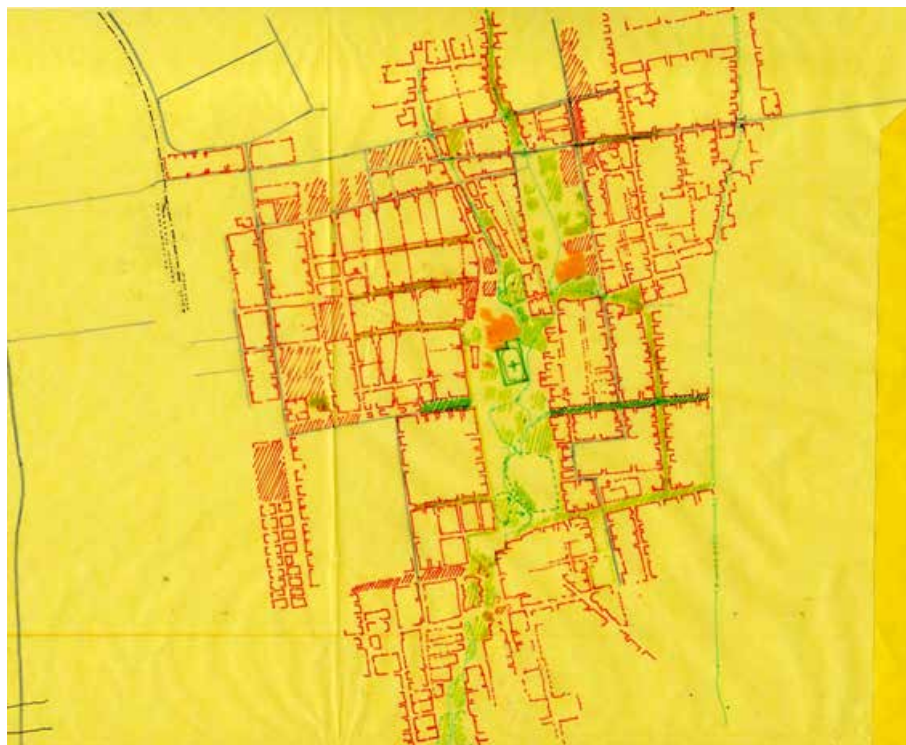
Fig. 1
Schemi Territoriali e Urbani KPP5, Khartoum Planning Project 5; elaborazioni di Lucio Barbera, Attilio Celant, Anna Irene Del Monaco (2010).

Le capacità tecniche e organizzative diffuse, quindi, dovrebbero essere preservate e rigenerate ed integrate con le strumentazioni tecniche minime, indispensabili per migliorare la qualità media dell'habitat e per affermare in un più vasto quadro geografico e culturale, Mefit Sudan nominò *project manager* Corrado Giannini, architetto romano e progettista della società di progettazione ProgRes-S.T.R diretta da Lucio Barbera attiva in Medio Oriente e in Africa durante gli anni Sessanta e Settanta. A causa delle gravi accuse, poi revocate, mosse al Presidente Omar al-Bashir per il suo coinvolgimento nella crisi del Darfur l'attività di Mefit-Centecs (Del Monaco 2023)⁹, proseguì senza il contributo Sapienza, ed è stata poi documentata da studiosi sudanesi nel paper *Khartoum 2030 Towards An Environmentally-Sensitive Vision for the Development of Greater Khartoum, Sudan* (Hamid e Bahreldin 2014). In sintesi, si può affermare, che gli interventi proposti, sebbene non completati con la supervisione di Sapienza, per il sopraggiungere di eventi esterni, avevano come importanti precedenti i lavori svolti in Togo da Barbera-Giannini con la ProgRes nel 1976 (e illustrati in questo stesso volume), suggerendo infrastrutturazione, governo delle acque piovane e urbane, inondazioni e l'introduzione di alcune elementari norme di base per la costruzione delle fondamentazioni e dei piani terra degli edifici, lasciando alla auto-costruzione degli abitanti la realizzazione delle proprie abitazioni.

Health Operator Learning Center Adwa (Tigray), Ethiopia, 2010

Questo progetto, redatto da Lucio Barbera e Anna Irene Del Monaco, è stato elaborato su richiesta della Croce Rossa italiana, della Croce Rossa etiopica e della Facoltà di Medicina della Sapienza Università di Roma (Ospedale Sant'Andrea), il cui riferimento era il professor Maurizio Simmaco. Il progetto è uno studio progettuale liberamente offerto dagli autori alle istituzioni menzionate. Le richieste iniziali delle istituzioni coinvolte riguardavano la progettazione di un centro sanitario di monitoraggio madre-bambino, tenendo conto del numero di orfanotrofi presenti nell'area e delle problematiche cliniche connesse, gestiti prevalentemente da organizzazioni religiose e non governative.

Nel corso dei sopralluoghi e del confronto con le istituzioni locali, il programma funzionale è stato modificato più volte e la richiesta finale – che fin dall'inizio ha tentato di conservare un ampio carattere di flessibilità – è diventata un centro di apprendimento per gli operatori sanitari, con l'aggiunta di un ambulatorio. Il progetto era stato accettato e approvato dalle autorità locali, e le indagini preliminari per la cantierizzazione del progetto si erano concluse quando, improvvisamente, mentre sul terreno già si picchettava per le fondazioni, il programma è stato sospeso, forse per un mancato accordo fra la Croce Rossa locale e le diverse organizzazioni non

**Fig. 2**

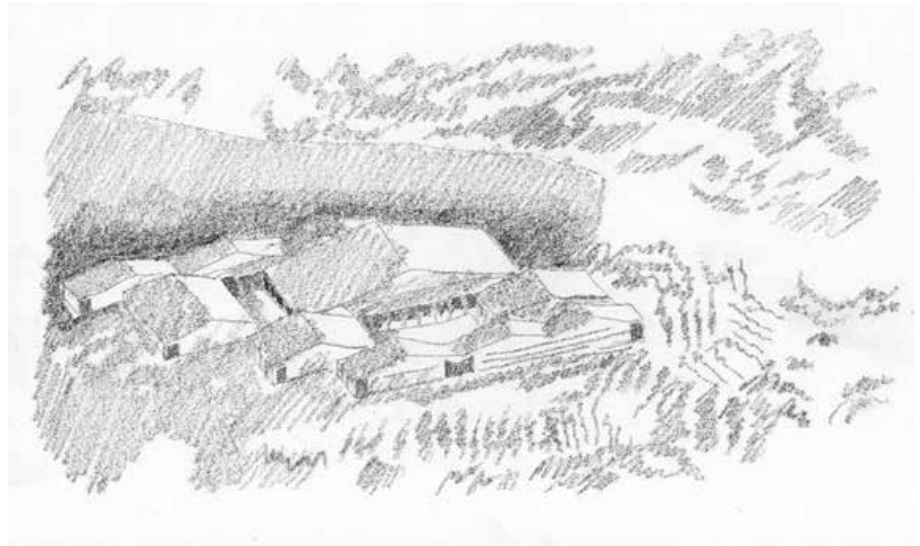
El Obeid: Schizzo di impostazione del progetto di riqualificazione urbana, disegno di Corrado Giannini (2007 circa).

**Fig. 3**

Schema di Riqualificazione urbana e studio per nuovo master plan di El Obeid; elaborazione di Lucio Barbera, Anna Irene Del Monaco (2009 circa).

governative presenti nell'area. L'idea progettuale proposta teneva conto dei sistemi di costruzione utilizzati localmente, o che sembravano avere prodotto i migliori esiti, con l'intento di cercare di *estrarre*, a partire dalla realtà, elementi di linguaggio architettonico sistematizzati e formalizzati per migliorarne il rendimento e gli esiti estetici. Quindi, fu importante intervistare la popolazione locale e condurre sopralluoghi fra le costruzioni realizzate in quella stessa area dalle maestranze locali.

La topografia del terreno, in lieve discesa, avrebbe inciso sul fatto che le coperture sarebbero diventate una sorta di "quinto prospetto". L'impostazione del progetto prevedeva una sequenza di cortili collegati da passaggi coperti e aggregati in padiglioni che disegnano una sequenza di stanze aperte e chiuse, collegate da passaggi semi coperti. Gli edifici aggregati alla stregua di vagoni di un treno, di altezze diverse, a seconda delle funzioni, fluttuano come volumi in tensione – per via dei tetti inclinati di altezze differenti e le variazioni del pattern planimetrico – su un terreno brullo che si apre su una valle, popolato da cespugli, rocce e qualche albero sparso. La connessione diretta fra il disegno delle finestre e gli elementi strutturali aveva l'obiettivo di ridurre al minimo eventuali errori esecutivi

**Fig. 4**

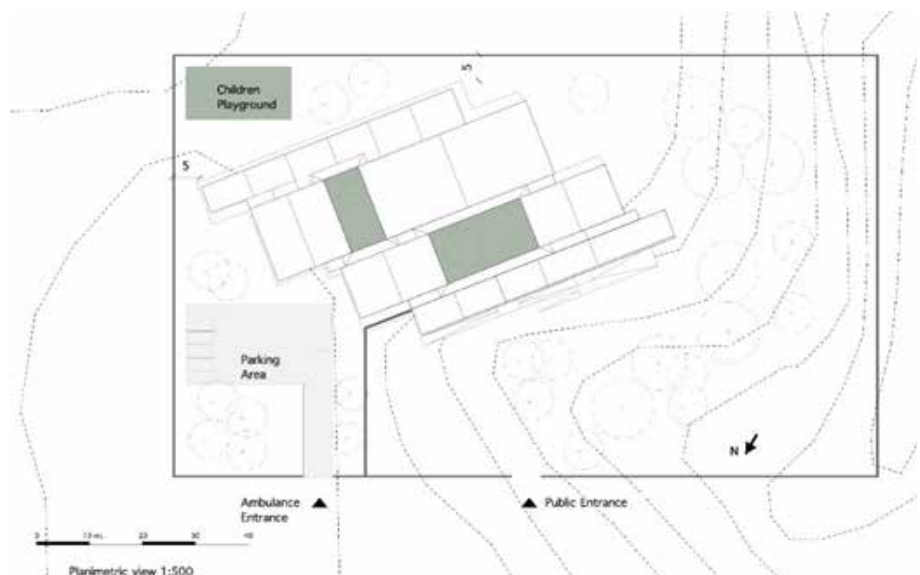
Adwa: Health Center, disegno di A.I. Del Monaco (2010 circa).

Fig. 5

Adwa: Health Center, renderings di Lucio Barbera e A.I. Del Monaco (2010 circa).

Fig. 6

Adwa: Health Center, Planimetria generale (2010 circa).



ed il mancato controllo sul posto durante l'esecuzione, e per ottenere comunque un risultato formalmente controllato nel caso di un eventuale uso di sistemi di costruzione di bassa qualità.

I portici sono un luogo fondamentale del progetto, scandiscono il ritmo spaziale, e ripropongono lo spazio semi-pubblico all'aperto, il più utilizzato dalla popolazione locale. Infatti, questi sono stati concepiti per attività educative all'aperto oltre che di transito e di sosta temporanea. La dimensione, la posizione e il disegno delle finestre sono concepiti per facilitare

la ventilazione naturale – questione fondamentale per ragioni climatiche e di igiene – e la circolazione dell’aria nei diversi padiglioni che definiscono l’articolato tessuto edilizio e la sequenza di spazi semi aperti aggregati.

THOR Tanzania Human Origins Research – 2023

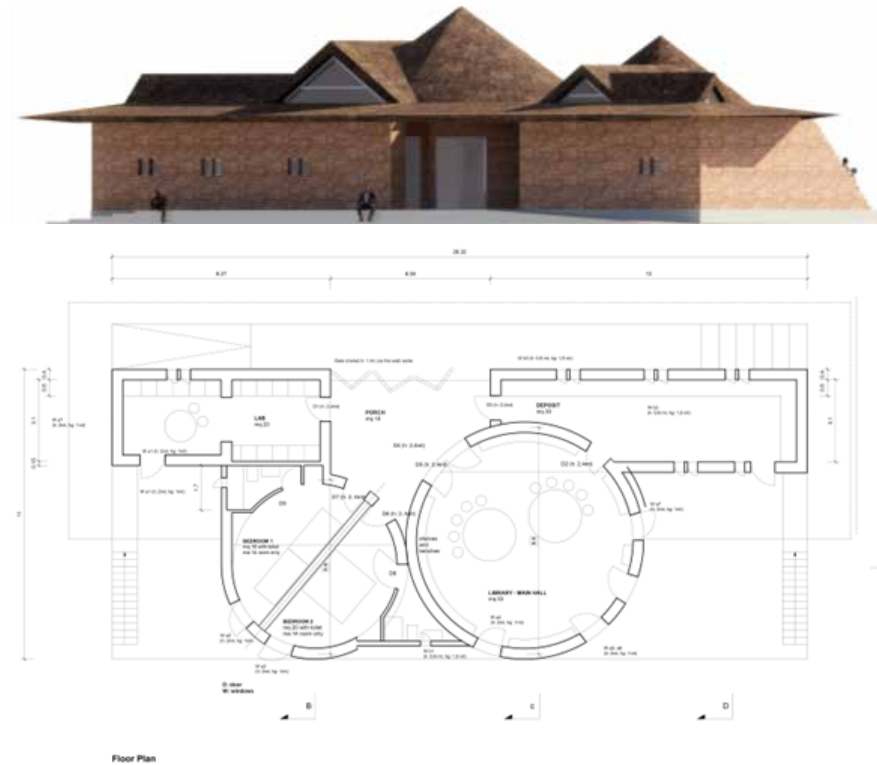
Thor è uno *Science Center* da realizzarsi nel Parco archeologico di Laetoli, in Tanzania, promosso da un consorzio¹⁰ di ricerca fondato dalla Scuola di Paleontologia di Perugia che coinvolge cinque università italiane ed alcune istituzioni della Tanzania, oltre al Ministero degli Affari Esteri¹¹. Nel parco sono presenti padiglioni assegnati a missioni internazionali, utilizzati per attività di ricerca, didattica, deposito.

La direzione del Parco di Laetoli ha posto una condizione perentoria: il nuovo Science Park Thor deve essere “ispirato” agli insediamenti e all’architettura locale (ad esempio i villaggi Maasai, ecc.). Il lotto assegnato, sul quale dovrebbe essere realizzato il nuovo edificio, ha un affaccio d’angolo sull’area di raduno centrale del campo, utilizzato come una sorta di piazza. Quella di ottimizzare gli spazi esterni come luoghi di aggregazione e per attività all’aperto (ricerca, trattamenti, didattica), è stata una seconda sollecitazione progettuale espressa dal consorzio. Le richieste corrisponderebbero anche ad intenzioni di lungo periodo dei gestori del parco, che sembrerebbero orientati a sostituire gradualmente gli edifici già realizzati per attuare quella che si potrebbe definire una ristrutturazione paesaggistica del campo, eliminando costruzioni “fuori contesto”. Quindi il centro Thor sarebbe un test per una possibile nuova tipologia di edificio tipo, in vista delle future sostituzioni. Le richieste dei membri della missione prevedevano due stanze da letto con bagno, un deposito, una stanza tecnica “asciutta”, una grande sala destinata ad eventi pubblici e didattica sulle cui pareti potesse trovare spazio una libreria, espositori e scaffali per l’archiviazione e l’esposizione temporanea dei reperti.

Il progetto è stato elaborato conducendo confronti intermedi, soprattutto per gli aspetti funzionali, con i colleghi archeologi, che tuttavia hanno interagito con interesse ed efficacia anche rispetto ad opzioni morfologiche e formali sottoposte loro nella fase di impostazione delle idee iniziali di progetto. Inoltre, una versione intermedia del progetto è stata discussa con il direttore del parco di Laetoli, un ingegnere dottore di ricerca temi di *preservation* e beni culturali, in occasione di un suo viaggio a Roma. Il confronto con lo stesso, insieme con i responsabili archeologi, è stato fondamentale per finalizzare le questioni di realizzabilità tecnica e per definire scelte sui sistemi costruttivi che hanno portato alla stesura finale degli elaborati inviati per la stima dei costi. L’idea progettuale, consegnata alla direzione del parco dalla missione italiana, sottoforma di progetto preliminare, è stata quindi stimata localmente. La scorsa estate, la missione archeologica ha iniziato ad attivare la raccolta fondi per la realizzazione di Thor.

I nuovi Rinascimenti verranno dall’Africa?

Nel 2005, si tenne un colloquio fra Arnaldo Bruschi e Lucio Barbera, presso il Dipartimento di Storia di Architettura della Sapienza, nel quale Barbera intendeva consultare il grande storico romano e sensibile progettista, in vista dell’organizzazione di un possibile convegno sull’identità dell’architettura italiana. L’opinione di Bruschi, entrando nel merito, fu piuttosto decisa e di seguito parafrasata: oggi non ha molto senso interrogarsi sul problema dell’identità dell’architettura italiana, perché è molto probabile che i rinascimenti verranno da altri luoghi: l’Asia, l’Africa.

**Fig. 7**

THOR Science Center of Sapienza/University of Perugia et al., Tanzania 2023. Disegni dell'autrice.

Quello che sappiamo dalla storia, continuò a spiegare Bruschi, è che in alcuni momenti, in alcuni luoghi si forma ed emerge una *koinè*: l'Atene del V secolo, l'Italia del Rinascimento, la Francia del diciottesimo secolo, Londra nel diciannovesimo secolo, New York nel ventesimo secolo. In Italia, in questa fase storica, non ci sono le condizioni politiche ed economiche, sosteneva Bruschi, proponendo quasi una chiave interpretativa antropologica, perché avvenga un nuovo rinascimento. Sarà più facile che nei prossimi anni alcuni italiani siano chiamati altrove per contribuire ad altri rinascimenti, come avvenne a Leonardo ed altri artisti, che in epoche lontane viaggiarono e applicarono il loro genio in altri contesti.

Continuando idealmente il ragionamento dello storico romano, possiamo aggiungere che, è difficile prevedere se in futuro il successo di alcuni modi di fare architettura, come il caso di Francis Kéré ed altri bravi architetti di tutte le nazionalità che i sono formati in giro per il mondo, e che quando progettano tengono conto dei caratteri del contesto, non dipenderà tanto dall'emergere di una *koinè* specificamente radicata in un luogo o se, per effetto della cultura globale – oramai una realtà irreversibile – amplificata dalla *comunicazione artificiale* (Esposito 2022), non sarà sempre più importante ristrutturare o preservare le identità specifiche di un'area culturale, come avrebbe detto Saverio Muratori, e saper leggere la realtà dell'architettura delle città, come avrebbe detto Ludovico Quaroni, e raccontarla e riproporla, seppure trasfigurata o re-immaginata, secondo rinnovate sensibilità.

Note

¹Si legga anche M. González Pendás, *Realism Under Construction: Manfredo Tafuri's Other Road to Criticism*, in Proceedings, Annual Meeting ACSA, 2011, pp. 11-20.

² Per meglio orientarsi su luoghi comuni e contraddizioni attorno al concetto di realismo.

³Di questa attività progettuale si trovano tracce nei curricula, nei registi delle opere e

in alcune pubblicazioni (vedi Del Monaco 2021).

⁴ “When Manfredo Tafuri was asked to write an essay on “Architecture and Realism,” he began his treatment of the theme by pointing out that “What I shall call here Realism ... is ... the fruit of a historic construction; (...) yet very real-debates about whether or not modern architecture lived up to the strict canons of socialist realism were, in any case, a bit casual, although entirely appropriate to the objects of his analysis, which, by and large, also coincide with the subject of this essay. Here, I will go no further than to indicate a few possible directions for study”. Su queste interpretazioni incide la limitata conoscenza che perfino autorevoli storici hanno sulle prime esperienze professionali e di studio di Tafuri e dei suoi coetanei romani, in particolare il Gruppo AUA Architetti Urbanisti Associati (vedi L’ADC n. 20-21, 2021). Soprattutto per la fondamentale idea della missione sociale dell’Architettura.

⁵ AUA Architetti Urbanisti Associati, “Architettura e Società. Problemi e prospettive attraverso uno studio della situazione romana” “Superfici”» n.5, aprile 1962, p.19. (Testo firmato da 8 dei 14 componenti del gruppo: Lucio Barbera, Sergio Bracco, Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Bernardo Rossi Doria, Stefano Ray, Manfredo Tafuri, Massimo Teodori).

⁶ Mefit, è stata una società di progettazione costituita da Riccardo Raciti, Vittorio Gigliotti, Paolo Portoghesi, molto attiva in Medio Oriente ed Africa durante gli anni Sessanta; ha vinto il concorso e realizzato la Moschea di Roma.

⁷ La Facoltà di Architettura “Ludovico Quaroni”, quindi, divenne capofila di un gruppo di ricerca interdisciplinare nel quale coinvolse studiosi della Facoltà di Economia, coordinati dal preside Attilio Celant (Geografia economica), Enrico Todisco (Demografia), Francesca Gastaldi (Scienza delle finanze), Paolo Mellano (Cooperazione e sviluppo); la Facoltà di Lettere con Antonino Colajanni (Antropologia); la Facoltà di Medicina con Maurizio Simmaco (Biologia molecolare, con esperienza di cooperazione ospedaliera in Africa); la Facoltà di Ingegneria con Eugenio Borgia e Alessandro Ranzo (Ingegneria dei Trasporti); la Facoltà di Geologia con Sirio Ciccacci. Il gruppo ha compiuto fra sei e otto sopralluoghi in Sudan, collettivi o per gruppi, riunioni ufficiali con i governi e l’amministrazione locale elaborando cartografie, rapporti, schemi di piano e *training* (tutoraggio) a gruppi di giovani professionisti locali selezionati da Mefit Sudan.

⁸ L’autore ragiona su come l’autocostruzione può essere ancora una essenziale possibilità in alcuni contesti, se riconsiderata tenendo conto del sapere e delle tecniche attuali, per risolvere e normare procedimenti che comunque avvengono spontaneamente.

⁹ Ulteriori dettagli, anche sulla composizione del gruppo di lavoro a Khartoum di Mefit-Sudan sono pubblicati in (Del Monaco 2023).

¹⁰ Sapienza Università di Roma (Dipartimento di Biologia Ambientale, Giorgio Manzi), Università di Perugia (Marco Cherin), Università di Firenze (Alessandro Riga), Università di Pisa (Giovanni Boschian), Università di Dar El Salam. Il consorzio include anche Missioni Archeologiche, Antropologiche, Etnografiche italiane all’estero MAECI.

¹¹ Chi scrive, e quindi anche l’autrice del progetto, è stata introdotta al suddetto consorzio dal professore Nicola Santopuoli, dell’Università degli studi di Bologna, che già collabora con lo stesso consorzio per aspetti che riguardano il Restauro architettonico.

Bibliografia

BARBERA (2023) – *Scuola estiva 2023 - Città Future, 29 agosto - Città possibili*. [online] Disponibile a: <<https://www.youtube.com/watch?v=dpkBT-aSHGI&t=2401s>>.

BARBERA (2014) – *Foreword - The City in the Evolutionary Age*. “L’architettura Delle città - The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni”, (3-4-5).

BLOCK (2017) – *Diébédo Francis Kéré says school that launched his career is “not a traditional African building”*. Dezeen.

COHEN e ELEB (1998) – *Casablanca. Myth and Architectural Ventures*. The Monacelli Press 2002.

- D'AGOSTINI (2013) – *Realismo? Una questione controversa*, Bollati Boringhieri.
- DEL MONACO (2021) – *1947-1991, Architetti italiani nel Mediterraneo. Istituzioni e Autori*. Nuova Cultura, Conversazioni.
- DEL MONACO (2023) – *Urban majority: la soglia fra città e slum. L'esempio del Sudan*, in M. Argenti, A.B. Menghini, F. Sarno. *Do-it-Yourself/ Do-it-Together. Architettura della cooperazione con l'Africa subsahariana*, Edifir-Edizioni, Firenze.
- ESPOSITO (2022) – *Comunicazione artificiale. Come gli algoritmi producono intelligenza sociale*. Bocconi University Press.
- FROBENIUS (2013/1933) – *Storia della civiltà africana*. Adelphi, II Orientamento e realtà.
- GODOLI (2008) – *L'Orientalismo nell'Architettura Italiana tra Ottocento e Novecento*. Maschietto Editore, 1999; GODOLI, *Architetti e ingegneri italiani in Egitto dal diciannovesimo al ventunesimo secolo*. Maschietto Editore.
- GODOLI, GRAVAGNUOLO et alii (2008) – Risultati di una Ricerca PRIN 2005, *Ezio, Godoli; Benedetto, Gravagnuolo; Giuliano, Gresleri; Ricci, Giuliana (a cura di), The Presence of Italian Architects in Mediterranean Countries*, Maschietto editore.
- HAMID e BAHRELDIN (2014) – “Khartoum 2030 Towards An Environmentally-Sensitive Vision for the Development of Greater Khartoum, Sudan”. *L'architettura delle città - The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni*, n. 3-4-5.
- LEJEUNE (2019) – *Built Utopias in the countryside: the rural and the modern in Franco's Spain*. TU Delf, Architecture and Built Environment.
- MCLAREN (2005) – “The Architecture of Tourism in Italian Libya: The Creation of a Mediterranean Identity”. In: BEN-GHIAT e FULLER (a cura di) *Italian Colonialism. Italian and Italian American Studies*. Palgrave Macmillan, New York.
- PALLOTTINO (2019) – *Filologia urbana in chiave ambientista: una prospettiva italiana nel primo quarto del Novecento. Gustavo Giovannoni e la teoria delle “espressioni semplici”*. In: MOSCHINI e BONACCORSO (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*. Convegno internazionale, Accademia Nazionale di San Luca, p. 25.
- REICHLIN, SHUGAAR e SOURCE (2001) – “Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part1)”. Grey Room, n. 5.
- SANTINI (10 agosto 2020) – “Comparing Aby Warburg and Leo Frobenius”. *Journal of the History of Ideas*.
- TAFURI (1985) – “Architettura e realismo”. In: AA.VV, *L'avventura delle idee nell'architettura: 1750-1980*. Triennale di Milano, Palazzo della Triennale: Milano.
- TECHLE MISGHINA (2015) – *Asmara an Urban History*. Nuova Cultura.

Anna Irene Del Monaco, Professore associato di Progettazione architettonica e urbana presso la Sapienza Università di Roma, Chair. Junior Fellow della Scuola Superiore Studi Avanzati Sapienza SSAS (2016). Visiting Scholar presso la Tsinghua University of Beijing (2004) e della GSAPP Columbia University in the City of New York (2005-06). Membro del dottorato DRACO in Architettura e Costruzione (2011). Laurea in Architettura (2000) e Dottorato in Composizione (2003-2006) presso la Sapienza Università di Roma. Ha pubblicato recentemente con l'Editore Nuova Cultura: *A southern Practice, The early work of a young Italian architect* (2019), *Vite Parallele*, Colin Lucas – Pietro Barucci, Nuova Cultura (2018), *Osservazioni sulle Corrispondenze fra la composizione in musica e in architettura* (2017).

Daniela Ruggeri
**André Ravéreau, progetti in Africa Subsahariana.
Trasposizioni e sintesi tra nord e sud del Sahara**

Abstract

L'articolo esplora i progetti Subsahariani dell'architetto André Ravéreau (Limoges 1919-Aubenas 2017), che costituiscono una delle molte declinazioni del Movimento Moderno in Africa. Allievo di Auguste Perret, Ravéreau fu influenzato anche da Le Corbusier, tanto da ripercorrere le sue tracce compiendo un viaggio per studiare l'architettura sahariana della Valle del M'Zab, resa nota all'occidente dai *carnets de voyage* di Le Corbu del 1931-33. Negli anni Sessanta Ravéreau si trasferisce in Algeria, dove lavora per circa vent'anni, dal 1965 al 1973 è *Architecte en chef des monuments historiques d'Algérie*. A partire dagli anni Settanta il lavoro lo porterà a spingersi in Africa Subsahariana, dove riceve commesse per edifici scolastici e sanitari in Mali, Mauritania e Burkina Faso; partecipa al concorso per il progetto dell'Ambasciata francese in Uganda. Nella scoperta di questa "nuova Africa", Ravéreau porta con sé l'esperienza appresa nel M'Zab, che trasferisce nei suoi progetti Subsahariani, approdando a nuove soluzioni "tropicali" sempre fortemente contestualizzate.

Parole Chiave

L'altro Moderno — Tradizione — Adattamento

Le seguenti pagine propongono le esperienze progettuali condotte in Africa Subsahariana dall'architetto André Ravéreau (Limoges 1919 – Aubenas 2017). I suoi progetti, realizzati e non, sono sempre fortemente integrati al contesto e rappresentano una delle molte declinazioni del Movimento Moderno a sud del Sahara.

Architetto francese, poco noto in Italia, Ravéreau si forma all'École des beaux-arts prima a Rouen, poi a Parigi dove diventa allievo di Auguste Perret, dal quale impara ad apprezzare soprattutto il particolare costruttivo (Cfr. Ravéreau 2007, pp.15-16). Sebbene più vicino agli insegnamenti di Perret, Ravéreau si appassiona all'opera di Le Corbusier, tanto da decidere di ripercorre le sue tracce, recandosi in Algeria nel 1949 per studiare l'architettura sahariana della valle del M'Zab, resa nota all'Occidente per la prima volta grazie ai *carnet de voyage* dello stesso Le Corbu (1931-33)¹. André Ravéreau, architetto viaggiatore «alla ricerca di occasioni per affermarsi in modo autonomo nel proprio mestiere» (De Maio 2020, p. 6), dopo varie peregrinazioni nel Mediterraneo, si trasferisce ad Algeri negli anni Sessanta. In quel periodo la capitale algerina è in pieno fermento culturale – preludio alla stagione delle indipendenze – ed è al contempo il crocevia di architetti e urbanisti del Movimento Moderno provenienti dal Vecchio Continente². Tra questi Ravéreau, il quale lavorerà tra Algeri e il M'Zab per circa vent'anni, ricoprendo cariche importanti tra cui quella di *Architecte en chef des monuments historiques d'Algérie* (Architetto a capo della soprintendenza per i beni architettonici e storici d'Algeria) dal 1965 al 1973. Sotto sua iniziativa la valle del M'Zab verrà inserita nell'elenco dei Patrimoni dell'umanità dell'UNESCO nel 1982.

**Fig. 1**

André Ravéreau, Centro di sanità di Mopti, 1970-74 (da Aga Khan Trust for Culture, Genève).

Nella compagine di architetti europei che operano in Africa dal secondo dopoguerra, Ravéreau dimostra una profonda autonomia dagli stilemi modernisti, giungendo a elaborare un linguaggio personale strettamente legato alla propria esperienza biografica. A partire dagli anni Settanta il lavoro lo porterà a spingersi oltre il deserto algerino, in Africa Subsahariana, dove riceve commesse per edifici scolastici e sanitari in Mali, Mauritania e Burkina Faso, paesi liberati dal colonialismo, ma ancora sotto l'influenza francese; partecipa poi al concorso per il progetto dell'Ambasciata francese in Uganda. Nella scoperta di questa "nuova Africa", Ravéreau porta con sé l'esperienza appresa nel deserto algerino e dall'architettura tradizionale mozabita, che trasferisce nei suoi progetti Subsahariani, approdando a nuove soluzioni sempre fortemente contestualizzate a un luogo specifico.

Dalla lezione del M'Zab al Sahel, il Centro di sanità di Mopti

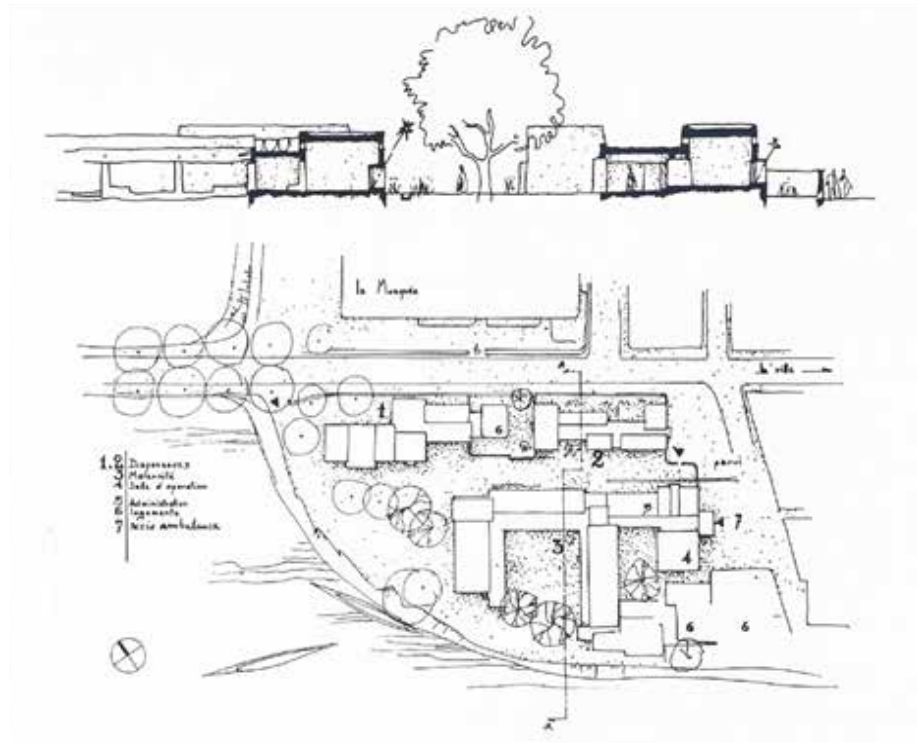
Il Centro di sanità di Mopti, ideato tra 1970 e 1971 e costruito tra 1974 e 1976, avvia una nuova stagione di edifici realizzati da André Ravéreau: innanzitutto per il confronto con un contesto geografico climatico e con una struttura urbana diversi da quelli dall'area sahariana, principale terreno di prova delle sue sperimentazioni professionali.

**Fig. 2**

André Ravéreau, Centro di sanità di Mopti, 1970-74 (da Aga Khan Trust for Culture, Genève).

Philippe Lauwers, architetto che collabora diversi anni con Ravéreau, descrive così l'esperienza a Mopti (2003, p. 109): «altra regione, altro clima, altra sfida!»³. Inoltre in questa occasione Ravéreau ha modo di testare per la prima volta la tecnica costruttiva del *banco* che non aveva potuto utilizzare in Algeria⁴. Commissionato dal Ministère de la Santé du Mali e dal Ministère de l'Aménagement et du Développement du Mali, il progetto rientra in un programma finanziato da FED, Fonds Européen de Développement⁵. Ravéreau fu scelto dalla commissione FED proprio perché grazie alla sua «esperienza pluriennale di lavoro in Algeria [...] in particolare nella regione del M'Zab, calda e arida, era particolarmente predisposto e preparato per cogliere i vincoli climatici, sociali ed economici della situazione saheliana» (Khan eds. 1984, p. 37).

Del resto l'esperienza nel M'Zab, sebbene costituisca un caso studio specifico geograficamente contestualizzato, permise a Ravéreau di comprendere le relazioni tra clima e architettura; egli stesso afferma (Ravéreau 2003b, p. 18) riferendosi al primo viaggio studio nel M'Zab, effettuato nel 1949:

**Fig. 3**

André Ravéreau, Centro di sanità di Mopti, 1970-76, planimetria generale e sezione (da Archivio privato di André Ravéreau), © André Ravéreau/ADAGP. Paris, 2013.

Ho capito ciò che l'umidità arrecava alla Normandia solo dopo aver visto ciò che il clima secco apportava al M'Zab. Attraverso la differenza, il fenomeno del M'Zab mi è apparso più chiaro. Ho quindi lavorato per il mio diploma di Laurea sulla Normandia dove avevo vissuto dall'età di dodici anni.

Da quel momento, le riflessioni sul rapporto tra architettura e clima, che egli sviluppa nel corso degli anni anche attraverso la pratica professionale, lo spingeranno costantemente nella ricerca di soluzioni adatte di volta in volta a un nuovo contesto climatico.

Il Centro di sanità di Mopti sorge lungo un importante e trafficato asse viario della città, Avenue de l'Indépendance, più precisamente in un lotto di circa 4600 metri quadrati, sito tra la grande Moschea del venerdì – che si trova esattamente di fronte al lotto, al di là dell'Avenue – e il fiume Bani, una diramazione del Niger.

Ravéreau dunque deve confrontarsi, da un lato con il denso tessuto urbano di Mopti, dall'altro con il diretto affaccio sul fiume, ma soprattutto con l'imponente Moschea in terra cruda caratterizzata da slanciati minareti e pinnacoli. Pertanto, i nuovi edifici del Centro sanitario, nel rispetto di tale importante preesistenza, hanno un'altezza modesta, di un piano massimo due. Così, per chi arriva a Mopti dal fiume il nuovo edificio appare come un basamento in terra cruda su cui sorge la moschea.

Il Centro di sanità è costituito da un complesso di edifici a loro volta composti da "cellule" aggregate di diversa dimensione. Ravéreau sperimenta già una simile soluzione compositiva in alcuni progetti per il M'Zab, dove reinterpretava la cellula abitativa mozabita e ne riadattava il sistema di aggregazione urbana alla scala dell'edificio. Ad esempio nell'Hôtel des postes di Ghardaïa (1966-67) la matrice della cellula abitativa viene ora ripetuta – ma mai copiando esattamente la "cellula tipo" – ora dilatata, al fine di coniugare nella stessa architettura gli spazi di un edificio pubblico con quelli domestici e privati dell'abitazione del direttore delle poste.

Il complesso sanitario di Mopti, leggermente arretrato rispetto all'Avenue de l'Indépendance, è separato da questa tramite un muro in *banco* con due varchi di accesso – uno a nord-ovest del lotto, l'altro più interno a sud-est –, che conducono un asse centrale pedonale, in modo da evitare l'accesso diretto dall'affollata e polverosa arteria viaria principale. L'asse interno, disposto parallelamente rispetto all'Avenue de l'Indépendance, «costituisce la spina dorsale del progetto, con vari servizi interconnessi attraverso passaggi ombreggiati, dove spazi passanti stretti si alternano a spazi aperti e corti piantumate» (Khan eds. 1984, *Ibid.*). Gli edifici del complesso si dispongono ai lati di tale asse; due blocchi, disposti sia lungo l'Avenue che al passaggio centrale, ospitano due dispensari, rispettivamente, quello ovest specializzato in Malattie endemiche, e quello est specializzato in Educazione infantile. In testa al dispensario per Malattie endemiche si trova una cellula di due piani, l'abitazione del dottore residente, che si affaccia su una corte privata. Quest'ultima, che ha l'accesso diretto anche dalla strada principale, separa l'edificio dal secondo dispensario.

Dall'altro lato dell'asse, il blocco è costituito da un corpo di fabbrica parallelo al passaggio interno, su cui s'innestano dei corpi di fabbrica perpendicolari di dimensioni diverse; i due più grandi, in cui si trovano i reparti di maternità con una capienza di 70 letti, racchiudono una corte semi-privata aperta verso il fiume e servita da una galleria. Il terzo corpo di fabbrica più piccolo, ospita la sala parto e la sala operatoria, e anch'esso racchiude una corte attorno alla quale si sviluppano altri edifici posti all'estremità occidentale del lotto, tra cui locali di servizio, alloggi per addetti ai lavori, un edificio amministrativo precedentemente esistente. Sia nelle corti che nell'asse centrale sono presenti alberi e vegetazione preesistenti, che sono stati volutamente integrati nel nuovo complesso sanitario.

In questa vicenda progettuale, la sfida più grande per Ravéreau consiste nel trovare soluzioni efficaci per contrastare le difficili condizioni climatiche locali; oltre all'utilizzo di spessi muri in *banco*, che fungono da buon isolante termico, egli progetta zone filtro tra interno ed esterno sempre ombreggiate. Una volta entrato in funzione il Centro, queste zone filtro vengono particolarmente apprezzate dalla comunità locale, poiché i pazienti vi possono sostare in attesa delle cure, e incontrare i familiari, che a loro volta possono cucinare per i propri cari come da tradizione. A tal proposito Ravéreau decide di escludere la progettazione di una cucina centrale, e di attrezzare la galleria della maternità con ulteriori panche e un podio per incontri collettivi di varia natura, quest'ultimi tuttavia non sono stati realizzati.

All'interno degli edifici Ravéreau adotta degli importanti accorgimenti al fine di garantire ventilazione e illuminazione naturali. Le diverse altezze dei soffitti insieme al posizionamento di finestre in alto favoriscono l'uscita dell'aria calda. Nelle camere da letto dei reparti maternità, ulteriori forature per la ventilazione naturale dell'edificio sono poste in prossimità del suolo. Le finestre non sono vetrate, ma sono dotate di persiane metalliche sia per la privacy dei pazienti che per filtrare la luce. Queste aperture sono profondamente incassate nei muri e protette da "spallette" sporgenti in muratura, per evitare che i raggi diretti del sole riscaldino le persiane metalliche. Sia gli infissi metallici che le porte in legno sono rigorosamente di produzione locale.

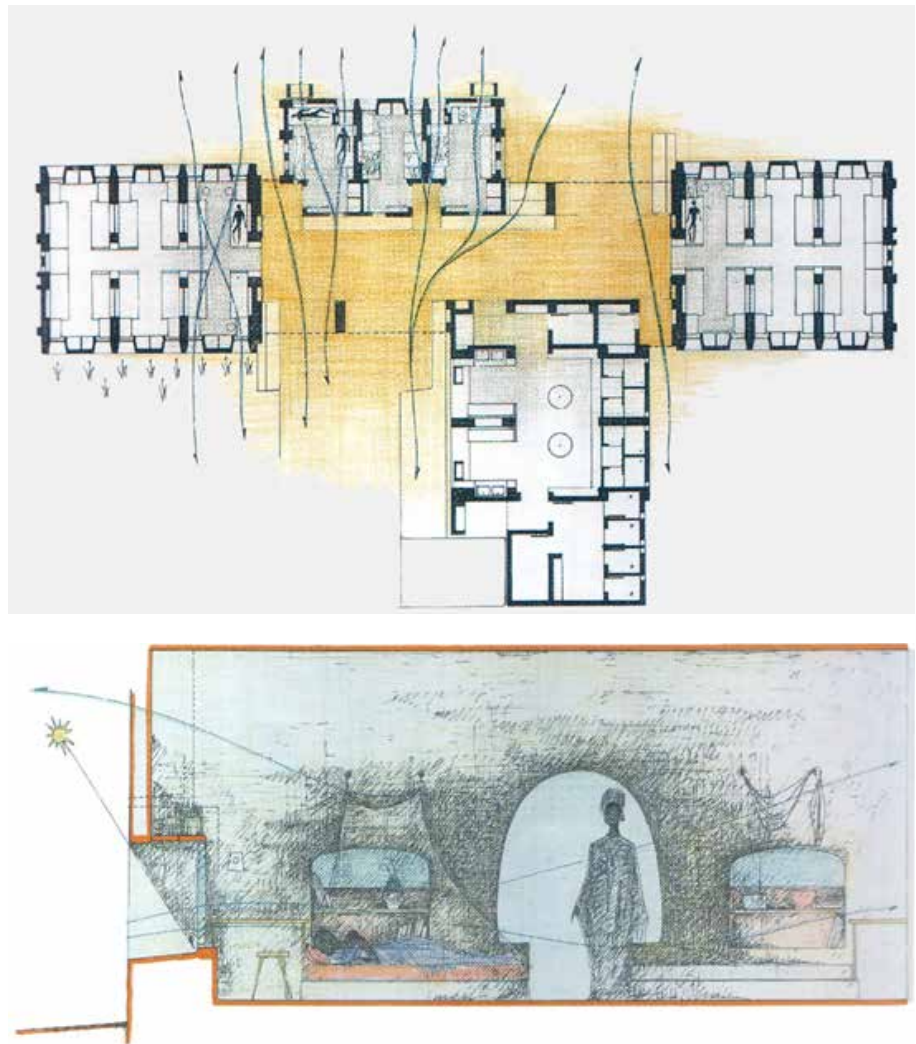
La costruzione del Centro con materiali e tecniche edificatorie del luogo è infatti un altro obiettivo che si pone Ravéreau nel corso di questa esperienza. Il complesso viene quindi realizzato con mattoni di argilla grigia locale, apportando dei miglioramenti dal punto di vista tecnologico e statico: i

muri e parte delle partizioni orizzontali sono costruite in *banco*⁶ stabilizzato con l'aggiunta di una percentuale di cemento del 13% (Cfr. Agha Khan Brief, 2013). Le coperture, invece, vengono realizzate in lastre di cemento armato con uno strato di protezione termica in terra. L'utilizzo della terra cruda come finitura ha conferito alla struttura un colore ocra. Terrazze e pavimenti sono rifiniti con piastrelle in terra cotta di produzione locale. Il Centro di sanità di Mopti riceve il premio Aga Khan nel 1980 per la categoria "Ricerca di un utilizzo contemporaneo del linguaggio tradizionale", tuttavia a riguardo Ravéreau afferma (2003a, p. 149) che la categoria non rispecchia propriamente il principio guida del suo progetto, che invece consisteva nel «perpetuare la coerenza della costruzione in terra cruda nelle condizioni adeguate. La sua isometria, la qualità del materiale naturale (tanto apprezzato dagli ecologisti) potevano essere sviluppati nella continuità della tradizione, senza necessità di rieducazione della manodopera locale». Per questo motivo, per il rispetto del tessuto consolidato e delle preesistenze in generale, per il tentativo di inserimento del nuovo edificio nella vita della comunità locale, il Centro di sanità di Mopti risulta perfettamente integrato al contesto sia dal punto di vista formale, strutturale, che climatico, sociale ed economico, nonostante alcune criticità siano emerse una volta entrato in funzione, tra cui l'accumulo di polvere negli ambienti interni a causa della mancanza di finestre vetrate e la necessità di miglioramento per l'eliminazione delle acque reflue. Tuttavia bisogna fare presente che il budget per la realizzazione del Centro sanitario era limitato, per cui la direzione di cantiere non fu affidata a Ravéreau, ma alla Direction Nationale de l'Urbanisme e de la Construction. Ciononostante Ravéreau, che visitò il Centro di sanità a costruzione terminata si ritenne soddisfatto del risultato⁷.

Trasposizioni sintesi e a sud del Sahara, verso un'architettura "tropicale"

Nel 1980 Ravéreau elabora, in collaborazione con Philippe Lauwers, il progetto per il Convitto del Liceo tecnico di Ouagadougou, promosso da FED. Il progetto arrivato fino alla gara d'appalto, secondo la testimonianza di Ravéreau, venne sospeso per vicissitudini politiche (Ravéreau 2003a, p.151). Il programma richiedeva l'ampliamento del liceo esistente con un convitto per 360 letti, un refettorio e altri servizi di pertinenza, fra cui bagni e docce comuni.

Ravéreau propone un edificio composto ancora una volta da cellule aggregate, ma stavolta di dimensioni uguali. Lo studio della "cellula madre" si basa essenzialmente sulle dimensioni di una camera con 2 letti, che viene raddoppiata per arrivare a un massimo di 4 letti per camera. Il progetto prevedeva tre corpi di fabbrica per le camere e un blocco contenente refettorio e servizi articolati attorno a uno cortile centrale coperto da un tetto terrazza di raccordo tra gli edifici. Il complesso sarebbe stato costruito in terra cruda e le coperture dei tre blocchi con volte senza centina per cellula. Ravéreau parla di questo insuccesso in un'intervista rilasciata alla rivista *Techniques & Architecture*, in un numero completamente dedicato all'architettura in Algeria, ribattendo alla principale critica mossa dal Ministero, che bloccò la realizzazione del progetto giudicandolo troppo "arabo" (1980, p.76):

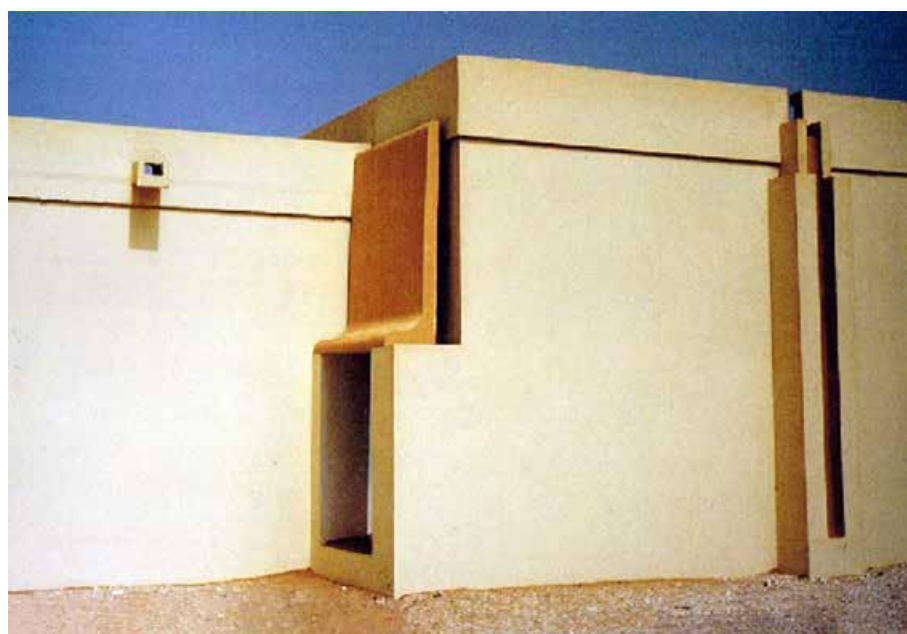
**Fig. 4**

André Ravéreau, Convitto del Liceo tecnico di Ouagadougou, 1980 (da Baudouï R., Potié P., 2003), © André Ravéreau/ADA-GP. Paris, 2013.

Una volta non è araba perché essa è una volta. Se questa è ventilata, se risponde alle esigenze costruttive e climatiche soprattutto, questa è conforme alla tradizione. Come i popoli mesopotamici, dopo le loro avventure ecologiche, noi siamo ora nella condizione d'inventare la volta 'proprio al giorno d'oggi' nella storia del paese. Se questa si rivela veramente buona questa può diventare tradizione.

Questo passaggio è fondamentale per comprendere il filo logico dell'opera di Ravéreau: l'architetto ritiene prioritarie le esigenze strutturali e funzionali, che, secondo la sua lettura, sono strettamente legate alle questioni di adattamento climatico.

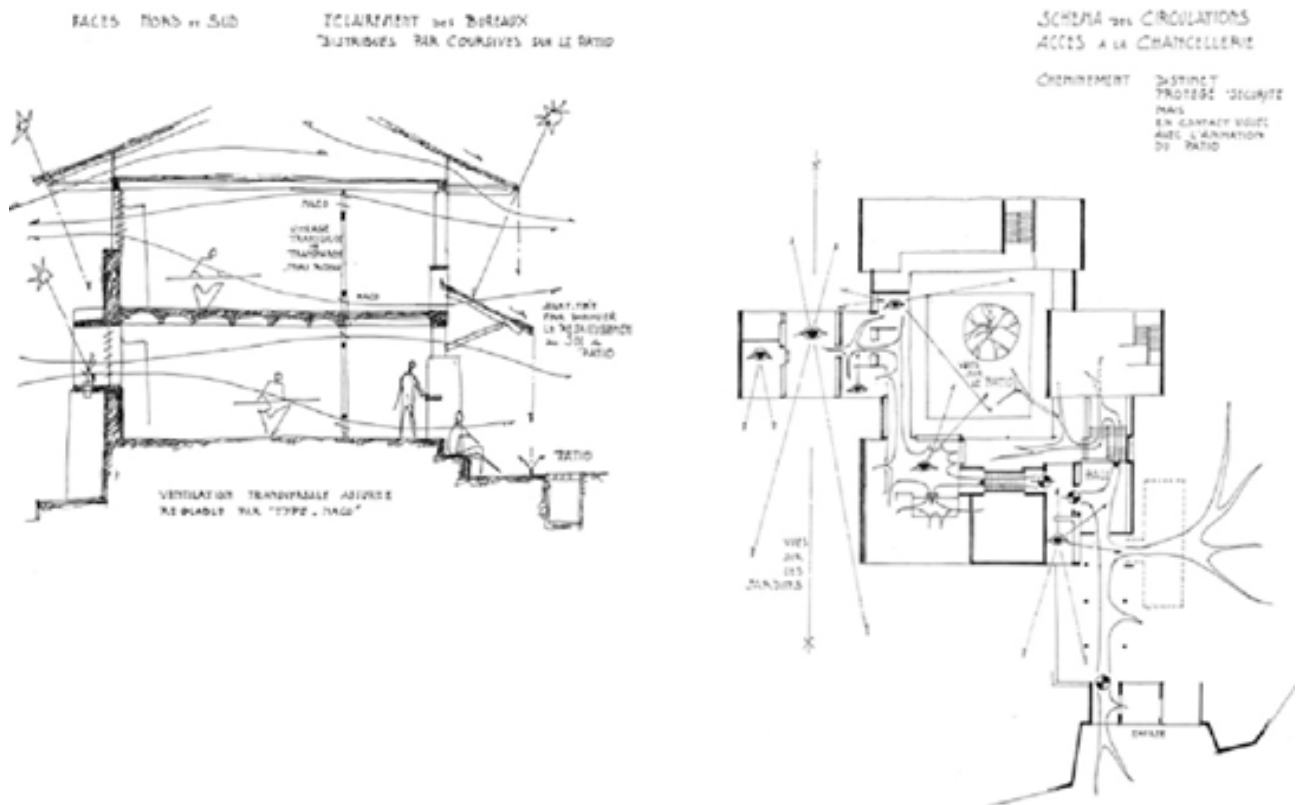
Da queste derivano gli aspetti formali della tradizione, che si differenziano localmente a seconda della latitudine; di base però le matrici originali degli elementi architettonici, come ad esempio l'arco o la volta, sono universali⁸. Nel caso del Convitto in Burkina Faso, pur muovendo da una lettura della tradizione locale, Ravéreau giunge ad esiti che si distanziano da essa e che attingono a un immaginario sincretico di forme e paesaggi del Mediterraneo in senso lato e in generale dell'Africa. Proprio questo processo di sintesi si traduce talvolta in insuccesso professionale – una vicenda analoga avviene per il complesso termale di Hammam Salahine (1965-66 non realizzato)⁹ – poiché le proposte avanzate non vengono comprese dalle amministrazioni coinvolte, mentre nella produzione teorica porta a definire tappe importanti in quel percorso volto all'identificazione di categorie a priori in architettura (Ruggeri 2020).

**Fig. 5**

André Ravéreau, Liceo francese di Nouakchott, 1982- 86 © Manuelle Roche/ADAGP. Paris, 2013.

Qualche anno dopo, nel 1982 Ravéreau lavora per il Ministero francese della Cooperazione, in associazione con l'architetto Michel Charmont, al progetto del Liceo francese di Nouakchott, completato nel 1986¹⁰.

L'opera rappresenta un vero e proprio scarto rispetto ai progetti precedentemente proposti da Ravéreau, qui egli riesce a coniugare la padronanza nell'utilizzo del cemento armato, avviata accanto a Perret e acquisita con la pratica professionale, con le conoscenze derivate dallo studio dell'architettura tradizionale, seppur il richiamo all'architettura locale sia più concettuale che diretto. Nel Liceo francese di Nouakchott, Ravéreau reinventa alcuni dispositivi architettonici sperimentati in Algeria, adattandoli al clima tropicale del sud della Mauritania, caratterizzato da frequenti tempeste di sabbia.

**Fig. 6**

André Ravéreau, Ambasciata francese in Uganda, 1987 © André Ravéreau/ADAGP. Paris, 2013.

Il complesso, similmente agli altri fino a ora descritti, è costituito da tre blocchi composti da cellule aggregate di dimensioni differenti. Il principio insediativo muove da due vincoli posti dall'architetto: esporre al vento i fronti minori degli edifici e garantire all'interno la maggiore illuminazione naturale possibile, rispetto alla posizione del sole nell'arco della giornata. Il blocco che ospita i locali amministrativi, i servizi, la guardiola del custode e alcune classi per attività speciali, si sviluppa lungo il muro di recinzione che costeggia la strada Habib Ould Mahfoudh; sul lato opposto alla strada, l'edificio presenta dei portici in legno e si affaccia su un giardino interno. Gli altri due blocchi scolastici – uno per la scuola primaria, l'altro per quella secondaria – subiscono una rotazione di circa 45 gradi rispetto al blocco amministrativo, seguendo la direzione dei venti, est-ovest. Le cellule che ospitano le aule degradano al fine di creare degli accessi protetti dal vento da una corte di pertinenza.

Ravéreau realizza qui una nuova versione di quel sistema a doppia parete ventilata ideato in Algeria, che egli chiama *mure masque*, “muro maschera o muro schermo”.

Se nel M'Zab il *mure masque* è costituito all'interno da blocchi in cemento, all'esterno da forati di terracotta con una finitura di intonaco a base di calce e sabbia, nel Liceo di Nouakchott, per la prima volta, questo è realizzato interamente da pezzi prefabbricati in cemento armato. Nella fattispecie, la parte esterna è ottenuta mediante il ricorso a un pezzo unico prefabbricato con una sezione ad L, una sorta di pannello-pensilina, posto tra pilastri e che poggia su dei montanti metallici orizzontali. Tale dispositivo e le forature poste in prossimità del suolo, a mo' di porta finestra, permettono un riparo dal sole efficace. Nelle finestre delle aule, oltre al pannello-pensilina, Ravéreau inserisce delle sedute in modo da ridurre ulteriormente l'altezza. Nelle aule la ventilazione naturale è altresì garantita tramite delle piccole forature poste in alto, che possono essere aperte dagli stessi allievi salendo su un apposito rialzo.

Nel *mure masque* del M'Zab, concepito per un clima secco con piogge sporadiche, la ventilazione avviene lateralmente. Nel *mure masque* del Sahel, invece, la ventilazione avviene verticalmente, permettendo alla sabbia trasportata dal vento di evacuare naturalmente, e qualora a causa delle piogge dovessero crearsi degli accumuli arenosi, è possibile rimuoverli manualmente. Ravéreau riutilizza altri riferimenti provenienti dal repertorio del M'Zab, come le scoline dell'acqua, chiaramente ispirate alle *Seguià* algerine che però vengono qui integrate ai pilastri in cemento armato. Si tratta di elementi ricorrenti nelle opere di Ravéreau, e costituiscono una sorta di “scatola di strumenti” che viene aggiornata e adattata al contesto Subsahariano.

L'ultima pagina delle esperienze progettuali di Ravéreau nel contesto Subsahariano è rimasta sulla carta. Si tratta del progetto presentato insieme a Philippe Lauwers al concorso per l'Ambasciata francese in Uganda nel 1987, di cui restano poche testimonianze. Uno dei requisiti richiesti dal concorso poneva come condizione che l'edificio potesse essere facilmente difeso da eventuali assedi in caso di tensioni sociali. Per questo Ravéreau sceglie come sito un lotto boschivo, naturalmente difeso dalla fitta vegetazione, dove raggruppare gli edifici principali attorno a un patio centrale in modo da facilitare le comunicazioni in caso di emergenze.

La risposta a una condizione climatica estrema costituisce sempre la principale riflessione attorno a cui ruota il progetto; qui il clima tropicale umido è contraddistinto da piogge frequenti che talvolta non cadono in direzione perpendicolare al suolo ma seguono l'inclinazione dei venti. Ravéreau propone dunque delle coperture a falda molto inclinata, rivestite in lamiera metallica: «Queste coperture, di fatto, appartengono, alle coperture asiatiche al fine di rispondere a questo clima tropicale prossimo a quello dell'Asia» (Ravéreau 2003b, p.255).

Per le partizioni verticali degli edifici attorno al patio centrale, Ravéreau ripropone il sistema *mure masque* in muratura, con poche forature, al piano terra, al fine di ottenere per una maggiore stabilità dell'edificio. Al piano superiore, invece, le pareti sarebbero state realizzate con materiali più leggeri, seguendo i principi della tradizione costruttiva locale. Non mancano *brise-soleil* e *breathing walls*, appartenenti a un repertorio “tropicale”, codificato dai più grandi protagonisti del Movimento Moderno in Africa Subsahariana, Maxwell Fry e Jane Drew¹¹. Tuttavia il progetto non convince la giuria del concorso, forse proprio perché questo rappresenta uno degli esiti di quel lungo e non sempre lineare processo di sintesi e trasposizioni fra architetture del “Sud del modo”, che l'architetto tenta di raggiungere nelle sue opere.

Un'architettura Subsahariana, quella di Ravéreau, che da un lato reinterpreta il Moderno dall'altro accoglie la tradizione del luogo, dall'altro attinge a un repertorio ora geograficamente localizzato, ora immaginario, ma sempre dettato da esigenze climatiche, diventando progressivamente, secondo la sua personale interpretazione, “tropicale” a seconda della latitudine.

Note

¹ Si veda Pauly (2013).

² Per approfondimenti si rimanda a Cohen et alii (2003, pp. 160-265).

³ La traduzione di tale citazione e di tutte le altre citazioni riportate nell'articolo sono state eseguite dall'autrice.

⁴ In Algeria Ravéreau non utilizzò mai la terra cruda, neanche dopo l'esperienza di cantiere a Mopti. Per la costruzione degli alloggi popolari a Sidi-Abbaz (1976), infatti, egli utilizza lo stesso sistema costruttivo dell'Hôtels des postes di Ghardaïa (1966-67), dove abbina ai materiali locali, quali pietre e sabbia, il cemento. Nella fattispecie per le partizioni verticali Ravéreau utilizza blocchi di latero-cemento e forati in terra cotta. Tale soluzione risultava la più sostenibile in quel contesto (Cfr. Ravéreau 2003a, p. 140-141).

⁵ Il Fonds Européen de Développement è uno strumento di aiuto comunitario per la cooperazione nello sviluppo dei paesi Africani, Caraibici del Pacifico e dei territori d'Oltre mare, inizialmente stabilito con il trattato di Roma del 1959-64, che prevedeva nella fattispecie l'aiuto dei paesi Africani colonizzati. Il Centro sanitario di Mopti rientra nel quadro del secondo accordo firmato a Yaoundé (Camerun) nel 1963, tra la Comunità economica europea e diciotto paesi africani che avevano acquisito l'indipendenza (l'Algeria e la Guinea rifiutarono tale accordo). Nel 1969, data di inizio del progetto del Centro sanitario di Mopti, milleseicento sei progetti erano in corso di realizzazione e venivano stanziati duemila borse di formazione (Cfr. Potié 2003, p. 90).

⁶ Qui i mattoni sono stati prodotti con una pressa attivata a mano, ottenendo due vantaggi rispetto alle prestazioni dei mattoni realizzati comunemente nella regione con stampi di legno: in primo luogo, la forza di compressione che la pressa esercita sul banco produce un mattone più denso e più resistente alle sollecitazioni di compressione; in secondo luogo, con la pressa è possibile produrre più mattoni con meno uomini e in meno tempo (Cfr. Holod e Rastorfer 1983).

⁷ Dichiarazione rilasciata da André Ravéreau alla sottoscritta nel corso di una delle tante interviste tenute a Lentillères nel mese di marzo 2014.

⁸ Per approfondimenti si rimanda a Ravéreau et alii (2007).

⁹ Come nel progetto del Convitto in Burkina Faso, il complesso termale di Hammam Salahine prevedeva un sistema aggregativo basato in parte sulla ripetizione di cellule voltate senza centina.

¹⁰ L'edificio ancora in buone condizioni è stato ampliato nel 2018 dallo studio Segond-Guyon Architectes.

¹¹ Per approfondimenti si rimanda a Galli (2019).

Bibliografia

AGA KHAN AWARD FOR ARCHITECTURE (2013) – *Medical Centre*. Project Brief, Aga Khan Award for Architecture, Ginevra.

ALBRECHT B. (a cura di) (2014) – *Africa Big Change, Big Chance*. Editrice Compositori, Bologna, 2014.

COHEN J-L., OULEBSIR N. e KANOUN Y. (a cura di) (2003) – *Algér: paysage urbain et architectures, from 1800 to 2000*. Les éditions de l'Imprimeur, Parigi.

DE MAIO (2020) – “In terre astratte”. In: RUGGERI D., *Tra Mediterraneo e Sahara. André Ravéreau e la valle del M'Zab*. Lettera Ventidue, Siracusa.

GALLI J. (2019) – *Tropical Toolbox. Fry and Drew and the search for an African modernity*. Lettera Ventidue, Siracusa.

KHAN H. (1984) – “Medical Assistance Clinic”. *Mimar: Architecture in Development*, 14, pp. 37-39.

HOLOD R. e RASTOFER D. (1983) – “Medical Centre”. In: HOLOD R. e RASTOFER D. (a cura di), *Architecture and Community*. Aperture, New York.

IRACE F. (1980) – “Le 7 lampade di Aladino / The 7 Lamps of Aladdin. The Aga Khan Award for Architecture”. *Domus*, 612, (dicembre), p. 11.

LAUWERS P. (2003) – “Du Bauhaus aux ateliers de site”. In: BAUDOUIN R. e POTIÉ P. (a cura di), *André Ravéreau, l'atelier du désert*. Éditions Parenthèses, Marsiglia.

PAULY D. (2013) – *Le Corbusier. Albums d'Afrique du Nord. Voyages au M'Zab 1931 et 1933*. Fondation Le Corbusier – Éditions Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles.

- POTIÉ P. (2003) – “La sortie du desert: du local au mondial”. In: BAUDOUI R. e POTIÉ P. (a cura di), *André Ravéreau, l’atelier du désert*. Éditions Parenthèses, Marseiglia.
- RAVÉREAU A. (1980) – “Construire au M’Zab, André Ravéreau et la tradition, in Algérie”. *Techniques & Architecture*, 329, (febbraio-marzo).
- RAVÉREAU A. (2003) – “Centre de santé à Mopti, prix Aga-Khan d’architecture 1980”. In: BAUDOUI R. e POTIÉ P. (a cura di), *Op. cit.*
- RAVÉREAU A. (2003) – Hôtels des postes de Ghardaïa”. In: BAUDOUI R. e POTIÉ P. (a cura di), *Op. cit.*
- RAVÉREAU A. (2003) – “Internat d’un lycée à Ouagadougou”, – “Lycée Français de Nouakchott”, – “Ambassade de France en Ouganda”. In: BAUDOUI R. e POTIÉ P. (a cura di), *Op. cit.*
- RAVÉREAU A. (2003) – *Le M’Zab, une leçon d’architecture (1981)*. Actes Sud-Sindbad, Arles.
- RAVÉREAU A., BERTAUD DU CHAZAUD V. e RAVÉREAU M. (2007) – *Du local à l’universel*. Editions du Linteau, Parigi.
- RAVÉREAU A. – *Projets | Etudes*. [online] Disponibile a: <https://andrerravereau.org/andre-ravereau/projets-etudes/> [Ultimo accesso 30 luglio 2023].
- RUGGERI D. (2020) – *Tra Mediterraneo e Sahara. André Ravéreau e la valle del M’Zab*. Lettera Ventidue, Siracusa.

Daniela Ruggeri architetto, è attualmente Ricercatrice in Composizione architettonica presso l’Università luav di Venezia, dove nel 2017 consegue il titolo di Dottore di ricerca in Composizione architettonica con una tesi intitolata “Tra Mediterraneo e Sahara. André Ravéreau e la valle del M’Zab” (Lettera Ventidue, 2020). All’Università luav di Venezia svolge diverse esperienze di ricerca e didattica, insieme ad attività curatoriali di seminari e mostre, ed editoriali. Dal 2012 fa parte del corpo docente del seminario internazionale di architettura Villard. Dal 2013 coordina otto edizioni di W.A.Ve., Workshop estivi di Architettura dello luav di Venezia. Le sue ricerche riguardano: i processi di trasformazione urbana in Africa a partire dal secondo dopoguerra, la circolazione dei modelli architettonici nel Mediterraneo, le relazioni fra città antica e città nuova indagando strategie possibili per riattivare i centri storici. Nel 2015 è curatrice della sezione architettura della mostra “Africa Big Change, Big Chance, Big Challenge” (Triennale di Milano; CIVA di Bruxelles). Dal 2016 fa parte di progetti di ricerca congiunta tra luav e partner internazionali, fra cui ENSA Marseille, A*MIDEX, Faculté d’architecture La Cambre-Horta ULB di Bruxelles, ENSA Rabat.

Esther Giani
Guedesburgo. Lourenço Marques e lo *Stiloguedes*

Abstract

Il contributo verte sulla dimensione urbana dell'opera di Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes (1925-2015, noto anche come Pancho Guedes) nella mozambicana Lourenço Marques pre-indipendenza (1950-1975, oggi Maputo). Argomentando la natura duale della città di fondazione e la netta demarcazione tra gli insediamenti informali e la città coloniale tramite una viabilità semi-anulare, si porta all'attenzione la presenza di un tracciato cartesiano che ha permesso invenzioni "anarchiche". Nonostante la breve storia e una crescita diseguale, si registra una stratificazione e una ricchezza di linguaggi inedita per le città africane di matrice coloniale. In tale effervescenza linguistica si posiziona "Guedesburgo": l'opera di Pancho Guedes (circa cinquecento architetture progettate) che nel tumulto del dettaglio pone un diverso ordine all'insieme.

Parole chiave

Pancho Guedes — Guedesburgo — Lourenço Marques — Maputo

I am an artist. All art is autobiographical. Creation is concentric – not linear. Invention is instantaneous. Design adjusts and polishes. Buildings grow out of each other. (Guedes 1982).

La capitale del Mozambico, dall'indipendenza dal Portogallo sancita nel 1975, si chiama Maputo (dall'omonimo fiume che segna il confine meridionale ed evocato negli slogan rivoluzionari). Prima la si conosceva con il nome di Lourenço Marques, in onore dell'esploratore e mercante portoghese che ne esplorò la baia nel 1544. Divenuta capitale nel 1907, testimoniava gli esiti di una concezione pianificatoria di tipo duale, tipica di molte città coloniali: gli insediamenti informali (*caniços* – capanne) e la città strutturata (*Xilunguine* – città dei bianchi) con una viabilità semi anulare che le divideva geograficamente ed etnicamente. La prima è ancora chiamata "città di canne" e vi abitano gruppi sociali più poveri, la seconda è la "città di cemento", o più semplicemente "la città", dove abitano le classi medio-alte; l'arteria anulare – ancora oggi ben visibile – ne segnava un limite netto, ma non invalicabile (almeno per Pancho Guedes).

Oggetto di questo contributo è la città laurentina dal 1950 al 1975, centro economico, politico-amministrativo nonché residenziale della capitale, e il contributo di un autore (Pancho Guedes, 1925-2015), di cui si daranno solo cenni biografici, e che rende evidente la dialettica piano-architettura nel rapporto architettura-città. Le singole architetture dell'autore possono essere lette individualmente come epifenomeni della città oppure come frammenti di una narrazione autoriale *diversamente* moderna¹. Una produzione legata tanto al *genius loci* quanto al *genius temporis*, confermando sia la dualità sia l'identità della città. «La creazione è concentrica, non lineare.

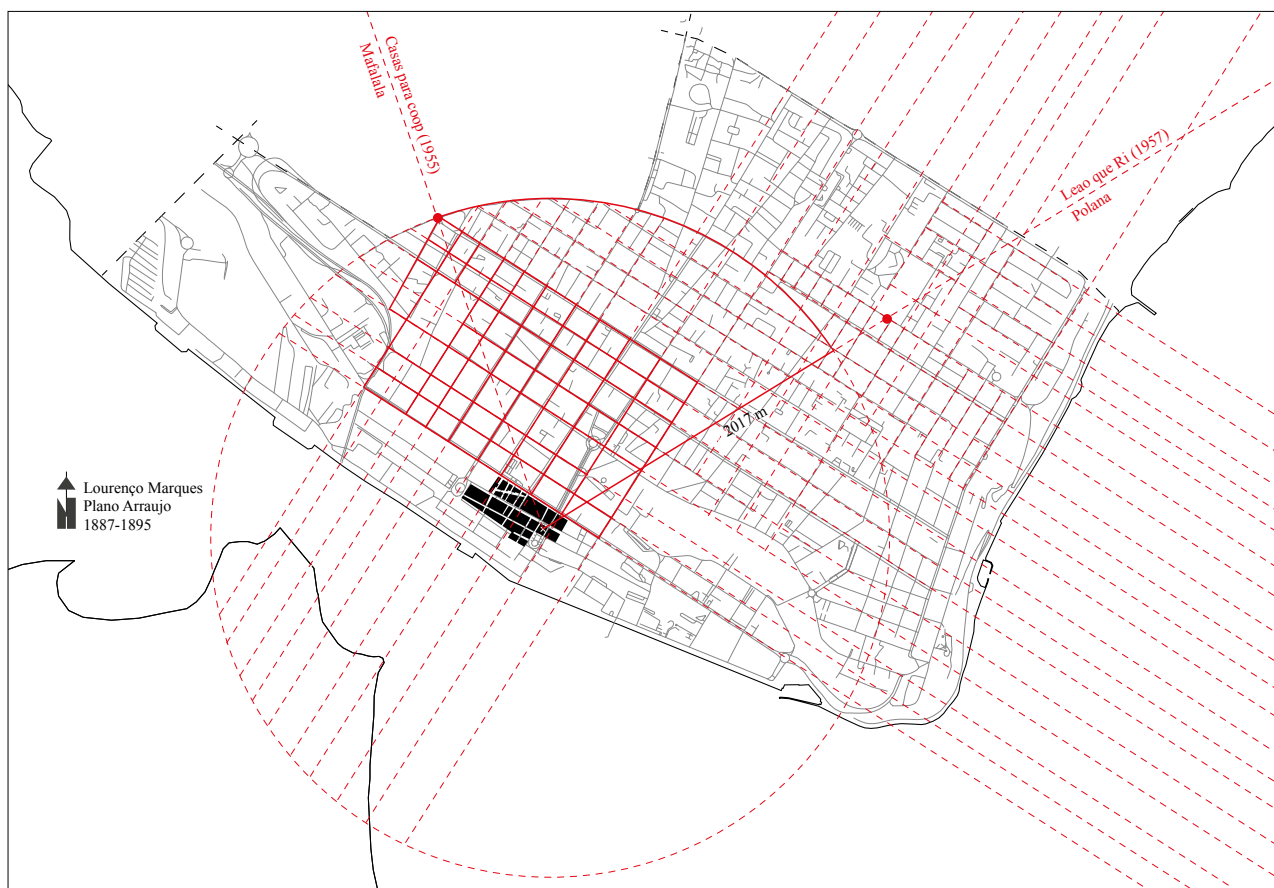


Fig. 1
Lourenço Marques attraverso i piani (Murgia 2024) ©Samuele-Murgia.

L'invenzione è istantanea. Il progetto aggiusta e rifinisce. Gli edifici nascono uno dall'altro» (Guedes 1982).

Si rimanda ai testi di A. Magalhães e I. Gonçalves, *Moderno Tropical. Arquitectura em Angola e Moçambique 1948-1975* (2009), e di A. Faria Ferreira, *Obras Públicas em Moçambique. Inventário da Produção Arquitectónica Executada entre 1933 e 1961* (2008) per una più completa descrizione della portata del Movimento Moderno in Mozambico, dell'influenza dei Ciam sia in architettura sia nell'urbanistica ante-indipendenza e della relativa autonomia rispetto alle imposizioni di una architettura *português suave* (nazionalista e neo-tradizionalista). Si ricordano anche studi italiani, dai più recenti a cura di F. Vanin (2008, 2013) ai precedenti di F. Accasti e G. Ferracuti (1987). Per una attenta ricostruzione della parabola laurentina non si può non citare il ricco volume di A. Lobato, *Lourenço Marques, Xilunguine* edito dalla Agência-Geral do Ultramar di Lisbona nel 1968, ma è *Obras Públicas* ad aggiungere nuove informazioni e descrizioni dettagliate di edifici emblematici di questo periodo, inquadrando il lavoro degli architetti più attivi. Autori per la maggior parte formati in Portogallo ("the african generation"²²), con l'eccezione di A. d'Alpoim Miranda Guedes, che aveva studiato all'università di Martienssen, la Witwatersrand di Johannesburg. È sempre Faria Ferreira a far emergere il ruolo degli architetti lusitani all'interno del dipartimento portoghese responsabile dei lavori pubblici in Mozambico, in particolare la figura di Fernando Mesquita (1916-1990), cui si deve l'introduzione dei principi dell'architettura moderna all'interno delle istituzioni. Egli proponeva, infatti, una progettazione architettonica indissolubilmente legata al contesto, soprattutto per le condizioni climatiche e in particolare promuovendo progetti di scuole rurali (per le quali Lisbona non era particolarmente propensa) Mesquita aveva indirizzato generazioni di professionisti e fu anche mentore e promotore di Guedes.

Fig. 2
Guedesburgo (ridisegno di F. Quaggio, 2022).



Appena tornato in città e fresco di studi (1945-1949), lo incoraggiò a una consapevole autonomia dalla deriva stilistica del Movimento Moderno che stava già imperversando in città, giustificando speculazioni ed eclettismi dal sapore tropicale³.

Negli anni Cinquanta e Sessanta c'era qualcosa di inquieto e straordinario nella bellissima città che i portoghesi avevano costruito in meno di cinquant'anni e che chiamavano Lourenço Marques [...] All'epoca il Mozambico era un mondo chiuso e ideale, dove c'erano solo buone notizie, inaugurazioni e discorsi dall'Impero. Era un mondo di indiscrezioni, segreti, pettegolezzi e con una rete crescente di informatori e agenti, ma dove – ciononostante – tutto sembrava possibile (Guedes 1998, p. 9).

La “città di cemento” degli anni guedesiani è ancora quella del Plano Araújo (1887-1895), basato su una griglia cartesiana che ancorava i tre luoghi più importanti e rappresentativi dello *status quo* dell'epoca (la ferrovia, il porto, l'ospedale) e con un ampio gesto ne fissava il confine tramite una circonvallazione che collegava il palazzo del Governatore a Ponta Vermelha e alla stazione ferroviaria. Il piano di Araújo a sua volta raccoglieva l'eredità del “Regime provisório”, il quale nel 1909 definì i confini della neo-capitale: con centro all'incrocio tra avenida Pinheiro Chagas e avenida Castilho, un raggio di 2017 metri avrebbe descritto un limite anulare di separazione tra la città dei coloni e la città dei nativi. La strategia radiale, pensata in funzione difensiva, ispirò la maglia successiva araujiana. Questa prima divisione così netta sarà poi stemperata dagli inevitabili interessi politici che vedevano il Portogallo di Salazar disallineato e periferico rispetto alle grandi economie occidentali. Il Mozambico passa infatti da “colonia” con una certa autonomia finanziaria e amministrativa (1911) a “provincia” (1951) ovvero parte *non subordinata* al territorio portoghese⁴. Va ricordato che del 1949 è l'entrata del Portogallo nella Nato, con le relative condizioni, tra queste garantire la libertà di autodeterminazione dei popoli. A fronte di una intensa attività di strategie politiche e altrettante derive economiche che hanno investito la capitale mozambicana, pochi e vaghi strumenti urbanistici ne hanno accompagnato la crescita e la conformazione. Di fatto la scelta di una maglia dalle lunghe e larghe *avenidas* alberate riuscì a compensare sia l'espansione sia la forma urbana, alimentando una polifonia di architetture dai linguaggi tanto diversi quanto comune ne era la grammatica. Del 1952 è il Piano Aguiar; dei primi anni Sessanta sono gli studi di zonizzazione dei quartieri Polana e Pott, e quelli promossi da Mesquita. Si segnala anche il Plano Azevedo (1965-1969) nato per eliminare la discriminazione urbanistica a favore di unità di vicinato (caratteristica degli insediamenti informali). La crescita demografica (dentro e fuori la circonvallazione) e la pressione politica (iniziavano le indipendenze delle colonie africane), unitamente a cogenti istanze sanitarie, convinsero il governo centrale salazarista a intraprendere una seria riflessione sullo stato della “provincia”. Azevedo, cambiando paradigma e per la prima volta nella storia pianificatoria mozambicana, rivolse l'attenzione alla scala territoriale. Raccolse in ventitré volumi quasi cento capitoli relativi ad altrettanti temi e azioni, entrambi inediti e descritti pedissequamente. Riducendo la parte scritta all'essenziale, un cospicuo gruppo di urbanisti e architetti si impegnò in una gran mole di disegni e diagrammi confezionati per essere comprensibili da tutti (ovvero dai non addetti ai lavori, in particolare dai capi-villaggio).

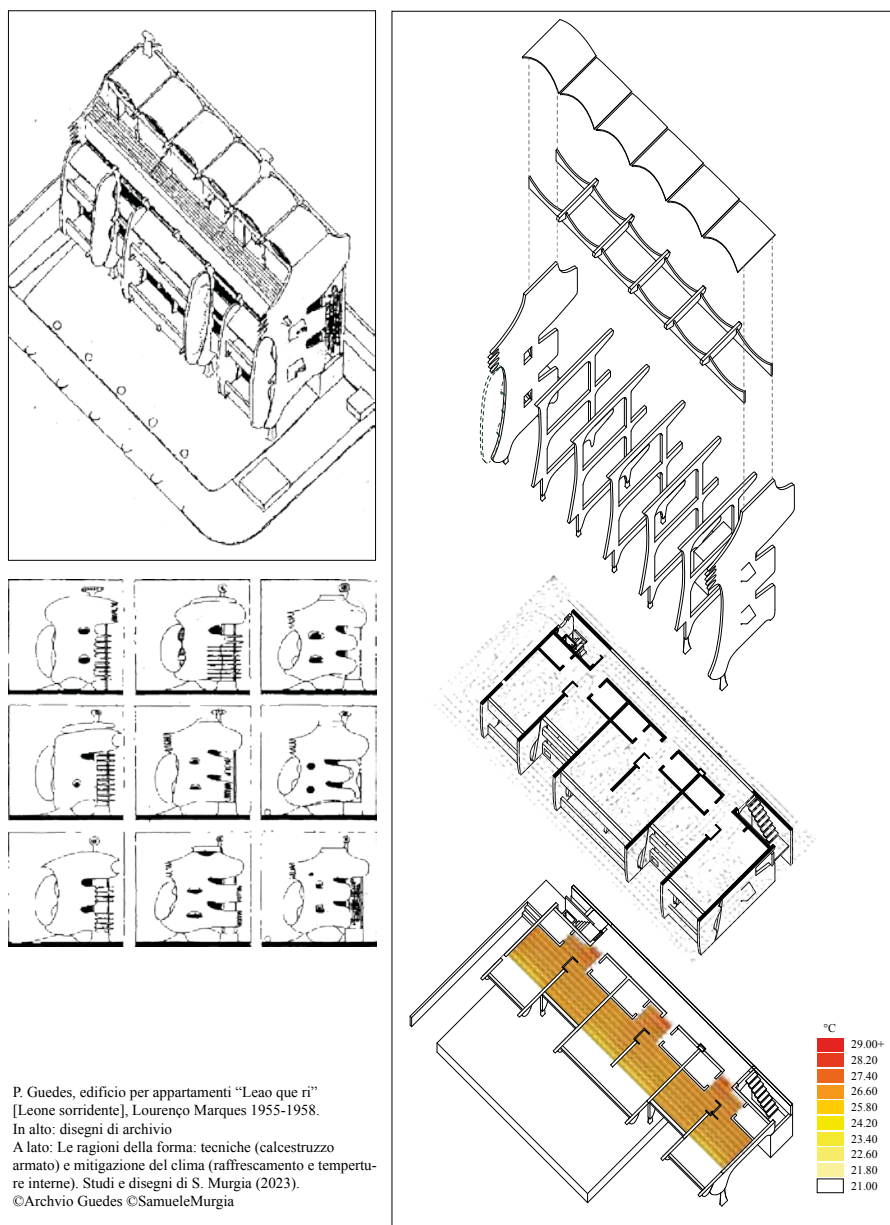
Ancora non è dato sapere se Guedes e l'ingegnere-urbanista incaricato Mário de Azevedo avessero rapporti e di quale natura, sta di fatto che per la

prima volta un rappresentante delle istituzioni coinvolse in un masterplan i villaggi e le molteplici etnie del Mozambico. E se i piani precedenti guardavano solo alla città dei coloni⁵, quest'ultimo conferì visibilità e "statuto urbano" all'insediamento informale/formalizzato dei *caniços*, alla guedesiana *città dolente*⁶. Il Plano Azevedo non verrà mai realizzato: già dagli anni Cinquanta, cellule di comunisti e dissidenti avevano trovato *humus* proprio tra le *palhotas* (capanne) della città informale (*caniço*): nasceva il Frente de Libertação de Moçambique di Eduardo Mondlane (1920-1969). A necessaria conclusione si riporta che l'indipendenza non riuscì a produrre dei piani *strutturali* fino agli anni Duemila, a firma del luso-mozambicano J. Forjas (2008). La neonata Repubblica, di stampo marxista-leninista, antepose una benemerita campagna di alfabetizzazione e di igiene sanitaria, che in pochi anni raggiunse tutto il paese. Al contempo Samora Machel (1933-1986), primo presidente della Repubblica Popolare del Mozambico, impegnò molte energie nel cambiare volto e stigma alla città informale della capitale laurentina e soprattutto, dopo averla ribattezzata Maputo, a confermarla capitale della Repubblica. Confermare l'ex Lourenço Marques capitale, per molti è significato non affrancarsi dalle dinamiche economiche che l'avevano legittimata⁷.

Questa è, infatti, situata nella parte più meridionale del paese: per molti, la scelta più naturale avrebbe dovuto essere la baricentrica, fertile e popolosa Nampula. A tal proposito, Guedes definiva la capitale laurentina "città schizofrenica"⁸ a causa della insana dualità tra *caniços* e *cidade de cimento*, tra indigeni e coloni, tra mozambicani autoctoni e luso-mozambicani, ma anche per la forzatura di confermarla capitale politica, a dispetto dei benefici (politici, pro-pacificazione) assicurati proprio da Nampula. La politica di Machel, di fatto, stava accentuando la venefica dicotomia di stampo colonialista: cercando di cambiare immagine agli insediamenti informali ne stava implicitamente negando identità e valore. Anche la politica di espropriazione della "città di cemento" a favore degli abitanti dei *caniços* sortì l'effetto contrario: capanne e baracche (*palhotas melhoradas*) furono infatti immediatamente occupate da nuove ondate di migrazione interna (popolazione rurale) mentre le architetture del centro venivano abitate dagli ex abitanti dei *caniços*. Nuovi residenti ma medesime dinamiche divisive: la circonvallazione continuava e continua tutt'ora a demarcare parti di città *in alternativa*.

All'alba della indipendenza, i nuovi residenti della città dei bianchi non sapevano come abitare edifici tanto diversi dalle loro baracche, finendo per vandalizzare quelle residenze tanto ambite ma estranee, fino a preferire di tornare al di là della cintura anulare, confermandone la natura alternativa e "dolente". Ci sono voluti anni per riportare un *ordine di insediamento*, adottando proprio quelle cautele e quei puntuali micro-interventi postulati da Azevedo. Prima della fine del millennio, anche grazie alla neonata facoltà di architettura di Maputo (1986), molte delle architetture espropriate avevano trovato un "nuovo equilibrio": il governo dopo aver avviato una "occupazione programmata" con apposita commissione (APIE: Amministrazione delle proprietà di stato) ha selezionato e abbinato funzioni-architetture e abitanti-residenze secondo criteri di "merito" e di ruolo all'interno della *governance* del paese e della città. Questa scelta ha ratificato il traghettamento di alcune opere nel contesto politico-sociale attuale e ha influenzato anche l'odierno mercato immobiliare.

La città di fondazione, dagli anni Cinquanta e fino all'indipendenza, è diagrammabile, dunque, come un semicerchio all'interno del quale un insie-



me ordinato di lotti sono serviti da ampie strade perpendicolari alla costa nord-est e altrettante *avenidas* ortogonali. Tra le maglie vi trovavano agio rigogliosi giardini, edifici di rappresentanza e istituzionali. Gli anni dopo la Seconda Guerra Mondiale vedono un importante accordo tra il Portogallo e il Regno Unito, il quale chiedeva di usare la ferrovia per raggiungere le miniere e il porto (usato anche dagli olandesi), in cambio di dazi e supporto in caso di aggressioni interne. L'isolazionismo della dittatura salazarista aveva portato a un progressivo impoverimento del Paese che dovette cedere a privati l'investimento in materia edilizia nella propria colonia dell'Africa orientale. Se il XIX secolo Lourenço Marques era stata l'eldorado di pianificatori e ingegneri (inizialmente era un agglomerato di capanne e un vasto pantano lo divideva dalla baia), durante il Secolo Breve furono gli architetti a beneficiare di tale congiuntura. I lotti "liberi" individuati dai piani urbanistici erano disponibili all'edificazione: Compagnie di commercio e navigazione, banche e società di servizi investirono nella colonia d'oltremare e futura provincia, la quale assumeva i contorni di una «città africana dall'atmosfera continentale»⁹.

In Mozambico, l'accesso a una economia di stampo privato permise una certa indipendenza dalla patria oltreoceano che si tradusse anche in liber-

tà architettonica, arricchendo la città di una inusuale quantità e qualità di sperimentazioni. La prosperità economica data dagli accordi politico-commerciali richiamò portoghesi dalle varie capacità economiche, i quali si stabilirono a Lourenço Marques in qualità di “nuovi cittadini”, *sine dia*. Per un ventennio, a Lourenço Marques c’erano più committenti che architetti (molti dei quali formati in Portogallo, sono gli anni di F. Távora e A. Siza). Nello stesso periodo, in Europa, si era concentrati nella ricostruzione postbellica e confortati dalle riflessioni in seno ai CIAM. Se da un lato proprio la mancata partecipazione al dibattito internazionale (causa dittatura) aveva influenzato le scelte di taluni architetti portoghesi a emigrare, dall’altro il convulsivo impegno lavorativo (Lourenço Marques, Nampula, Beira) non lasciava tempo a dibattiti interni né alla condivisione delle sperimentazioni in corso. Sperimentazioni legate alla geografia del Tropico del Capricorno (in termini di clima e di tecniche) e la variegata provenienza dei committenti ne condizionarono le architetture, soprattutto a Maputo la maggior parte delle quali ancora presenti in città (Faria Fereira 2008).

È noto che la produzione architettonica in una colonia d’Africa è spesso opera di un limitato gruppo di professionisti, culturalmente omogeneo (in questo caso, architetti lusitani) e operante in un arco temporale relativamente ristretto; è espressione del ruolo assegnato alle (estreme) condizioni climatiche, delle (limitate) risorse di materiali da costruzione e delle tecniche (basiche) a disposizione. Per comprendere la inusuale molteplicità di linguaggi compresenti a Lourenço Marques, oltre a questi fattori bisogna tenere in considerazione la provenienza dei committenti (gusti e richieste) i quali giungevano in città non solo per investire ma anche per viverci in maniera stabile¹⁰. La mancanza di strumenti urbanistici particolarmente restrittivi ha reso ancor più fertile il terreno su cui si sono innestate, auto-regolandosi, così tante e varie architetture. In tale laicità di scritture, l’opera di Guedes trova residenza e sostanza (Accasti 2002, pp. 105-112).

Guedes, dopo l’esperienza da Mesquita, scelse di entrare nello studio dell’ing. Vitale Moffa¹¹, colui che calcherà i primi progetti dell’autore, sostanziandone le forme plastiche. Se da un lato il portoghese aveva indirizzato il processo progettuale di Amâncio Guedes verso un approccio teso a cercare soluzioni per i fattori ambientali (temperatura, ventilazione, luce e ombra), dall’altro lato l’italiano Moffa lo eserciterà nell’arte delle tecniche – in particolare del calcestruzzo armato – per una ardita sintesi di prestazione ed espressione. A dare inedita tonalità alla capitale sarà il guedesiano uso plastico del cemento, le cui architetture dagli eccentrici caratteri saranno indicate come in “stiloguedes”¹².

Dei quasi cinquecento progetti redatti in Mozambico tra il 1950 e il 1975, oggi a Maputo ne sono stati rintracciati centododici¹³: gli edifici per uffici e sedi di compagnie sono diventati ministeri e istituzioni; banche, chiese e alcune scuole hanno mantenuto la funzione originale; le ville sono state “adottate” da privati¹⁴; le case unifamiliari e le abitazioni del tipo a schiera sopravvissute alla demolizione e gli edifici per appartamenti Dragão e Prometeo sono abitate dalla classe media della odierna società metropolitana. Il ristorante Zambi era il migliore all’epoca della sua costruzione (1954) ed è rimasto il luogo più *chic* della città, insieme al hotel Polana. Le case Coop (*Cooperativa de construção de habitações*) nel quartiere nero di Mafalala rimangono abitate dalla popolazione “intermedia” (per lo più mulatti), così come alcuni edifici per appartamenti (Torre Parque e altri situati in zone più periferiche ovvero vicine la circonvallazione).

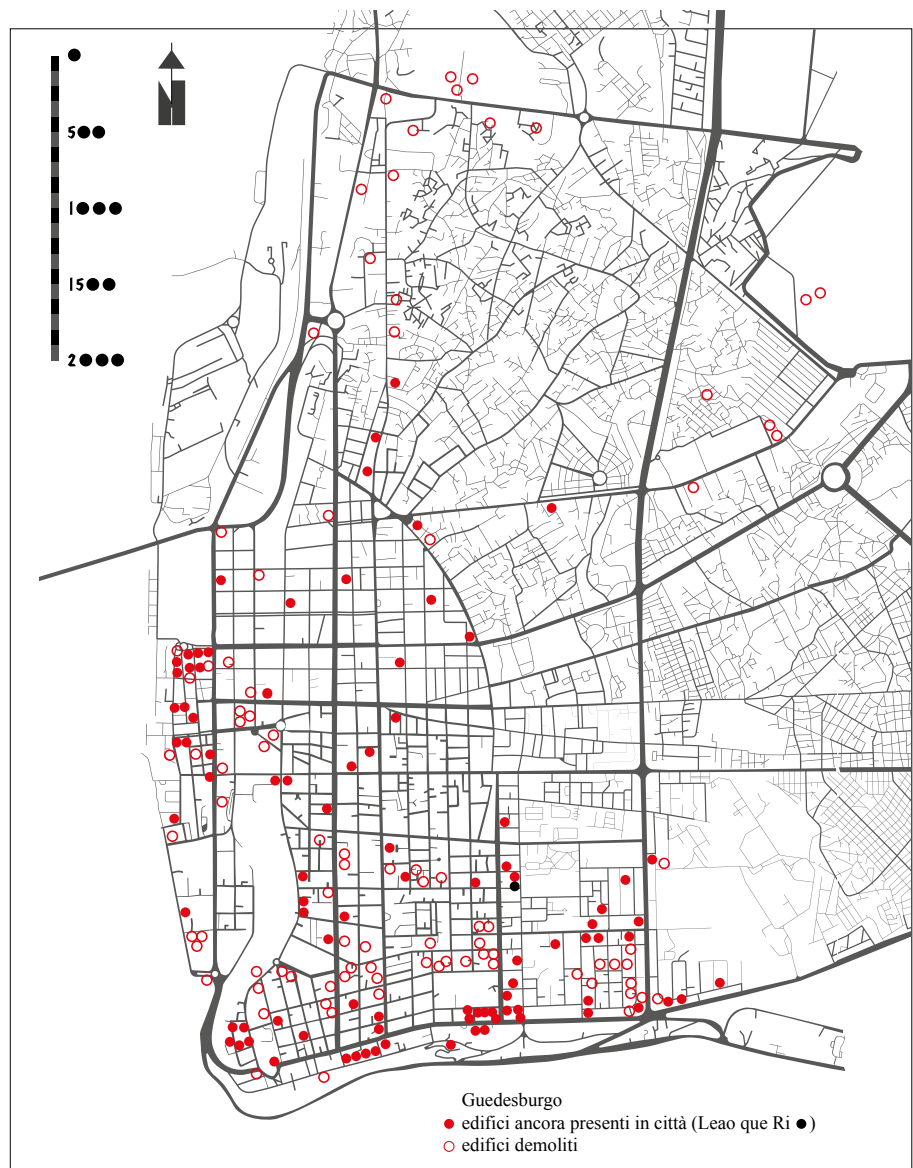


Fig. 4

Guedesburgo e lo stiloguedes: esempi di architetture (realizzate). ©Archivio Guedes, ©SamueleMurgia.

Naturalmente la maggior parte degli edifici, quelli abitati da una classe sociale più debole e la cui manutenzione è intestata allo stato, versano in vario stato di degrado. Dopo il successo della retrospettiva “Vitruvius Mozambicanus” (Lisbona 2009) e la successiva mostra “Pancho Guedes. A Aventura da Arquitectura, o desafio ao formalismo” (Maputo 2010), la *damnatio memoriae* di questo scomodo architetto che tanto animò la vita culturale di Lourenço Marques promuovendone una dignitosa indipendenza dal Portogallo, sembra aver subito una lieve torsione. Nel 2010, infatti, cinque edifici di Pancho Guedes a Maputo sono giunti all’attenzione della commissione per l’assegnazione del Pritzker (l’ex Panificio Saipal, l’edificio per appartamenti Leão que ri, l’edificio per uffici Santos e Rocha, Casa Avião, Casa Três girafas). Contestualmente, alcuni manufatti sono stati vincolati da legge nazionale e una dozzina sono stati iscritti nel registro delle opere «rappresentative il patrimonio nazionale» (Lage, Carrilho 2010). Al contrario, alcune architetture sono state demolite o sono in procinto di esserlo, a favore di speculazioni immobiliari. A tale infausta sorte è destinata anche la nota casa per il dr. Luz de Sousa (Casa delle Tre giraffe, 1953), sebbene segnalata dalla commissione della Fondazione Hyatt.

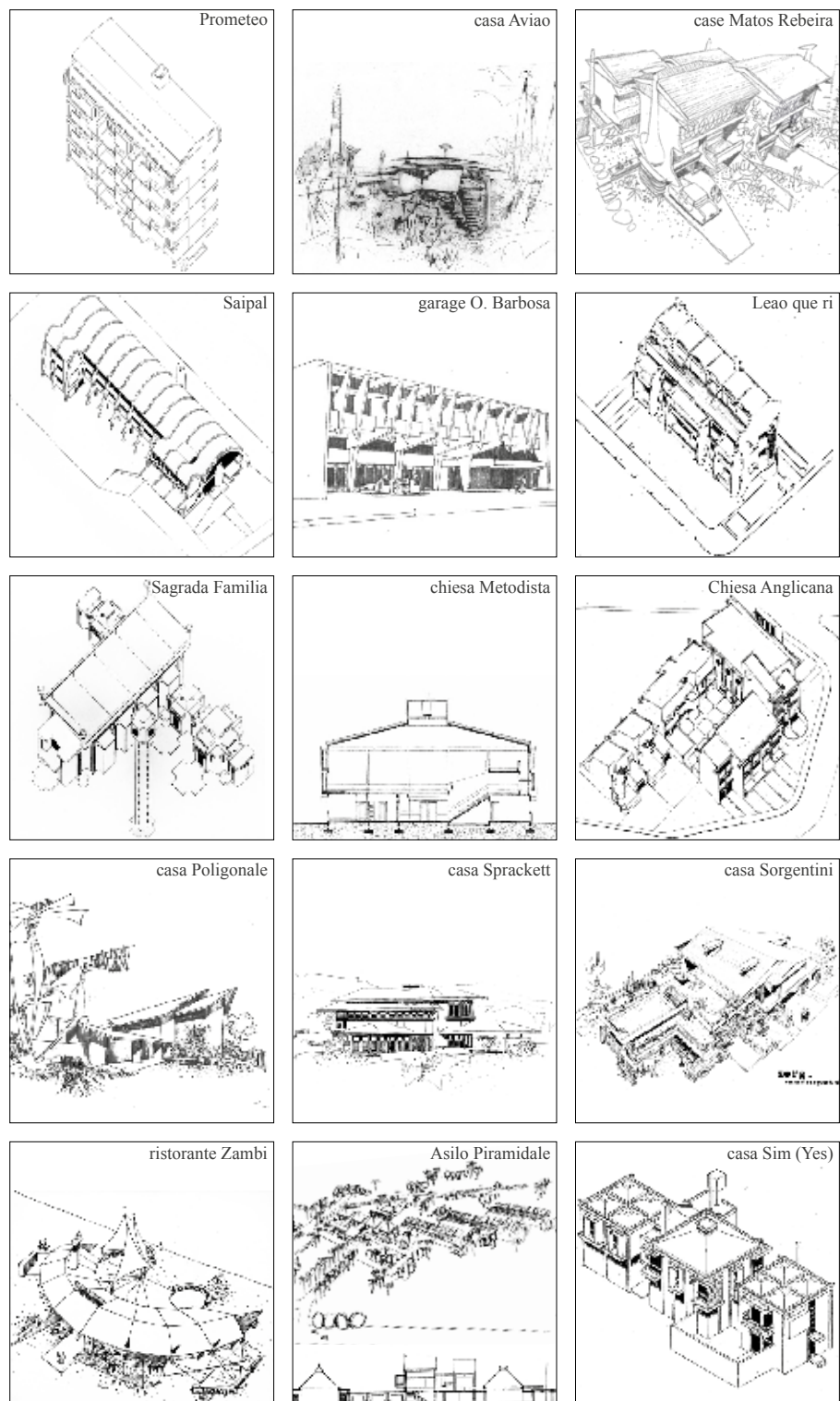
Una sfida al formalismo (*o desafio ao formalismo*): l'ingrediente estraneo, per cui si riconosce nella "diversità" il linguaggio guedesiano, sembra essere la biografia dell'autore. Pancho Guedes, infatti, è cresciuto in Africa dall'età di tre anni e si è formato alla scuola post-Martienssen (modernismo non eurocentrico), contrariamente ai colleghi operanti in città. Questi provenivano dalla scuola lusitana e a causa della dittatura erano destinati a una architettura ortodossa di stampo nazionalista (*Português Suave*) e a essere esclusi dal dibattito sul Moderno, la cui eco ne alimentava fantasie proibite. Sebbene architetture dalle geometrie organiche fossero ampiamente radicate nella formazione e cultura architettonica dell'epoca, gli architetti lusitani emigrati in Mozambico sperimentarono, per la maggior parte, il cosiddetto Modernismo Tropicale, adottando le note pratiche britanniche (*Tropical architecture in the humid zone* è del 1956) e guardando a quanto succedeva a Chandigarh al cui progetto gli stesi Fry e Drew si unirono nel 1951. Anche Guedes guardava a Le Corbusier. Egli ne studiava (e forse emulava) i principi e i processi che riconosceva non tanto nelle forme (all'epoca) più acclamate e secondo Guedes non corrispondenti alla poetica dello svizzero, quanto nelle libertà eversive delle interpretazioni figurative. Non-ordinarie le opere e stra-ordinaria la quantità di progetti realizzati da Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes, peculiarità che non sfuggirono ad Alison Smithson quando nel 1962, in occasione della presentazione di Guedes al Team X, ribattezzò Lourenço Marques con il nome di "Guedesburgo" (Smithson 1991, p. 39).

It's not just building, per se. It's building worlds (Hejduk 1991).

Guedesburgo è un fitto reticolo di segni, tracce, appunti, immagini che popolano, parlano, raccontano, organizzano e interpretano un paesaggio artificiale che si giustappone alla mescolanza di forme e oggetti della città africana in crescita. Un linguaggio arbitrario, necessario (Ferreir 2013), riconoscibile nelle molteplici variazioni combinatorie di morfemi e dunque itinerario da inseguire, di oggetto in oggetto, per riallacciare i fili di una narrazione ancora intrisa di *pathos*. Il primo edificio costruito noto è del 1950 (Casa Poligonale, per i coniugi Barbosa) a cui seguirono, l'anno seguente, i primi immobili per appartamenti (Dragão, Prometheus), il primo edificio per uffici (Jossub) e Casa Avião (per i coniugi Leite Martins). In un anno, e prima di conseguire la licenza (tradotta a Lisbona nel 1953), Pancho Guedes aveva iniziato a popolare la capitale con manufatti dagli inediti profili e dai rivestimenti in *pebbles* rivisitati o in colorati murali dal tratto dadaista. "Apparizioni" che occupavano i lotti della griglia laurentina del Piano Aguiar, rispettando le norme vigenti: 5-10 metri dal confine opposto l'entrata, 14 metri di profondità o 17 metri se presenti verande con aggetti di massimo 60 cm, altezza legata alla base dell'edificio secondo un angolo di 45 gradi. Ogni architetto, rispettando tali norme, era infatti libero di esercitare il progetto come meglio pensava. *Maputo città aperta*, la chiama Vanin, "somma di case" che si andava costruendo molto rapidamente ed esplorando molteplici direzioni.

After I arrived in Lourenço Marques I learnt that Otto Barbosa wanted to build a new house. I went to him and presented him with a batch of drawings for polygonal house, based somewhat on the floor plan of the Annie House that wright had built in California. The drawings were a success and in fifteen days the project was put out to tender (Guedes 2009, p.130).

Tra le varie didascalie dei progetti presenti nel *Vitruvius Mozambicanus* del 2009 (il catalogo del *corpus* guedesiano finora più completo a dispo-

**Fig. 5**

Guedesburgo e lo stiloguedes: esempi di architetture (realizzate). ©Archivio Guedes, ©SamueleMurgia.

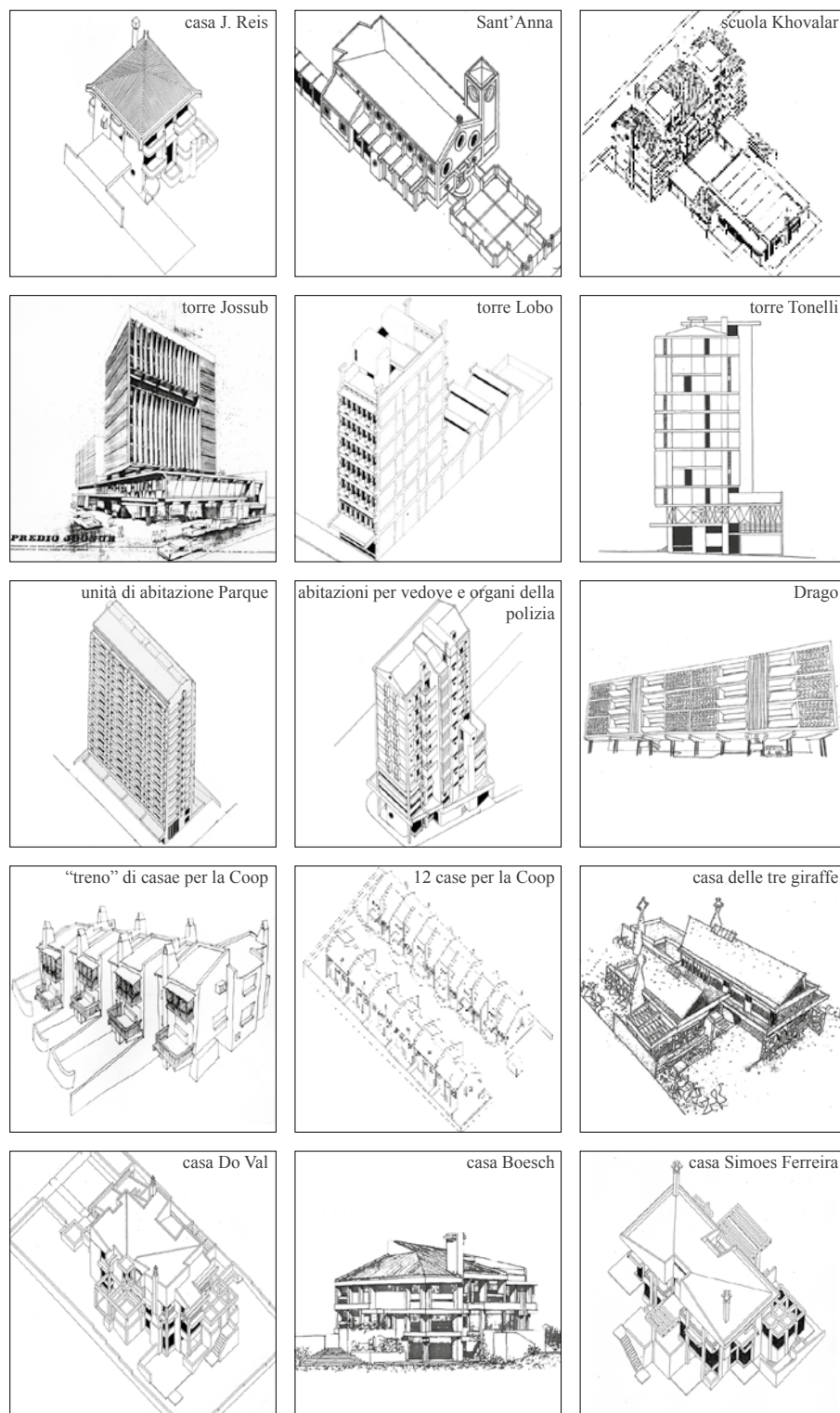
sizione) non è raro imbattersi in descrizioni di cantiere, dalle tempistiche di realizzazione a quelle di ideazione. Un progetto entrava nella fase di cantiere dopo quindici giorni dal *placet* del committente (a cui Guedes sottoponeva tre proposte), si impiegavano sei mesi per costruire una residenza unifamiliare e fino a due anni per un tipo a torre.

Guedes preferiva raccontare del suo lavoro attraverso tematizzazioni, raccogliendo i progetti in famiglie¹⁵, ma se si scorrono i progetti in ordine cronologico si notano nomi ricorrenti: il direttore del Banco Totta dopo la sede della banca sarà committente della propria residenza unifamiliare e poi forse anche di un investimento (case a schiera per affitto), così fu per

i Barbosa (prima la casa poi il garage) e per i Boesch (sede della compagnia, residenza, residenza per la figlia, un hotel), Simões, Lopes da Silva, Spence, Tonelli e altri.

Guedes fidelizzava: la cifra dell'autore si adattava in base alla funzione, al luogo, alla scala, e al contempo alimentava l'immaginario del committente. Il linguaggio è riconoscibile, vuole stupire ma senza piaggeria. Guedes, infatti, è *in primis* cliente di se stesso, con la propria casa in rua Navala n. 915 (case gemine 1950) dove sperimenta insoliti sistemi di schermatura (cilindri in ceramica disposti serratamente a occupare gli ampi fori finestra il cui infisso era assicurato all'interno) e attraverso un doppio giardino (sul fronte e sul retro) assicura frescura e intimità, spostando molte attività domestiche in rivisitati "giardini di inverno". Il volume e la pianta sono invece scolastici, riconducibili all'insegnamento modernista di cui era fresco di studi. Ma è con il palazzo adiacente che Guedes sperimenta il suo linguaggio più sfrontato: l'edificio per appartamenti Leão que ri (1958), il più iconico del *corpus* guedesiano. Inizialmente nato per la famiglia (un piano per l'abitazione e lo studio-atelier, quattro appartamenti per affitto e in copertura gli alloggi per i domestici), fu invece usato per ospitare la numerosa comunità di mozambicani che popolava il suo studio (gli stessi Malangatana e Honwana con famiglie, per citare i più noti, ma anche disegnatori, artigiani, operai ecc.)¹⁶. Un sistema pilastri-trave assicura la stabilità dell'edificio, le piante sono semplici e la scelta di un distributivo tramite ballatoio assicura agli appartamenti un doppio affaccio, ovvero la preziosa ventilazione incrociata (Murgia 2024). Il leone poggia su sei pilastri dalla altezza diseguale, definendo in maniera chiara il confine dato da un setto continuo sui cui poggiano la parte sommitale dei sostegni lasciando una asola orizzontale da cui fanno capolino le chiome degli alberi del giardino di casa Guedes. I pilastri sul fronte, sagomati, a sezione decrescente (le zampe affondano nel terreno mostrandone lo sforzo di presa) sono a tutta altezza e disegnano un ombroso slargo a favore di facciata (oggi le campate sono state tamponate e ospitano delle rivendite).

Se le piante non sono innovative, le sezioni traducono l'immaginario dell'autore all'interno dei vincoli ambientali e dei limiti costruttivi. I prospetti lunghi interpretano il ruolo della doppia-facciata per assicurare gli appartamenti dal calore e dall'irraggiamento diretto a favore di confort interno (Murgia 2024): ballatoi da un lato e logge dall'altro sono racchiusi da setti sinuosi che sembrano scivolare via dai rispettivi piani di appoggio. I preziosi sbalzi strutturali (assicurano minori sezioni e minor uso di ferro) terminano con schiere di fanoni i quali, nell'infilzare il cielo assicurano anche il bilanciamento del momento flettente (Murgia 2024). Murales esotici incorniciano il collo del Leone la cui testa è protetta da una leggera copertura a voltine. La copertura è un vassoio popolato da volumi protetti dal sole, di corbusiana memoria. I prospetti minori sono in muratura continua e, contenendo eventuali deformazioni da azioni orizzontali, disegnano profili che sfidano il formalismo più grottesco e segnalano la presenza del "sorridente" Leone. Oggi, sebbene faccia parte dei "monumenti nazionali" e sebbene sia abitato, è in grave stato di degrado. I contratti di abitazione sono di tipo sociale e la manutenzione dovrebbe essere assicurata dallo stato, il quale non la ritiene una priorità. Il Leão, ben ammaestrato da Guedes, continua a sorriderci nonostante il destino di rovina a cui sembra destinato e a imperitura memoria dello stile di cui è foriero:

**Fig. 6**

Guedesburgo e lo stiloguedes: esempi di architetture (realizzate). ©Archivio Guedes, ©SamueleMurgia.

edifici con punte e zanne, con travi che squarciano gli spazi circostanti, inventati come se alcune parti stessero scivolando e schiantando al suolo, con pareti convulsi e luci corazzate. (...) Le planimetrie degli edifici *stiloguedes* sono semplici, abbastanza lineari e funzionali. Sono le sezioni ad essere contorte, decorate e ricche di esagerazioni. Sono le sezioni e i loro riflessi sulle facciate che ne fanno architettura. Estendono il misterioso rapporto tra pianta, sezione e facciata e trasformano queste opere in strane apparizioni (Guedes 2009, p. 79).

Guedes fu anche architetto della *Cooperativa de construção de habitações* e firmando numerose case a schiera a basso costo, ampliò la platea degli estimatori europei. Lavorando *pro bono* entrò anche nei *caniços*, meritan-

dosi un rispetto dei nativi tanto inedito quanto scomodo, confermando e rafforzando l'ostilità degli occhiuti funzionari di partito (il PIDE, servizio segreto portoghese, aveva un copioso fascicolo su di lui). Guedes conquistava la periferia con le Case Coop (1955, 1956), la Chiesa Metodista Wesleyana (1967), Santa Ana da Munhana (1966) e soprattutto con l'Asilo Clandestino (1968, demolito).

I conti sono così presto fatti e si spiegano i cinquecento progetti dell'autore. Quando nel 1962, all'età di 37 anni e a meno di dieci anni dalla laurea, si unì al Team X, si presentò agli astanti con una selezione di venticinque opere realizzate¹⁷.

Nell'arco di un ventennio le campagne mozambicane si popolavano di "case portoghesi ultramarine" alla ricerca di uno stile portoghese-africano, e la capitale metteva in scena un importante repertorio modernista, in linea con l'emergente lavoro di Drew-Frey e Königsberger ma dagli esiti affatto scontati, come dimostrano le "apparizioni" guedesine. Se accettiamo l'interpretazione di Vattimo, che l'identità si precisa attraverso le differenze (1988), allora l'eterogeneità definisce l'identità di Lourenço Marques di cui Guedesburgo è un sussurro infraordinario. L'architettura fantastica e magica di Guedes nasce dallo stimolo di una vasta rete di artisti e pensatori che egli stesso ha intessuto, attingendo a molteplici contesti. Nel paesaggio guedesiano convivono il Movimento Moderno – ovvero le declinazioni sudafricana di *Martienssen* e brasiliana di Costa e Niemeyer; le ricerche spaziali di Gaudì, Wright, Kahn e Nervi; l'attivismo della rivista «Black Morpheus» e Ulli Beier; i Congressi di arte africana e Frank McEwen; il movimento di contestazione critica del CIAM nell'ambito del Team X; e infine i nuovi artisti africani da lui promossi (da Bettina Lopes a Malangatana). Negli anni Cinquanta, in un'Africa dell'Apartheid tra Mozambico, Rhodesia e Sudafrica, Guedes sapeva che c'era bisogno di fondare un'arte autentica e primordiale, «arte per artisti autentici», foriera di una dimensione personale, di una ricerca autoriale incentrata su tutte le dimensioni formali e sulla possibilità per gli elementi architettonici di contenere ed esprimere emozioni: «Reclamo per gli architetti gli stessi diritti e libertà che pittori e poeti hanno da tanto tempo»¹⁸. Guedes cerca di appropriarsi dei motivi universali del primitivo, mescolandoli con la propria eclettica cultura architettonica. L'autore sosteneva dalle file della rivista *L'Architecture d'Aujourd'hui* che l'architettura non la si percepisce come esperienza intellettuale bensì come sensazione, emozione (Guedes 1962). Guedes era votato alla ricerca di tale qualità «da tempo perduta tra gli architetti ma capace di raggiungere un'architettura spontanea capace di magica intensità» (Guedes 2007, p. 12). La spassionata necessità di scoprire una modernità alternativa era la risposta a un appello interiore, ma anche a un'Africa che nasceva nella contemporaneità, a un mondo nuovo in fermento e di cui vi sono ancora tracce nella Maputo di oggi, la Guedesburgo di allora. Guedes testimonia e agisce in un'epoca in cui l'architettura è aperta alla cultura popolare, in cui l'architettura senza architetti e l'architettura della fantasia sono accettate. Ma è anche il tempo della complessità e delle molteplici soluzioni aperte tanto alla continuità quanto alla crisi del Movimento Moderno, risultato dell'equazione tra ragione ed emozione (Giedion 1941).

Note

¹ Per l'Altro Moderno si rimanda agli studi di L. Semerani. Ana Tostões ricorda «Il desiderio di trovare una modernità “alternativa” rispondeva tanto a una necessità interiore quanto a quella di un intero continente che risvegliatosi anche grazie alla modernità, era in piena effervescenza. Pancho Guedes fu testimone e attore di un tempo in cui l'architettura si apriva alla cultura popolare, in cui si accettava una *Architettura senza Architetti* e una Architettura della Fantasia (Tostões 2011, p. 20). “Visionary Architecture” è la mostra al MoMA del 1960.

² “The african generation”: J. Aires, F. Castro, J. Garizo do Carmo, C. Lopes, F. Mesquita, B. Ramahete, P. Sampaio, A. Soeiro, J. Tinoco e altri.

³ «Per alcuni il Movimento Moderno ha adempiuto i suoi obiettivi e l'architettura è entrata in una epoca di vezzo e classicismo. In realtà, il cancro degli stili torna a incombere su di noi, più mortifero e spaventoso che mai. Altri – noi, che quotidianamente affrontiamo la solitudine – sappiamo che saremo proscritti fino alla fine dei nostri giorni a meno di non tradire noi stessi» (Guedes 1962, pp. 42-48).

⁴ I portoghesi assorbono e sono assorbiti. Questa condizione accomuna il Mozambico al Sudafrica. I luso-mozambicani sono una “nuova società” innestata in Mozambico e proveniente dal Portogallo. Tale e profonda convinzione ha reso i nativi ancor più ostili, considerando i portoghesi da una parte usurpatori del loro paese con conseguente traslazione di identità, e dall'altra parte ha reso l'espulsione del 1975 ancora più dolorosa. Lo stesso Guedes si definiva un esiliato.

⁵ Con una sorprendente eccezione degli anni Quaranta: il quartiere modello Munhuana, unica testimonianza di una pianificazione per la periferia.

⁶ *A cidade doente*: “La città dolente. Manuale orale senza padrone” è un manifesto dove l'autore – Pancho Guedes – evidenziando l'estremo squilibrio di Lourenço Marques, propone azioni per una riqualificazione urbana tesa a riavvicinare le due anime della città. Il manifesto fu censurato, troverà spazio nel 1963 sul quotidiano «A Tribuna» di J. Reis (Vaz Milheiro 2007, pp. 30-33, 66-73). Guedes tornerà a esporsi sui problemi dei *caniços* con un saggio pubblicato nel 1971 da Paul Oliver in *Shelter of Africa* (pp. 200-209).

⁷ Lourenço Marques-Maputo è nata come avamposto a difesa dei proventi economici coloniali del Novecento. La capitale fino al 1887 era *Ilha de Moçambique, nella centrale regione di Nampula*, epicentro delle rotte che collegavano il Portogallo con l'India (Macau e Goa).

⁸ Guedes la definisce “città schizofrenica” nel manifesto *A cidade doente* (cit.).

⁹ Slogan di un opuscolo illustrato del 1954 ed edito dal Ministero del Turismo portoghese. Vanon propone una interessante riflessione sul ruolo del turismo (della sua propaganda) nella costruzione dell'immaginario (e del mito) mozambicano (Vanin 2008, p. 137).

¹⁰ In Mozambico non vi era una industria siderurgica: il ferro per l'edilizia e le infrastrutture era importato dal Sudafrica. Vi era invece un importante cementificio (il CCM- *Companhia de cimento de Moçambique*) a cui Guedes e Moffa chiedevano inedite sperimentazioni di prefabbricazione strutturale. Non vi erano scuole di formazione, pertanto anche le tecniche erano allineate alla scolarità imposta dal Portogallo, traducendosi in mancanza di manodopera specializzata. Tutte condizioni che favorirono piccole invenzioni sia sul piano tecnico-strutturale sia morfologico oltre alla formazione di squadre di operai che Guedes impegnava nei suoi cantieri, anche fuori dai confini urbani e nazionali (Guedes 2009, p. 272).

¹¹ Vitale Moffa (Campobasso 1910-an) arrivò in Mozambico nel 1942, superstite del naufragio della Nuova Scozia. A parte la collaborazione con Guedes, non si conosce altro.

¹² «Stiloguedes is my own most *idiosyncratic* manner, my royal family as it were. It is a family of buildings with spikes and fangs, with beams tearing into the spaces around them, made as if some parts are about to slip off and come crashing down, with convulsive walls and armoured lights» (Guedes 2009, p. 79).

¹³ In occasione della mostra “A Aventura da arquitectura, o desafio ao formalismo” (Maputo, marzo-maggio 2010), un ex allievo di Guedes, Walter Tembe, per conto dell'Istituto Camões promotore della mostra, ha mappato – riconoscendoli – 112 edifici di Amâncio Guedes. Nel frattempo, un'altra mezza dozzina di edifici sono stati “ritrovati” (2023).

¹⁴ Casa Salm (1965, dove furono ospiti gli Smithson nel 1970) attualmente è sede della residenza dell'ambasciatore italiano, Casa Simões Ferreira (1968) è la residenza dell'ambasciatore di Finlandia e Casa Almiro do Vale (1966), dell'ambasciatore del Sudafrica.

¹⁵ Guedes raccoglie e racconta le sue architetture come membri di famiglie o libri, terminologia presa a prestito dal *De Architectura* di Vitruvio. Le famiglie guedesiane inverano «isole formali di segni» le cui denominazioni rappresentano l'immaginario dell'autore e come esso cambiano a seconda dell'occasione. (Santiago 2007, p. 113).

¹⁶ La famiglia Guedes era anti-colonialista e si adoperò per far avere qualche diritto alla popolazione attraverso l'unico processo allora possibile ovvero l'Assimilazione. Per *assimilado* si intendeva coloro i quali ufficialmente «avevano abbandonato interamente i costumi e le tradizioni della loro razza, erano capaci di parlare, leggere e scrivere in portoghese, avevano adottato la monogamia, avevano una professione, un'arte o un ufficio compatibile con la “civiltà europea” o che “hanno guadagnato con mezzi leciti”, bastante a nutrire, mantenere, vestire e dare dimora a se stesso e alla propria famiglia». La famiglia Guedes dava da lavorare a molte persone ad alcuni dei quali offriva anche alloggio, borse di studio e occasioni per andare all'estero.

¹⁷ Nello stesso periodo Aldo Van Eyck, di sette anni più vecchio di Pancho Guedes, aveva all'attivo “solo” le tre scuole di Nagele (1955-56) e l'orfanotrofio di Amsterdam (1955-60). Da lì a poco ci sarebbero stati anche i progetti per la chiesa protestante di Driebergen (1963-64) e per quella cattolica “*Le ruote del cielo*” a L'Aia (1964-69) e i padiglioni espositivi “labirintici” di Arnheim (1965), di Tajiri (1967) e della Biennale di Milano (1968). Van Eyck non aveva mola simpatia per Guedes, sebbene gli riconoscesse l'abilità di cogliere le molte occasioni che incrociava. «Whatever space and time mean, place and occasion mean more» disse nel 1963 agli studenti della Wits, i quali avevano organizzato un seminario invitando anche Pancho Guedes, J. Beinartjenk e Peter Smithson. (van Eyck 1962, p. 20).

¹⁸ «I claim for architects the rights and liberties that painters and poets have held for so long» è il manifesto di introduzione della tesi di laurea di A. Guedes, discussa a Johannesburg nel 1952.

Bibliografia

ACCASTO G. (2002) – “Tropicalia. L'università del moderno e l'architettura gioiosa di Âmancio Guedes”. In: CUPELLONI L. (a cura di), *Mozambico: pensare, fare, insegnare l'architettura*. Alinea editrice, Firenze.

D'ALPOIM MIRANDA GUEDES A. (1962) – “Y aura-t-il une architecture?”. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 102, 42-48.

D'ALPOIM MIRANDA GUEDES A. (1963) – “A cidade doente - várias receitas para curar o mal do caniço e o manual do vogal sem mestre”. *A Tribuna*, 6 maggio.

D'ALPOIM MIRANDA GUEDES A. (1971) – “The caniços of Mozambique”. In: OLIVER P., *Shelter in Africa*. Barrie & Jenkins, Londra.

D'ALPOIM MIRANDA GUEDES A. (1982) – *Some reworking and a few recent adventures*. Cape town university, May.

D'ALPOIM MIRANDA GUEDES A. (1989) – “Lembrança do pintor Malangatana Valente Ngwenya quando ainda jovem”. In: NAVARRO J., *Malangatana Valente Ngwenya*. Caminho, Lisbona.

D'ALPOIM MIRANDA GUEDES A. (2009) – Pancho Guedes. *Vitruvius Mozambicanus*. Museu Coleção Berardo ed., Lisbona.

FARIA FERREIRA A. (2008) – *Obras Públicas em Moçambique. Inventário da Produção Arquitectónica Executada entre 1933 e 1961*. Edições Universitárias Lusófonas, Lisbona.

FERRACUTI G. (1987) – *Da Lourenço Marquez a Maputo. La riconversione della città coloniale tra ideologia e politiche urbane*. F. Angeli, Milano.

FERREIR Z. (2013) – “Local and Global Modern Thinking. Designing with Climate

in Mozambique: School Buildings Production”. *Docomomo Journal*, 48, 83-87.

GALLO A. e SEMERANI L. (2000) – *L'altro Moderno*. Gallimardi, Torino.

GIANI E. e BRKLJACIC M. (2020) – “El saber necesario. Reevaluando Didácticas del proyecto. Pancho Guedes y la otra modernidad”. *AREA Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo [e-journal]*, 27(1).

GIANI E. (2022) – “Genius loci et temporis. Time capsules for recording memories”. In: AA.VV. *Changing Cities V: Spatial, Design, Landscape, Heritage & Socio-economic Dimensions*, pp. 377-386. Corfù, 20-25 giugno 2022.

GIEDION S. (1941) – *Space Time and Architecture. The Growth of a new Tradition*. Harvard University press, Massachusetts.

LAGE L. e CARRILHO J. (2010) – Inventário do património edificado da Cidade de Maputo. Catálogo de Edifícios e Conjuntos Urbanos propostos para classificação. Edições FAPF, Maputo.

LOBATO A. (1968) – *Lourenço Marques Xilunguine Biografia da cidade*. Agência-Geral do Ultramar, Lisboa.

MAGALHAES A. e GONCALVES I. (2009) – *Moderno Tropical. Arquitectura em Angola e Moçambique, 1948-1975*. Tinta da China, Lisboa.

MORTON D. (2019) – *Age of concrete: housing and the shape of aspiration in the capital of Mozambique*. Ohio University Press, Athens (USA).

MURGIA S. (2024) – *Oltre la forma. L'opera di Amâncio Guedes (1925-2015)*. Tesi di laurea (rel: E. Giani), Venezia.

SANTIAGO M. (2007) – *Pancho Guedes. Metamorfoses Espaciais*. Caleidoscopio, Casal de Cambra.

SHAPIRO D. e HEJDUK J. (1991) – *Conversation between David Shapiro and John Hejduk*. A+U, 244, 01.

SMITHSON A. (1991) – *Team 10 Meetings, 1953-1984*. Rizzoli Intl Pubns, New York.

TAVORA F. (1963) – “O encontro de Royamont”. *Arquitetura. Revista Arte e Construção*, 79 (luglio), 1.

TOSTOES A. (2011) – “Fantasy must be brought back into architecture”. *RA: Revista de Arquitectura*, 19, 20.

VAZ VAZ MILHEIRO (2007) – *Pancho Guedes, Manifestos, ensaios, falas, publicações*. Ordem dos Arquitectos, Lisboa.

VANIN A. (2008) – *Maputo, città aperta. Indagini su una capitale africana*. Tesi di dottorato in Urbanistica (rel: B. Bruno, B. Secchi), Venezia.

VANIN A. (2013) – *Maputo, cidade aberta. investigação sobre uma capital africana*. Fundação Serra Henriques, Lisboa.

VAN EYCK A. (1962) – “About place and occasion, the in-between realm and labyrinthian clarity”. In: *For Us*. Ciclostile della Wits, pp. 20-23.

VANIN A. (2013) – *Pancho Guedes. Vitruvius Mozambicanus*. DODO Iuav, Venezia.

VATTIMO G. (1988) – *Le Avventure della Differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*. Garzanti, Milano.

Esther Giani (Bologna 1973), architetto, si laurea all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia con G. Carnevale con cui (ancora) svolge attività didattica e di ricerca. Dopo il Berlage Institute, nel 2005 consegue il Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica presso l'università Iuav di Venezia (rel. L. Semerani). Ha lungamente studiato il distretto industriale veneziano; è impegnata in studi, ricerche e sperimentazioni sulla Didattica del Progetto. Dal 2020 studia la vita e l'opera di Pancho Guedes. Dal 2023-24 è l'approfondimento di S. Murgia: *Oltre la forma. Opere di Amâncio Guedes* (rel. E. Giani).

Alexis Tshiunza Kabeya, André Ockerman, Jonathan Nkondi
**Modernismo tropicale a Léopoldville e decolonizzazione.
Il caso di studio di Lovanium di Marcel Boulengier**

Abstract

Nel 1949, il Congo Belga beneficiò di un importante programma di sviluppo chiamato piano decennale. Tuttavia, la politica di segregazione fu fortemente incoraggiata. Nonostante ciò, nel 1950, l'architetto Marcel Boulengier (1909-1976) fu incaricato di redigere un piano generale per la costruzione di un'Università interrazziale. Dopo un'attenta analisi del piano, furono apportate diverse modifiche dettagliate per evitare qualsiasi segregazione. Molti belgi giustamente pensavano che questo progetto avrebbe accelerato l'indipendenza. L'articolo esamina come l'architettura e la pianificazione urbanistica proposte per questo progetto, costruito su un sito disabitato, riflettano la decolonizzazione e persino l'indigenizzazione.

Parole Chiave

Tropicale — Modernismo — Decolonizzazione — Boulengier
— Léopoldville

Introduzione

Sebbene fosse poco interessato all'istruzione dei congolesi, il Belgio aveva accettato per esigenze sanitarie la formazione del personale medico attraverso FOMULAC nel 1926, poi la formazione agricola mediante CADULAC, nel 1932. Queste istituzioni, gestite da cattolici, si espansero e sorsero l'esigenza di creare altre scuole, tra cui la Scuola di Assistenti Medici Indigeni (AMI) (Malengreau 2010). La crescente necessità portò infine all'espansione e al trasferimento delle istituzioni che impartivano l'istruzione universitaria nella nuova Capitale (dal 1923) Léopoldville, che era in costruzione.

Nel 1949, il Congo Belga beneficiò di un importante programma di sviluppo chiamato piano decennale. Esso comportava un cambiamento significativo di politica. La colonia di sfruttamento divenne una colonia di insediamento. Tuttavia, la politica di segregazione fu fortemente incoraggiata. Il piano urbanistico redatto da Georges Ricquier sancisce questa segregazione con una zona neutrale destinata a mantenere i nativi a più di 500 metri. Diverse città indigene sono progettate dall'Ufficio delle Città Africane per le persone di colore che necessitavano di un permesso per attraversare la zona neutrale.

Con le sue idee di decolonizzazione, la Chiesa ebbe l'opportunità di dare alla nuova università un aspetto umanistico. La chiesa e l'amministrazione crearono Lovanium, nome latino ispirato all'Università Cattolica di Louvain. L'obiettivo era creare un'università africana dalla quale sarebbe emersa una cultura locale (Lacroix 1972, p.47). Fu l'inizio di un progetto unico, la più antica università dell'Africa Subsahariana (Ndaywell 2010).

L'articolo esamina come l'architettura e la pianificazione urbanistica proposte per questo progetto, costruito su un sito disabitato, riflettano la decolonizzazione e persino l'indigenizzazione: si trattava di rimuovere gli elementi caratteristici della cultura dominante per quelli adattati alla cultura dominata. Vengono forniti tre esempi: gli auditorium, la chiesa e le cliniche universitarie.

Un architetto locale con "conoscenza del territorio"

Il 29 luglio 1950, il Consiglio di amministrazione di Lovanium decise di chiedere all'architetto Marcel Boulengier di redigere un piano generale per la costruzione di una nuova Università. L'architetto belga Marcel Philippe Boulengier (1909-1976) era figlio di un imprenditore edile che si diplomò come architetto all'Accademia di Belle Arti di Mons, Belgio, nel giugno 1930. Dopo il servizio militare, iniziò a lavorare come architetto indipendente dal 1932 al 1938. Entrò nell'esercito nel 1939 ed emigrò in Congo con la moglie e i due figli per lavorare come urbanista-architetto per la *force publique*. Nel 1950 lasciò l'esercito per avviare il proprio *Bureau d'Architecture* a Binza (Kinshasa), uno dei primi a creare uno studio indipendente nella colonia, per lavorare all'ambizioso progetto del nuovo campus universitario, compreso un nuovo ospedale universitario.

Boulengier si era creato una solida reputazione all'interno della comunità coloniale belga come architetto e urbanista quando, in soli due anni (1947-1948), realizzò un'impressionante *Ecole militaire des cadets et sous-officiers* a Kananga (ex Luluabourg). Diversi membri del Consiglio, in particolare Joseph Van Wing¹ e Pierre Ryckmans², rimasero colpiti dal suo talento tecnico e organizzativo e dalla sua "conoscenza del territorio" (Ndaywel 2010). Negli anni '50 e '60, Boulengier era un architetto molto apprezzato e coinvolto in molti progetti di grande interesse³.

Il lay-out tropicale che evita la segregazione

Inizialmente, l'obiettivo del Consiglio di Lovanium era trasformare e ampliare l'esistente Centro Universitario di Kisantu in un complesso universitario più completo. Tuttavia, a causa delle osservazioni fatte tra gli altri dall'architetto riguardo alle dimensioni, all'ambiente e ai requisiti edilizi, era evidente che doveva essere trovato un sito completamente nuovo. Due gesuiti della vicina missione di Kimuenza, Pol Meulenyzer e Pol De Vuyst, suggerirono di esplorare il sito di Mont Alba (Kimuenza), una collina situata a circa dodici chilometri dal centro di Kinshasa (Gillon 1988, p.81). Il sito si trovava in un terreno in pendenza, più tranquillo e meno inquinato rispetto alle parti sovraffollate e piuttosto contaminate della metropoli.

Ci vollero a Boulengier alcuni mesi di lavoro molto intenso per presentare, il 3 agosto del 1951, il suo primo piano generale. Dopo un'attenta esamina del piano, per evitare fenomeni di segregazione, furono apportate diverse modifiche dettagliate specialmente relative alla concezione del quartiere residenziale (Ndaywell 2010, p.123).

È bene evidenziare che molti, specialmente all'interno dell'amministrazione coloniale e del governo belga, non erano favorevoli a questa idea (Kestergat 1985). La questione dell'istruzione superiore nelle colonie era problematica. Molti coloni vi si opponevano, sia per paura di vedere le persone di colore sostituire gli europei nei vari lavori della colonia, sia per la falsa idea che avevano delle capacità intellettuali dei nativi (Malengreau 2010, p.65).

**Fig. 1**

Layout del Lovanium di Boulengier, dagli archivi di Unikin, ridisegnato da Nkondi, 2023.

Il lay-out finale, presentato da Boulengier nel 1951, si basa su un principio antico ma anche molto moderno: *universitas docentium et studentium* (Ndaywel 2010), una comunità di insegnanti e studenti, persone che lavorano e vivono insieme, con lo studio scientifico come interesse comune, e dove si possono superare distinzioni di razza, etnia, genere, religione, ecc. In questa concezione, studenti, personale e insegnanti formano una comunità di apprendimento, insegnamento e ricerca, ad esempio studenti e personale, anche il Rettore Magnifico, condividevano la stessa piscina e il ristorante (Tandt 2003).

Sul crinale di Mont Alba, le diverse sezioni erano allineate lungo un asse principale chiaro che seguiva la linea cuneiforme dell'altopiano:

- Gli edifici accademici sono situati nella parte settentrionale e sono circondati da molti spazi aperti e vegetazione piantumata;
- Il grande complesso medico è situato all'estremo nord con da un lato la facoltà di medicina e dall'altro le cliniche universitarie;
- La parte meridionale è un ambiente più boschivo, riservato a alloggi e strutture ricreative per il personale e gli studenti;
- Nel cuore del lay-out, una chiesa modernista a forma di pesce si erge e invita la comunità ad avanzare dall'area residenziale a quella lavorativa;
- Nelle vicinanze della chiesa e di fronte all'ingresso si trova un grande edificio amministrativo (*le Rectorat*) che ospita l'aula magna (1200 persone) e la biblioteca centrale.

Gli auditorium, sintesi del modernismo tropicale

Il lavoro di un architetto europeo in Congo nel 1950 era particolarmente impegnativo. Doveva essere pronto ad adattare dinamicamente i suoi progetti e coinvolgere le comunità locali e le tecniche tradizionali, invece di imporre un piano statico basato su idee occidentali. Molti architetti che costruivano in Congo hanno scelto il modernismo adattato all'architettura tropicale come soluzione. Gli auditorium di Lovanium, con una selezione di materiali, colori, e un linguaggio brutalista, sono una sintesi di ciò che era l'architettura tropicale a Léopoldville negli anni '50. L'architetto ha gestito non solo il problema dell'occultamento del sole, ma anche quello della ventilazione, sia nell'edificio di ogni facoltà, sia nella distanza tra ogni ala e i diversi edifici.

**Fig. 2**

La chiesa Notre-Dame de Sagesse e gli auditorium negli anni '50. Per gentile concessione di Roland Minnaert.

Gli auditorium presentano un linguaggio architettonico imponente, con un gioco ritmico di *claustra curtains*, pietra di cava con giunti sporgenti e stucco ocre. I *claustra curtains* sono ampiamente utilizzati da Boulengier come metodo di protezione solare in modo intelligente. A volte però, l'effetto ventilante di questi sistemi risulta inefficace a causa del fatto che il materiale immagazzina calore. Inoltre, i piccoli fori potrebbero limitare la vista del mondo esterno e quindi aumentare la sensazione di claustrofobia. L'uso dei *claustra curtains* e dei *brise soleil* da parte di Boulengier dimostra la sua maestria tecnica. Una costante brezza fresca è creata attraverso la pratica della ventilazione naturale e trasversale. Le bocchette e le finestre sono posizionate su due lati e nella giusta costellazione, afflusso basso, deflusso alto.

I *claustra curtains* sono progettati in modo scultoreo in una maniera vernacolare ed eseguiti in cemento prefabbricato. Boulengier cercava deliberatamente un linguaggio formale africano, utilizzando i *brise soleil* come design scultoreo. Il suo modernismo non appare privo di ornamenti. L'architettura tropicale era una risposta architettonica appropriata perché riprendeva soluzioni note da millenni ai tropici usando un linguaggio modernista. Il risultato ibrido poteva piacere sia agli europei che ai nativi e far parte di una duplice tradizione architettonica.

Chiesa di Notre-Dame de la Sagesse

Nel 1956, Marcel Boulengier è chiamato a progettare la chiesa situata centralmente, un anno dopo che Le Corbusier aveva terminato la sua cappella a Ronchamp. Boulengier disegna un piano basato sulla forma di un pesce, un antico simbolo cristiano, con un tetto curvo inclinato e la sacrestia nascosta in corrispondenza delle pinne caudali. La scelta di costruire una chiesa ovale come luogo di incontro attorno a un altare è coraggiosa, quasi dieci anni prima che la Chiesa cattolica decida di portare l'altare in avanti, lontano dal coro. Dequeker Paul spiegò questo fatto con la politica dell'inculturazione, considerando gli stili gotico e romano troppo europei (Dequeker 1984).

Quando progettò la chiesa, Boulengier decise di interrompere tutti i pilastri di cemento staccandoli dal tetto mediante un telaio metallico che, appoggiato sopra i pilastri, sostiene questa lastra di tetto inclinata. Un am-



Fig. 3
Un auditorium, foto Nkondi,
2023.

pio spazio aperto di quattro metri di altezza tra il soffitto della chiesa e la parte inferiore della lastra del tetto serve per il libero afflusso di correnti d'aria (e luce) attraverso le aperture di ventilazione dei *claustra curtains*. Questo spazio può essere raggiunto da una scala fatta di barre di acciaio nel campanile. Una galleria di cemento di tre metri di larghezza permette al custode della parrocchia di camminare lungo il perimetro interno della chiesa e di sostituire i quadrati del soffitto e le luci che, come piccole stelle, illuminano l'interno della chiesa. Un'idea costruttiva notevole nel 1957.

La facciata nord della chiesa è decorata con un grande rilievo in aluchromie, che rappresenta una vista aerea astratta di una *cit  populaire* (Matonge). Si tratta di una scultura monumentale realizzata dal pluripremiato artista belga Paul van Gysegem⁴, il quale voleva sottolineare che questo luogo è stato progettato per accogliere l'intera popolazione. Il design in aluchromie era originariamente in diverse sfumature di ocra e sabbia. Il suo disegno astratto e le forme geometriche giocose riflettono in un certo senso l'intera disposizione del campus. È stato recentemente ridipinto, dando alla figura della colomba un ruolo più prominente.

L'ingresso della chiesa è una struttura elegante composta da tre parti, con un frontone sporgente, porte in ferro battuto color bronzo e tre piastre in aluchromia in tonalità bluastre di Paul van Gysegem e Roland Monteyne che rappresentano Notre Dame de la Sagesse e varie figure bibliche. Lo stesso pensilina angolare è stata utilizzata dall'architetto per decorare altri edifici, in particolare le cliniche universitarie⁵.

La poetica del linguaggio architettonico che plasma questa chiesa, con le sue forme curve, il suo meticoloso disegno di *claustra curtains* e feritoie, i suoi eleganti colonnati (interni ed esterni), colpisce chiunque visiti questo luogo di culto, di incontro e di canto. Oggi, la liturgia bantu riempie l'edificio con i suoi riti colorati e accoglienti, dove si alternano preghiere cantate e danzate. E infatti, il famoso coro di Notre Dame de la Sagesse ha potuto godere delle eccellenti qualità acustiche di questo edificio per più di 70 anni e affermarne la bellezza in tutto il mondo.

L'interno della chiesa è illuminato da un delicato gioco di motivi. La luce solare in entrata è filtrata da piccole vetrate colorate e dalle tende di pietra dei *claustra curtains*, creando così un clima interno molto piacevole. An-



Fig. 4
Chiesa di Notre-Dame de la Sagesse, con una rappresentazione della città indigena di Matonge, foto di Nkondi, 2023.

che quando la temperatura esterna supera i 30°C, l'interno rimane fresco. Questo è in parte dovuto al telaio metallico che sostiene la copertura creando un'ampia area ventilata tra il tetto e il soffitto.

Gli studenti e il personale, le cui case e ville sono situate nella parte meridionale, si avvicinano al Campus dal retro della chiesa, le cui pinne caudali affondano leggermente nel terreno per aprirsi verso gli edifici delle facoltà. In un certo senso, la disposizione architettonica invita coloro che vivono nel Campus a passare davanti a questo luogo di incontro spirituale nella loro ricerca di maggiore saggezza.

Le cliniche universitarie

Costruire un ospedale è una questione complessa. In primo luogo, perché fornisce cure mediche, infermieristiche e paramediche, la cui diversità deve seguire lo straordinario sviluppo delle scienze mediche e l'applicazione delle tecnologie più avanzate al mondo ospedaliero. E in secondo luogo, perché dovrebbe tenere conto delle nuove conoscenze nelle scienze umane e dei fenomeni culturali e psicologici. Marcel Boulengier ha guadagnato una "reputazione indiscutibile" come esperto nell'organizzazione degli ospedali grazie al modo in cui ha progettato la clinica universitaria di Kinshasa e l'E.M.I.⁶

L'esperienza di Boulengier si basava sul fatto che in un ambiente tropicale, per la costruzione e l'organizzazione di un ospedale, era necessario ripensare completamente i modelli architettonici ancora ampiamente utilizzati in Europa e negli Stati Uniti negli anni '50. La ragione principale di ciò risiede nel modo in cui Boulengier, in collaborazione con il prof. med. Gérard Van der Schueren, ha adattato il suo progetto alle specifiche esigenze locali (popolazione, clima e bisogni medici)⁷.

La costruzione delle cliniche fu inizialmente affidata a Otraco. Avevano i finanziamenti, le capacità tecniche e la manodopera. Tuttavia, il Consiglio di Lovanium respinse i piani iniziali elaborati dagli ingegneri di Otraco (de Broyer, Buissé, Delire) e chiese a Boulengier nel 1956 (riunione del Consiglio 18.08.56, Archivio UCL) di studiare e (ri)progettare questo complesso edificio. Prima di definire i nuovi piani, il team formato da Gillon (architetti, medici, ingegneri) rifletté a lungo sulle nuove esigenze del programma da integrare nei lavori, vale a dire:



Fig. 5
Cliniche universitarie. Facciata settentrionale dell'ospedale con grandi mosaici ordinati da Gillon. Foto: Nkondi, 2023.

- valori umani: disponibilità, benevolenza, senso di accoglienza e collegialità;
- valori accademici: eccellenza, creazione di conoscenza (ricerca), istruzione e formazione professionale;
- un approccio più olistico e interdisciplinare, necessario in Congo a causa della presenza dominante di polipatologie;
- la creazione di un clima interno calmo e piacevole (calore, luce, ecc.) in interazione con i cortili esterni.

Quando Mons. Gillon fu invitato dagli americani, Boulengier e Van der Schueren lo accompagnarono per visitare progetti sanitari negli USA (Archivio KULeuven). Una volta tornati, il concetto architettonico principale fu chiaramente definito e rivoluzionario: l'idea era di mettere l'architettura al servizio del paziente. L'ospedale doveva adattarsi agli obiettivi e alle caratteristiche delle tre H: *High technicality*, *Hospital hygiene* e *Humanization*. Il motto dell'architetto era la creazione di uno spazio amichevole e accogliente in cui tutti i pazienti e il personale, di qualsiasi etnia fossero, potessero sentirsi bene. Oltre alle cure, l'ospedale fornisce una serie di altre funzioni (amministrative, tecniche e logistiche) e servizi alberghieri, coinvolgendo la presenza di una moltitudine di professionisti. La sinergia tra tutti gli individui, con l'obiettivo comune di eccellenza nel servizio alla persona sofferente, determina la qualità di questo tipo di organizzazione sociale e non commerciale che è l'ospedale.

Le nuove cliniche universitarie furono costruite in diverse fasi tra il 1958 e il 1965, ma la strategia concettuale complessiva del sito fu caratterizzata fin dall'inizio dal progetto di Boulengier.

Utilizzando la topografia esistente, l'architetto disegnò passerelle e scale esterne, collegando i tre diversi livelli e permettendo l'interazione con i grandi cortili. Molto innovativa è la lunga struttura frontale che funge da barriera visiva tra il programma più pubblico e le strutture più private riservate ai pazienti ricoverati. Si crea così una graduale progressione già dall'ingresso, con le sue pensiline, fino ad arrivare ai volumi più formali all'interno del sito.

Rispetto alle grandi strutture a blocchi utilizzate in Europa negli anni '50 e '60, queste cliniche universitarie hanno una struttura aperta e un orientamento più orizzontale. C'è molta esposizione alla luce solare filtrata e i cortili, con la loro vegetazione cespugliosa e i sentieri all'aperto, migliorano l'interazione con la natura.

L'organigramma degli ambulatori universitari consente la diversificazione degli spazi di servizio e di comode aree di conversazione per i pazienti in attesa di visite o risultati di esami. È forse questa l'immagine fisica concreta di questa nuova concezione delle strutture ospedaliere, contrapposta al sistema compatto e labirintico allora dominante, con corridoi stretti e indifferenziati, e sale d'attesa interne, raramente dotate di TV e dove i pazienti sono concentrati, a volte senza la dovuta attenzione al necessario ricambio d'aria o alla distanza igienica. Gli spazi di circolazione e di attesa sono aperti ai familiari in visita che, dal punto di vista congolese, si fanno carico di una parte delle cure.

Conclusioni

Il campus universitario di Kinshasa, così come è stato progettato dall'architetto Marcel Boulengier a partire dal 1951 e costruito sotto la direzione di Luc Gillon, rappresenta un patrimonio storico, culturale e architettonico di eccezionale qualità ed è difficile trovare, sicuramente in Africa, un altro complesso educativo/medico che possa eguagliare la sua bellezza e il suo aspetto. Combina *la science de la haute technicité, la beauté de l'art architectural et la philosophie de l'humain* di un approccio umanistico moderno all'architettura. Inoltre, rivela agli architetti che lavorano oggi in Congo e in Belgio un'ampia gamma di opportunità se si considerano durata, protezione dal calore e rapporto forma/funzione. Boulengier è morto 50 anni fa, ma il suo lavoro no.

Inaugurato il 12 ottobre 1954 con 33 studenti (Nkondi 2022), il Campus dell'Università di Kinshasa (UNIKIN) è stato la casa di molte migliaia di studenti congolese – troppi al giorno d'oggi considerando la scala e la disposizione iniziali – e ha sofferto molto per la mancanza di manutenzione. Ma per tutti coloro che lavorano o visitano questo vasto complesso di edifici, comunemente noto come *la colline inspirée*, è ovvio che questo luogo è unico per la sua disposizione architettonica, la sua tecnicità, la sua atmosfera e bellezza.

L'università più antica dell'Africa Subsahariana, frequentata da illustri studiosi, politici e pionieri che hanno plasmato la vita della RDC, ha probabilmente contribuito all'indipendenza nel 1960, come molti temevano. Altri istituti saranno eretti negli anni '60, ma nessuno di essi sarà come Lovanium, ora l'Università di Kinshasa.

Note

¹ Joseph Van Wing (1884 – 1970) era un sacerdote gesuita belga con un forte interesse per l'istruzione. Nel 1939 fu nominato superiore dei gesuiti dell'intera regione coloniale. Dal 1948 in poi fu membro del consiglio coloniale belga e del *Conseil d'Administration de Lovanium*. La sua competenza era molto apprezzata e le sue opinioni venivano ascoltate. In *Le Congo Déraillé* (1951) difese il principio della proprietà indigena contro gli interessi economici del potere coloniale. Nel 1970 il suo corpo fu rimpatriato a Kisantu per essere sepolto lì nella cattedrale Notre-Dame-des-Sept-Douleurs.

² Pierre Ryckmans (1891 - 1959) è stato un funzionario coloniale belga e governatore generale del Congo Belga dal 1934 al 1946.

³ Un chiaro riferimento alla fama di Boulengier si trova in una lettera scritta da Justin Bomboko, *Ministre des Affaires Etrangères et du Commerce Extérieur* a Paul Henri Spaak, 9 giugno 1962 (In: PH Spaak, archives.eui.eu/files/documents/13446) dove Boulengier è qualificato come *technicien belge de grande valeur*. (Boulengier progettò anche il nuovo edificio per uffici della *Banque Nationale du Congo-Belge et Ruanda-Urundi* (1957), l'A.M.I. (1959), diverse case residenziali (Parc Joly, ex Parc Hembise) e partecipò come architetto alla costruzione del *Palais de la Nation* (dal 1957 in poi) con Lambrichs. Nel 1956, Houyoux-Diongre, *architecte en chef*, si raccomanda di assegnare a cinque architetti la costruzione dei palazzi della sezione coloniale dell'Esposizione universale del 1958 a Bruxelles: Ricquier (Palais), Strebelle (Energie, Transports), Boulengier (Urbanisme et Habitation).

⁴ Paul van Gysegem è uno scultore, pittore, grafico e musicista jazz belga. Progettò le *aluchromies*, Walter De Buck le produsse e furono installate nel 1963 da Van Gysegem e un gruppo di artigiani congolesi.

⁵ È un peccato che l'Intendance Générale abbia deciso di costruire il memoriale recintato per Mons. Tharcisse Tshibangu così vicino alla chiesa, rovinando un po' la vista da dietro dove l'enorme croce intonacata semi-sollevata, tono su tono, ha una posizione dominante. Forse la scelta iniziale di non mettere nessuna croce sul davanti ma solo sul retro non è stata ben compresa.

⁶ Più tardi, durante gli anni '60, quando si dovettero costruire nuove cliniche in Belgio (Saint-Luc Woluwé, ULiège, Mons) Marcel Boulengier fu assunto come esperto per l'organizzazione architettonica (Haxhe, 2001, pp. 43-44, Woitrin, 1987).

⁷ Gérard Van der Schueren era membro del Consiglio di amministrazione di Lovanium. Gli archivi di Van der Schueren, contenenti 17 progetti di Boulengier per le cliniche, sono conservati presso l'archivio di KU Leuven.

Bibliografia

BOARD OF LOVANIUM – meeting 18.08.56, Archives UCL.

BOMBOKO J. (1962) – “Lettre du Ministre des Affaires Etrangères et du Commerce Extérieur Justin Bomboko au Ministre Paul Henri Spaak”, 9 giugno 1962, In: SPAAK P. H., *Historical Archives of the European Union*. [online] Disponibile a: <archives.eui.eu/files/documents/13446>.

DEQUEKER P. e MUDIJI M.G. (1984) – *Églises tropicales*. Éditions C.E.P., Kinshasa.

GILLON L. (1988) – *Servir, en actes et en vérité*. Duculot, Parigi.

HAXHE J.-J. (2001) – *Si Saint-Luc m'était conté... Plus de trente ans d'histoire. 1966-1996*. Racine, Bruxelles.

KESTERGAT, J. (1985) – *Quand le Zaïre s'appelait Congo*. Paul Légrain, Bruxelles.

LACROIX B. (1972) – “Pouvoirs et structures de L'Université Lovanium”. Les cahiers du CEDAF, n. 2-3, Bruxelles.

MALENGREAU G. (2010) – “Lovanium: du centre universitaire à Kisantu à l'université de Kimuenza”. In: NDAYWEL È NZIEM I. (a cura di) *Les Années Lovanium*. L'Harmattan, vol. 1, Paris, pp. 93-295.

NDAYWEL I. (a cura di) (2010) – *Les Années Lovanium: La première université francophone d'Afrique subsaharienne*. L'Harmattan, 2 volumes, Paris.

NKONDI P. (2022) – *Les infrastructures et l'aménagement du site universitaire*. Inédit.

TANDT A. (2003) – *De koloniale sectie op Expo 58*. Masterproef UGent, fac ingeniërswetenschappen. Promotor: Mil De Kooning.

WOITRIN M. (1987) – *Louvain-la-Neuve / Louvain-en- Woluwe, le grand dessein*. Duculot, Paris/Gembloux.

Alexis Tshiunza Kabeya è un architetto praticante laureato nel 2004 presso l'IBTP (istituto di edilizia e lavori pubblici) di Kinshasa. Dal 2009 è docente presso l'ISAU (istituto superiore di architettura e urbanistica) di Kinshasa. È consulente del LAAET (laboratorio di architettura e pianificazione degli spazi tropicali). Ha conseguito un dottorato di ricerca presso l'Università di Liegi e l'Université Libre de Bruxelles (2022). La sua tesi e le sue pubblicazioni si concentrano su architettura, regionalismo e patrimonio.

André Ockerman ha conseguito un Master in lingua e letteratura, facoltà di Arti e Filosofia, Università di Gent, 1978. È stato docente presso l'Istituto di istruzione superiore di pedagogia, Gent, 1979 - 1988 e imprenditore e manager di 'Avventura', un'azienda specializzata nel commercio e nella vendita di materiale e abbigliamento per viaggi e sport all'aria aperta, 1988 - 2014. Dal 2014 è supervisore edile e 'bâtitseur' di progetti di costruzione per una vita alternativa e direttore in varie organizzazioni non-profit che si occupano di istruzione e costruzione per coloro che hanno meno reddito e minori opportunità, in Belgio e all'estero.

Nkondi Jonathan ha conseguito il diploma in Architettura presso l'Istituto superiore di architettura e urbanistica nel 2017. Appassionato di arte e nuove tecnologie, è docente-assistente presso l'Istituto superiore di architettura e urbanistica di Kinshasa, dove assiste i suoi mentori in storia dell'architettura, progetto architettonico, ambiente e progettazione assistita dal computer.

Lucio Valerio Barbera
Partecipazione e progettazione nella costruzione della città contemporanea. Un'esperienza africana: Togo (1976-78)*

Abstract

Il testo rammenta e descrive, sotto forma di dialogo, l'esperienza progettuale integrata di studio e pianificazione in Togo di Lucio Barbera e della società di progettazione ProgReS, – da lui diretta – durante gli anni Settanta del Novecento. Il dialogo illustra le aspettative della committenza istituzionale locale nonché il metodo di ricerca e di progettazione adottato. Il testo testimonia anche la ricchezza dei rapporti umani e professionali cui occorre essere preparati per portare a termine un lavoro di tale impegno: il piano territoriale della Regione Marittima del Togo, il piano urbanistico della Capitale di Stato, Lomé, e quello delle sei capitali provinciali costituiscono il tentativo di dotare il giovane Stato africano di un documento unitario di riorganizzazione territoriale per affrontare i problemi e le prospettive della modernità. Ciò che conta, si afferma infine, è che si riconosca nello studio degli insediamenti urbani dei continenti in via di sviluppo uno strumento indispensabile per comprendere e affrontare ovunque nel mondo, i problemi delle città e dei territori urbanizzati.

Parole Chiave

Togo — Lomé — Immigrazione — Autocostruzione — Abitare

Anna Irene Del Monaco: *Nel tuo curriculum da architetto, nell'ambito di una intensa attività professionale che si è svolta nel Mediterraneo allargato ed in Africa a partire dalla metà degli anni Sessanta, si distingue l'esperienza svolta in Togo attorno al 1976. Quale fu l'occasione dell'incarico? Come si svolse e come fu impostato il lavoro sul campo e da Roma?*

Lucio Valerio Barbera: Le vicende a cui ti riferisci si svolsero verso la metà degli anni Settanta (1976-78). In quegli anni ero direttore della ProgReS - S.T.R. S.p.A, una società di progettazione costruita attorno al mio curriculum, sostenuta da un gruppo finanziario specializzato nel settore delle costruzioni e della progettazione infrastrutturale; di tale gruppo faceva parte una grande società di ingegneria, la Technital S.p.a. di Verona, attiva ancora oggi, che tuttavia non aveva al suo interno specifiche competenze di progettazione architettonica e urbanistica. Ma faceva parte dello stesso gruppo anche una società che si occupava di pianificazione economica, la Technosynthesis, diretta da un valoroso ingegnere, Giuliano Cannata, che spesso si associava a noi della ProgReS, a seconda degli incarichi, e che per il suo lavoro si serviva di consulenti qualificati per consolidata esperienza, o di giovani personalità emergenti. Tra queste, a metà degli anni Settanta del secolo scorso si distingueva un giovane studioso napoletano, Enzo Caputo, di forte sensibilità sociale e di indubbia audacia intellettuale. Aveva qualche anno meno di me. Egli aveva sposato una giovane della famiglia Sebregondi di cui, a quell'epoca, erano più noti alcuni altri giovani grosso modo la mia età – ero allora appena quarantenne – che militavano in gruppi della sinistra alternativa. Oggi facendo riferimento a quell'epoca si direbbe che fossero rivoluzionari, certamente *extraparlamentari*. Diciamo: erano degli intellettuali politicamente molto impegnati.

**Fig. 1**

Il Togo, il Golfo di Guinea, le città del Togo: Dapaon, Lama Kara, Sokode, Akpame, Kpalime, Aneho, Lomé.

Oppure quella “storia” che lascia che parlino non soltanto i politici, gli strateghi, i capi, ma anche i miti, i monumenti, naturali e umani, il loro insolubile mistero, le tradizioni, poste tutte allo stesso piano, ciascuna degna di attenzione perché frutto delle cure e delle paure e del tormento umano? Architetti, noi naturalmente pendevamo per Erodoto, ma la discussione non ebbe una conclusione; durò tra noi nei fatti. Forse dura ancora. Ma certamente cominciammo dal *viaggio*, inteso come suprema dichiarazione di ignoranza e di volontà di conoscenza – non ridere. Per tutto il tempo del nostro lavoro ci considerammo fortunati seguaci di Erodoto. Indegni, incapaci, disordinati. Sì, adesso puoi ridere. Possiamo ridere insieme, dai.

AIDM: *Ah, che dici, professore? Mentre parlavi mi venne in mente l'opera di Leo Frobenius, il discusso e grande storico tedesco delle culture africane; in fondo in Italia la sua opera ebbe un battesimo “progressista”; se non sbaglio il suo libro “Monumenta Africana” fu pubblicato la prima volta in Italia – in un periodo molto critico, tra il 1943 e il 1945 - dalle Nuove Edizioni Ivrea (di Adriano Olivetti, Luciano Foà e Bobi Bazlen). Casa editrice che dopo la guerra, nel 1946, si trasformò nelle Edizioni Comunità. Frobenius, dunque, era un vero emulo di Erodoto. Potremmo dire di lui: Erodotos africanus. Quanti viaggi intraprese per conoscere l'Africa? E quanti libri per illustrarne, come tu dici, “i miti, i monumenti, naturali e umani, il loro insolubile mistero”? Si tratta del mistero creativo delle civiltà africane – e d'ogni vera civiltà – che Frobenius attribuisce non a un procedere guidati dalla nascente razionalità verso la superiore ragione umana, ma a una “forza oscura e profonda” che chiama “conoscenza commossa”, paideuma. Ahi! Professore; hai messo in moto il meccanismo inesorabile delle mie ricerche di coincidenze. Adesso stavo pensando a una frase che Aby Warburg, il rivoluzionario critico d'arte tedesco, tracciò nei suoi appunti: “perché il destino assegna all'uomo creativo le sfere dell'eterna inquietudine...?”*

LVB: Frobenius, *Erodotos Africanus* lo chiami... mi piace. Certo, nella nostra – tua e mia – conoscenza dell'Africa Frobenius c'entra; e come! Certamente egli si farà avanti da solo, nel nostro dialogo. Ma adesso torniamo con un po' d'ordine all'esperienza di studio e pianificazione che con il mio gruppo ebbi l'occasione di fare in Togo. Per il Togo. Facciamo guidare per mano, come allora, da Enzo Caputo.

A metà degli anni Settanta egli era stato scelto come consulente – se non ricordo male – da una istituzione dell'ONU di cui non rammento il nome; e poi – questo mi pare certo – dalla Direzione della Cooperazione allo Sviluppo del Ministero degli Esteri italiano che – secondo gli scopi statutari – aveva tra i suoi compiti, anche quello di promuovere relazioni solidali, ma paritarie, con gli stati africani, specie con quelli di più recente formazione e più deboli dal punto di vista economico. Il Togo rientrava tra questi come piccolo e giovane paese indipendente posto nel mezzo della costa settentrionale del Golfo di Guinea su cui si affacciano, in sequenza, da Ovest a Est, la Liberia, la Costa d'Avorio, il Gana, il Togo appunto, il Benin, la Nigeria. Enzo Caputo avrebbe dovuto tenere i contatti con il governo e le amministrazioni togolesi aiutando a delineare gli indirizzi generali di un piano di sviluppo della capitale Lomé e della sua provincia affacciata sul mare; la Provincia Marittima.

Enzo Caputo in quell'incarico rappresentò – lo chiamò a collaborare – la Società di Studi Technosynthesis, di cui ho già detto. Il suo iniziale incarico di consulenza era cruciale, perché avrebbe potuto dar luogo ad un vero e proprio incarico di progettazione urbana e territoriale per il Piano Rego-

latore di Lomé, e, in prospettiva, delle altre città capoluogo di provincia del Togo e del loro territorio. Per il momento, tuttavia, affinché l'impegno di Enzo Caputo in Togo non fosse vano, occorre che il gruppo di studio italiano che egli rappresentava ufficialmente e che ne sosteneva scientificamente l'impegno, producesse indirizzi di sviluppo della Capitale del Togo; indirizzi convincenti, innovativi e, soprattutto, adeguati alle fragilità dell'economia e alle specificità della cultura di un paese non grande, ma molto complesso quale è il Togo.

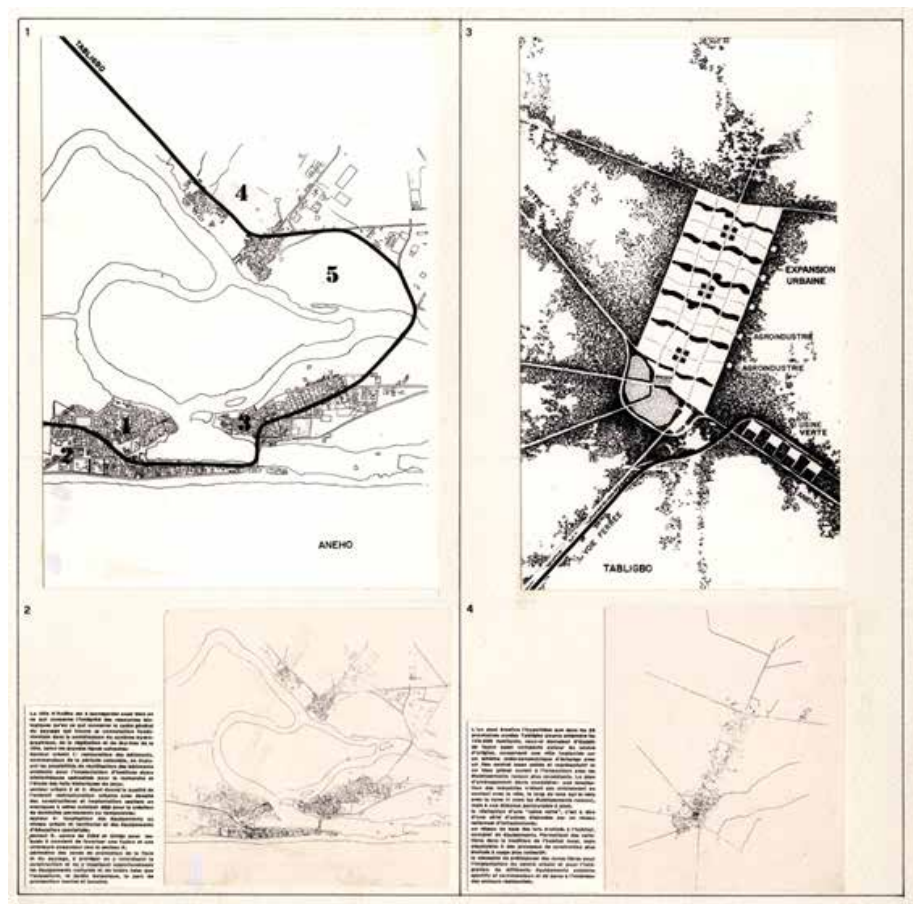
Il Togo, infatti, è una stretta striscia di territorio – larga, sull'asse Est-Ovest, mediamente un'ottantina di chilometri – massimo 130 – ma profonda più di 550 chilometri sull'asse Sud-Nord. Dai palmeti litoranei della costa, il territorio della Repubblica del Togo, puntando verso Nord, penetra tutte le fasce climatiche ed etniche che si susseguono tra l'Oceano e il Sahel: dalle acque lagunari costiere, alla foresta pluviale, alla savana, quasi al margine delle distese semidesertiche che attraversano da occidente a oriente il continente. Studiare il Togo percorrendolo da Sud a Nord equivale, dunque, a operare un "carotaggio" – scusa il termine da cantiere edile – anzi un "profondo carotaggio" rappresentativo di gran parte delle caratteristiche del vastissimo territorio africano che si stende tra l'Atlantico e il Mar Rosso seguendo, secondo la longitudine, il margine meridionale del Sahara, il Sahel, cioè quella zona continentale che dai geografi, è chiamato anche Sudan, il grande Sudan, ben più ampio del già ampissimo stato nilotico che prende questo nome e che noi, tu ed io, indegni seguaci di Erodoto, abbiamo avuto la fortuna di conoscere abbastanza bene...

Ma ora torniamo al Togo. La capitale, Lomé, è sul mare, come lo sono quasi tutte le capitali di quella parte del mondo, perché dal mare arrivavano gli europei, sulla costa attraccavano e costruivano subito i loro fortificati da cui governavano la requisizione – voglio chiamarla così – dei beni naturali e, soprattutto, di uomini e donne; di schiavi. Le popolazioni locali si ammassavano attorno al porto e al fortificio europeo per curiosità, per interesse o per violenta costrizione: Lagos, Porto Novo, Lomé, Accra, Abijian, da Est a Ovest, dalla Nigeria alla Costa d'Avorio le principali città degli stati guineiani si allineano sulla costa atlantica insistendo sulle basi portuali colonialiste. Persino la capitale della Liberia, Monrovia, fu fondata su una base coloniale portoghese, Cabo Mesurado. Lomé ai tempi del nostro lavoro in Togo, contava circa 300.000 abitanti, ma cresceva con un tasso di incremento demografico che l'avrebbe portata in circa dieci anni a un milione di abitanti in un paese che ne aveva in tutto, a quei tempi, un paio di milioni. L'incarico iniziale di Enzo Caputo, ottenuto dal Ministry of Plan del Togo, se non ricordo male, non era quello di interessarsi del piano della capitale, ma quello di aiutare a realizzare il piano quinquennale di investimenti 1976-80 orientato in particolare allo sviluppo agricolo. Ma io penso che Enzo Caputo comprendesse bene che senza governare l'imponente crescita di Lomé – che prosciugava di abitanti le campagne più fertili – qualsiasi piano di sviluppo sarebbe stato vano. Questa consapevolezza, secondo me, lo portò a sottolineare presso il governo locale – e forse presso qualche organismo internazionale – la necessità di affrontare immediatamente il problema dello sviluppo della capitale del Togo e della sua regione, forse la più interessante dal punto di vista produttivo e alimentare, ma anche - in futuro... forse... – industriale. Evidentemente convinse tutte le autorità; per la riuscita dello studio sulla città egli ottenne dalla Technosynthesis, la società di studi della quale era, o divenne, consulente stabile, di poter "arruolare" un architetto-urbanista, di sua fiducia.

La Techosynthesis, come ti ho detto, non aveva architetti nei suoi ranghi. Il lavoro iniziò con questo mio disegno schizzato a mano (Fig. 1); è una idea generale abbozzata su uno dei centri che ci chiesero di studiare, Tabligbo, soggetto anch'esso a un'importante, anche se certamente *minore* immigrazione dalle aree più interne. L'amministrazione locale aveva ricevuto un piccolo, ma importante budget con cui iniziare a fare qualcosa per la massa che giungeva nella Regione Marittima. Tabligbo, non lontano da Lomè ci fu presentata come campione sperimentale. Un classico *Tema d'esame*, direi. Fu relativamente facile convincerli della nostra idea: non si dovevano costruire case popolari come si faceva allora in Francia – o in generale in Europa. La limitata disponibilità economica avrebbe consentito soltanto di dare alloggio a poche, pochissime famiglie. Invece, se avessero acquistato vasti terreni il suolo anche nella Regione Marittima (a quei tempi costava pochissimo e c'erano ancora vaste estensioni di suolo pubblico) e se poi lo avessero infrastrutturato in modo essenziale (in primo luogo un semplice sistema fognante e punti di distribuzione dell'acqua potabile), ne avessero disegnato uno sviluppo insediativo semplice, ma completo ed estendibile nel tempo e, infine, avessero aiutati gli immigrati ad *auto-costruire le proprie abitazioni* secondo i propri usi, ma con *migliori materiali e qualche più efficiente tecnica* – soprattutto per le fondazioni e le coperture – l'iniziativa avrebbe coinvolto un grande numero di abitanti, – la *urban majority* diresti tu citando Abdoumalig Simone – con costi decisamente più bassi per ciascuna abitazione. Inoltre, i nuovi abitanti, coinvolti nella definizione del proprio spazio di vita, avrebbero superato meglio l'impatto dovuto allo sradicamento dal proprio luogo e al trasferimento in un ambiente poco conosciuto o del tutto estraneo.

Nella scuola italiana di architettura, in particolare in quella romana, la partecipazione diretta delle *culture* e dei *saperi* locali alla definizione della *forma vivente* della città è ancora sentita – io spero – come una esigenza fondamentale. Dopo la seconda guerra mondiale, quando la crescita delle città era stata accelerata non soltanto da una rapida ripresa industriale, ma anche dalle migrazioni dovute all'esito drammatico dei conflitti bellici e portava con sé duri conflitti sociali, sull'*Ambientismo* di Giovannoni si era già innestata l'attenzione sociale e culturale della generazione di Quaroni e di De Carlo per il rispetto della radice identitaria delle comunità da insediare o re-insediare; un'attenzione e un rispetto che animarono le scelte di fondo e di dettaglio d'ogni progetto di quei nostri maestri e che oggi dovrebbero tornare a dominare il pensiero e l'iniziativa di coloro, tra noi architetti, che intendono occuparsi di città. E questo vale ormai – ne sono convintissimo – non soltanto per chi opera nelle aree del mondo meno fortunate, ma anche per chi opera in aree come le nostre, che si reputano più fortunate e stabili, ma che sono tuttavia all'interno dell'immenso flusso dei cambiamenti che paiono destinati – ormai – a superare inesorabilmente ogni confine, anche il più resistente. Lo vediamo ogni giorno.

Ma tornando al Togo, Enzo Caputo, – sulla base della ipotesi di lavoro che avevo elaborato con il gruppo ProgReS per Tabligbo, un centro minore della regione Marittima, corredata di ipotesi di costo per i necessari interventi pubblici e di un'impostazione sociale e culturale di cui lo stesso Enzo Caputo era stato fondamentale coordinatore – fu in grado di ottenere non soltanto l'approvazione della nostra linea per quanto riguardava il Piano della Regione Marittima, ma anche l'incarico per il Piano Regolatore di Lomè e di tutte le capitali di provincia del Togo.

**Fig. 2**

Disegno a mano di Lucio Barbera. Idea generale abbozzata su uno dei centri urbani analizzati, Tabligbo, soggetto a un'importante, ma certamente minore (rispetto a Lomé), immigrazione dalle aree più interne. Schema insediativo territoriale.

Quindi... sostanzialmente... ci trovammo a pianificare... tutto il Togo, da Nord a Sud, in tutte le sue diverse situazioni climatiche, naturalistiche, culturali.

Lomé, considerando la sua dimensione, la velocità della sua crescita e il fatto che il suo corpo urbano reale è a cavallo della frontiera fra il Togo e il Ghana, rappresentò, naturalmente il caso più complesso e articolato. Come sempre – come succede anche in Italia – non credo che il nostro piano sia stato attuato davvero. Ma osservando su Google Maps quanto è accaduto da allora, vedo che la crescita della città, almeno in parte, è avvenuta secondo quanto avevamo previsto convincendo anche le autorità – locali e internazionali – a scegliere il programma di intervento di cui ti ho già detto, fondato su una efficace, ma semplicissima infrastrutturazione e una consistente assistenza all'opera di autocostruzione dei nuovi immigrati. Ci eravamo accorti ben presto che attorno a Lomé, a Nord-Ovest, c'era una grande estensione di terreni pubblici, terreni requisiti – in epoca coloniale – per incrementare la coltivazione del cacao, ma non più – o mai – utilizzati a questo scopo. Era prevedibile che la maggior parte degli immigrati – la maggior parte della futura *urban majority* diresti tu – si insediassero dove c'era grande disponibilità di terreno pubblico, senza dovere contrattare o scontrarsi con gli interessi di uno o più capi locali.

Il sistema di infrastrutturazione essenziale del nostro Piano prevedeva poche strade, regolarmente distanziate tenendo conto della dimensione media delle *corti-dimora* che rappresentavano la tipologia insediativa più diffusa in tutto il paese. Lungo le strade erano previsti i condotti fognari essenziali. L'acqua era distribuita con un sistema di fontane in luoghi pubblici regolarmente distribuiti nella griglia insediativa (come era stato fatto nei quartieri popolari in Marocco negli anni Trenta).

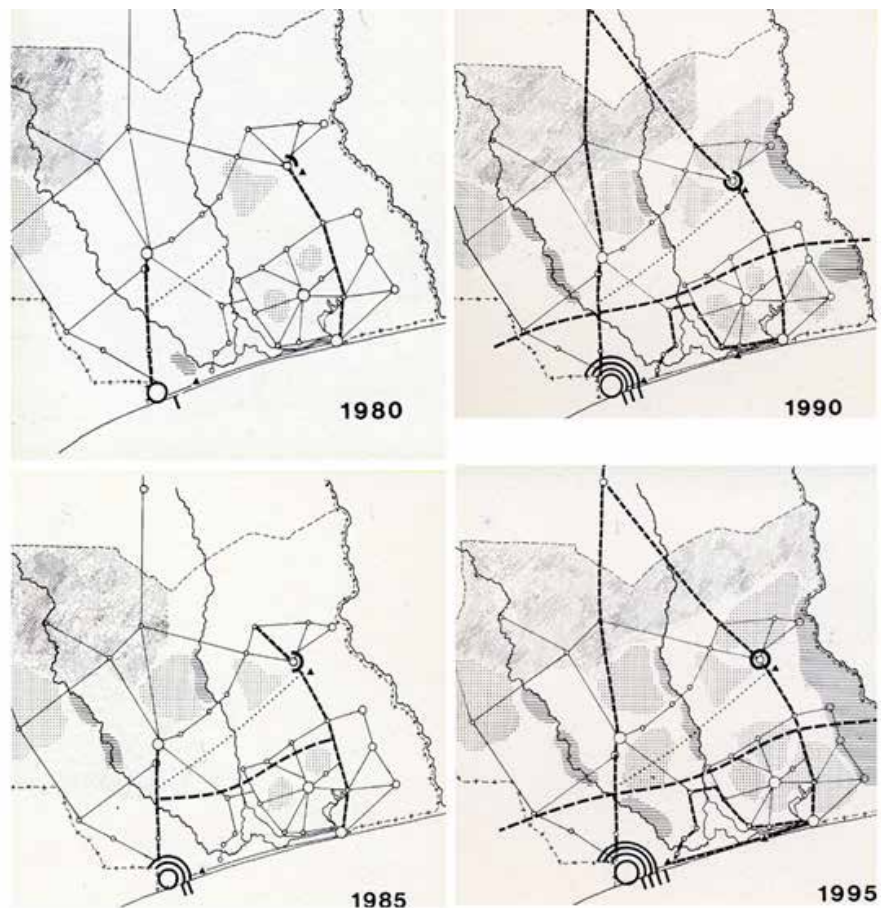


Fig. 3
Schema della Regione Marittima del Togo: proiezione al 1995.

Ma la parte più importante del piano era la proposta di istituire un servizio di assistenza tecnica per i futuri abitanti, che fornisse loro anche i materiali da costruzione, specie quelli destinati a un embrione di sistema impiantistico *domestico* e li aiutasse a *razionalizzare* i metodi di costruzione tradizionali ancora patrimonio *naturale* di ogni gruppo, di ogni famiglia. Dal punto di vista dell'impronta sul suolo si trattava di una maglia insediativa molto semplice (Fig. 3 a-b). Questo è un disegno di Luisa Anversa (Fig. 4), nostra rimpiantata collega e amica, anch'essa allieva di Ludovico Quaroni, che coinvolse nel lavoro per la sua preziosa esperienza nel campo delle tipologie spontanee. Nel disegno si accenna ad elementi tipologici che, tuttavia, sono da intendere solo come indicazioni. Le scelte reali, all'interno di ciascun *lotto-corte-dimora* erano lasciate alle decisioni e alla cultura sociale dei nuovi abitanti-autocostruttori e all'impostazione che i protagonisti dell'assistenza tecnica avrebbero voluto dare alle nuove abitazioni tenendo conto delle esigenze di ogni gruppo, etnia, comunità.

Fu un lavoro che ci coinvolse molto; oltre Lomè e la Regione Marittima coi suoi centri minori, studiammo e pianificammo tutte le città capoluogo di provincia, come già ti ho detto. Via via che si saliva dal Golfo di Guinea verso il Sahel, lentamente, ma decisamente, tutto cambiava. Lungo il mare, un grande e spesso palmeto di cocco coronava le basse dune, difendeva dal sole e dava frutti preziosi. Nello schema del Piano della Regione Marittima (che aveva come orizzonte massimo di attuazione il 1990) (Fig 2) si nota in primo luogo la strada parallela alla costa, che unisce il Ghana al Benin, attraverso la zona più bella e gradevole della ex Costa degli Schiavi: la costa del Togo, appunto. Lungo la spiaggia sotto i lunghissimi palmeti stavano villaggi di foglie di palma, recintati, chiusi; le capanne, all'interno erano vuote per molta parte dell'anno. Erano i villaggi dei pescatori.

**Fig. 4 a-b**

Piano Regolatore di Lomé, 1979-81. Prospettiva a volo di uccello dello studio di un'area urbano progettato.

Sulle coste della Guinea vive una etnia speciale di pescatori nomadi. A quei tempi percorrevano durante tutto l'anno l'intera estensione delle spiagge del Golfo di Guinea attraversando quasi tutti gli Stati che si affacciano sul mare. Essi pescano con un sistema semplice, manuale, faticoso e di non grande rendimento, ma di sicuro risultato: è un sistema molto simile a quello che sulle coste meridionali d'Italia si chiama *a Sciabica*. Il frutto della pesca è raccolto sulla spiaggia, selezionato per tipo di pesce e assegnato in parte alle tribù locali, che in cambio mantengono intatti i villaggi dei pescatori sotto i palmeti nei mesi in cui i pescatori nomadi sono assenti. La parte di pesce non ceduta ai Re locali viene affidato alle donne, che lo selezionano ulteriormente e lo mettono a seccare al sole – il sistema più efficiente era quello di stenderli sull'asfalto delle strade – o lo affumicano su grandi e lenti bracieri a legna. Con pesanti cesti posti sul capo, infine, esse lo trasportano a piedi o con poveri mezzi di trasporto, verso Nord... fino all'interno più lontano... fino al Sahel. È un pesce ottimo. Proteine, proteine di ottima qualità sin quasi al Sahara...

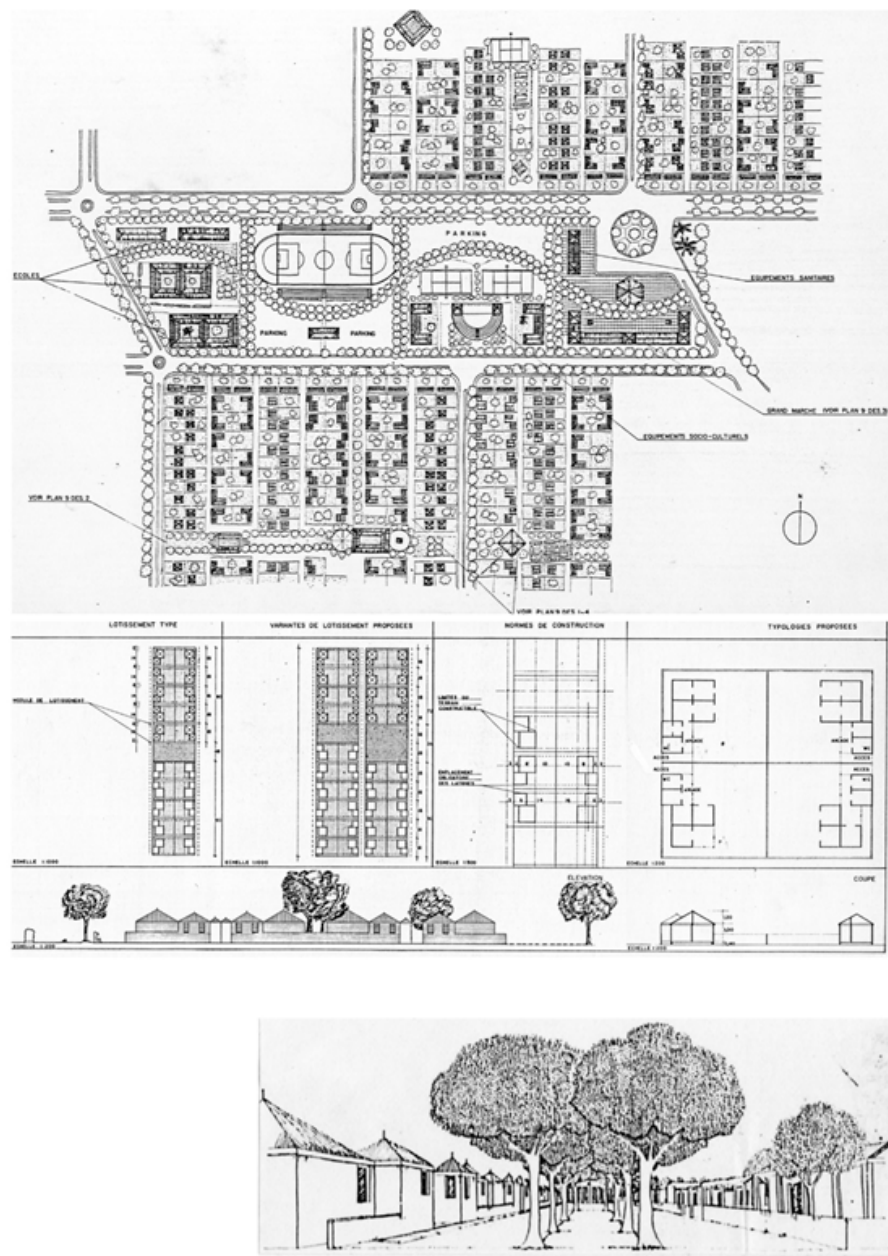


Fig. 5

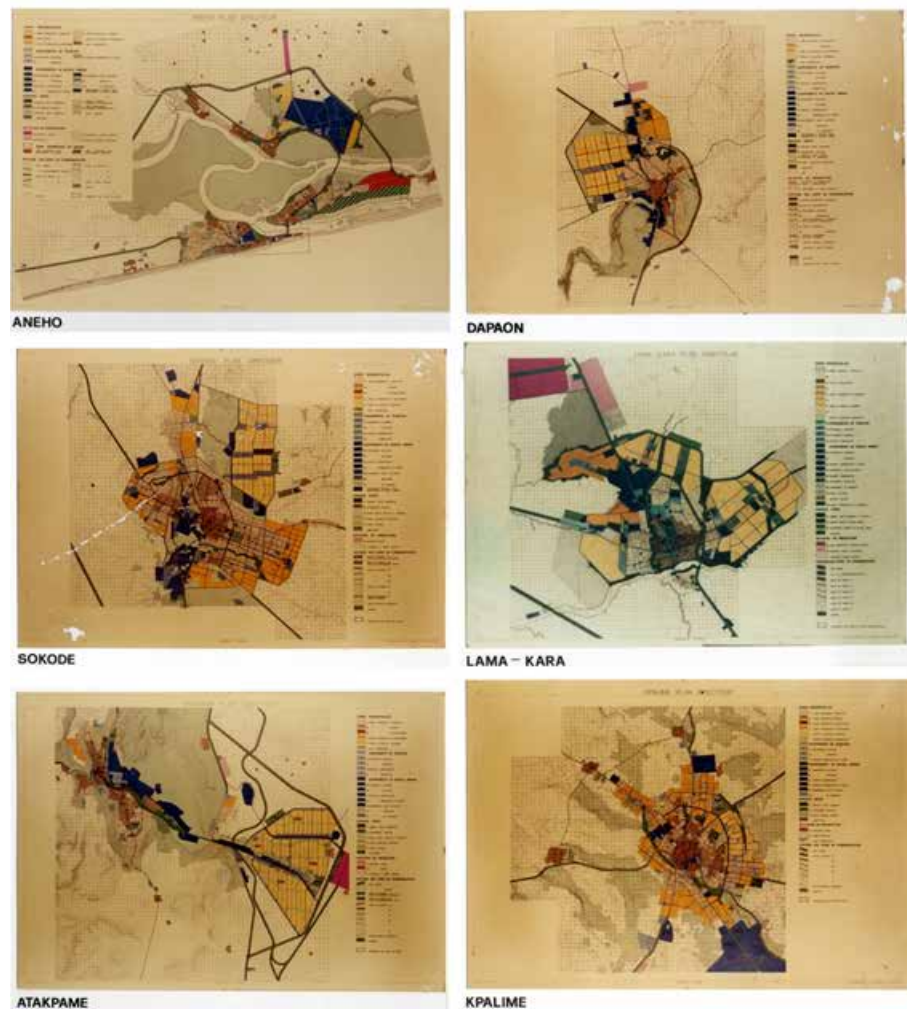
Nel disegno si accenna ad elementi tipologici che, tuttavia, sono da intendere solo come indicazione. Disegni di Luisa Anversa.

Nei giorni di pesca quelle spiagge sono uno spettacolo di folla e fumi e barche colorate e voci risonanti d'ogni dove. A volte sulla spiaggia si agitano, morendo, grandi e sfortunati pesci, razze gigantesche capitate, loro malgrado, nelle reti della *Sciabica* africana, mentre bambini eccitatissimi giocano a fuggire dalla puntura di velenosissimi *pesci-palla* che qualche pescatore più giovane, ridendo più dei bambini, finge di lanciare loro addosso. Ma prima della lunga e affollatissima festa serale del pesce, più d'una volta seguimmo i pescatori durante la pesca, che avviene dalla mattina al tardo pomeriggio; divisi in due squadre essi tirano a riva i due capi della grande rete semicircolare gettata a largo la mattina presto mediante lunghe e pesanti barche a più remi scavate in grandi tronchi d'albero. Il tiro della *Sciabica* è fatto da due gruppi di atletici pescatori che iniziano senza vedersi l'un l'altro; più di un chilometro di distanza li separa; la rete è molto ampia. Ma via via che il sacco finale della rete si avvicina alla spiaggia le due squadre si avvicinano tra loro fino a incontrarsi per dividersi il frutto della fatica comune e partecipare, protagonisti, alla festa serale. Ma durante la pesca c'è calma assoluta e solitudine intorno.

Suona soltanto il battito dell'oceano e il canto dei pescatori, ritmico come una sottomisura del battito del mare. È un canto in due tempi, stretto come i passetti tirati e forti con cui, perfettamente sincronizzati tra loro, lentamente i pescatori accorciano la corda della rete e la vita delle loro ignare e poi disperate prede marine. Quando il tiro si fa più duro, verso la fine del lavoro, la corda viene fatta passare sinuosamente tra due, tre, quattro tronchi di palma perché l'attrito del legno freni la corda stessa nei momenti – pur necessari – di brevissima ripresa di fiato...Scusami, paiono dettagli insignificanti. Te l'ho detto. Il lavoro in Togo ci coinvolse moltissimo. Capire un luogo, la gente per la quale lavori – quello che io chiamo il *committente sociale* – significa non solo studiare l'ambiente fisico e umano con gli strumenti e le modalità canoniche della nostra professione, ma anche con l'esperienza diretta delle consuetudini collettive e domestiche, dei riti familiari e pubblici, dei momenti di festa e di lutto...Ricordo a Kpalimè – una città minore sulla montagna coperta di foresta pluviale – una messa domenicale; la maggioranza in quella città era cattolica, la messa includeva il funerale di una persona, non ricordo più se uomo o donna. Al culmine del rito funebre un'improvvisa, inaspettata esplosione di trombe, tromboni *a coulisse* e corni fece vibrare di pressione sonora le nostre orecchie e la chiesa intera; e sotto quella coltre squillante e luminosissima degli ottoni moderni, il canto collettivo – vocali aperte e chioce, battito ritmico di mani – e un ondeggiare di fianchi irrefrenabile, perfetto, senza vanità alcuna, ma con la consapevolezza d'esser tutti parte di una consonante comunità. Ecco: quella forza collettiva, quella coesa fiducia nella espressione della propria cultura, rafforzata – non certo cancellata – dall'adozione di strumenti moderni provenienti da una cultura diversa, non è forse ciò che vorremmo vedere come protagonista nella *auto-costruzione* – meglio: nella *auto-determinazione* – della moderna città africana?

Come ti ho già detto, le elaborazioni iniziali per la Regione Marittima avevano prodotto un modello molto convincente che ci guadagnò non soltanto la progettazione del Piano di Lomè, ma quasi contemporaneamente (non ricordo bene la sequenza degli incarichi) la pianificazione di tutto il Togo. Il gruppo, tra architetti-urbanisti, geografi, economisti e sociologi era solido. Enzo Caputo lo rappresentava con grande intelligenza e capacità di coordinamento tra le diverse anime disciplinari. Le città erano molto diverse tra loro. L'impianto originario della città di Lomè era stato realizzato dai brasiliani-africani di cui ti ho già parlato, venuti in Togo quando Lomè iniziò il suo itinerario di capitale coloniale (Fig. 5).

L'impianto originario delle altre città minori – molto minori a volte – annoverava un'interessante casistica di origini diverse: erano fondate su piccoli insediamenti a volte spontanei, a volte militari – o meglio, di controllo territoriale – a volte, nel Nord, come nodo tra due itinerari antichissimi, tradizionali, storici intendo. E spostandosi dall'una all'altra città, da Sud a Nord, si attraversava la storia delle antiche culture africane sul territorio. Per esempio: mentre a Lomè il quartiere musulmano è molto piccolo, a Sokodè e Lama Kara, principali città del centro del paese cambia tutto; il mercato di Sokodè, ad esempio, vede insieme, in proporzioni equivalenti, la parte cristiana e animista – gestita prevalentemente da donne ridenti, in abiti sgargianti, disinibite, rotonde, vocianti, gentilmente irridenti ai visitatori stranieri – e la parte islamica, gestita esclusivamente da uomini in abiti lunghi e bianchi, un telo a mo' di turbante in testa, spesso la barba nera, la figura slanciata dei pastori nomadi del Sahel con un che di ieratico e di studiato nei movimenti lenti eppure eloquenti, la voce mai troppo alta.

**Fig. 6**

Piano di Aneho, Sokode, Atakpame, Dapaon, Lama-Kara, Kpalime, 1979-81.

Più a Nord ancora, la vita urbana pareva farsi rarefatta, gli insediamenti leggeri, silenziosi. Nelle macchie lungo gli scarsi corsi d'acqua vedevi – senza avvicinarti troppo – le schiene di piccoli gruppi di elefanti e notavi il passeggiare ambiguo, perfido, dei varani della stessa stirpe di quelli del Nilo. Sotto i Baobab alti nidi di termiti. Luce, silenzio. A quei tempi tutto pareva in pace. Non posso pensare a cosa accade ora in Africa, lungo la linea di quello che, come mi hanno insegnato, chiamo “il grande Sudan”. Non voglio pensarci. Avevamo una casa a Lomè, ampia da fare anche da ufficio. Domenico Menchilli, forse lo hai conosciuto, è pugliese come te, figlio di un importante architetto di Bari. Aveva una moglie californiana. Domenico fu il nostro residente; un architetto straordinario, di quelli rari, che comprende istantaneamente il luogo dove si trova a lavorare e la gente che lo abita, il linguaggio naturale delle cose e dell'architettura, dunque la cultura dell'ambiente che vuole studiare. Andò ad aiutarlo un giovane architetto più giovane, sudafricano-portoghese nato a Joannesburg, Xico Meirelles, nipote di Giovanni Corsini, il mio amico architetto fiorentino, ma nato in Mozambico; Xico è un africano-europeo, dunque, che in Togo viveva la complessità culturale d'Africa con la naturalezza di chi è già intriso di tante culture: quella italiana – i Corsini di Firenze – russa – sua nonna, degli Oulsufieff di Mosca, – portoghese – suo padre Meirelles. Per lo studio dei materiali edilizi proponibili agli auto-costruttori ci aiutò, invece, un ingegnere napoletano appassionato dei sistemi costruttivi tradizionali delle antiche civiltà africane. Viveva a Parigi, rampollo di una famiglia di costruttori una cui impresa aveva costruito il villaggio turistico

Valtur di Capo Rizzuto che avevo progettato con Luisa Anversa e Claudio Maroni alla fine degli anni Sessanta. L'impresa si chiamava Caròla e lui si chiamava Fabrizio Caròla. Studiammo insieme le volte nubiane già usate da Hassan Fathi nei suoi *moderni villaggi tradizionali* in Egitto. Le avevo già incontrate in Nubia quelle singolari e intelligentissime strutture a volta, ma anche in Marocco. Avevo notato che nel nord del Togo alcune comunità le utilizzavano, ma in modo molto elementare e non solido.

Poiché il problema principale dell'auto-costruzione è sempre la copertura della casa, con Fabrizio Caròla mettemmo a punto un metodo didattico per insegnare a costruire le volte nubiane anche nei quartieri spontanei del Sud del Togo, dove ormai, peraltro, convergevano genti dalla Savana e dal Sahel. Sì, quella del Togo, per me, per tutti noi che vi partecipammo fu un'esperienza straordinaria; che poi ci fu d'aiuto nel lavoro che facemmo, con te, tanti anni dopo in Sudan là dove, la sera, Antonino Colajanni, il nostro amico, il nostro antropologo, recitava le Fiabe raccolte da Frobenius; con nostra delizia. Ed ecco; si chiude il cerchio.

Sorrido di me, certo. Riflettevo che in fondo – e tu lo puoi confermare per il lavoro fatto insieme in Africa in altri contesti – la linea di ricerca e di studio progettuale che ho sostenuto è sempre la stessa, come in Marocco (Fig. 6) così in Togo, in Sudan, in Egitto, in Sudafrica...: studio attento e rivalutazione della *auto-costruzione* tradizionale per poter dare vita, con impianti urbanistici semplici e una raffinata ed efficace assistenza tecnica, a città adeguate agli effettivi bisogni delle persone, che sono milioni di persone ancora ben capaci di *fare la propria dimora*; città però, che siano attrezzate igienicamente ed infrastrutturalmente, pur se con il minimo degli interventi necessari, ma progettati ed eseguiti professionalmente, modernamente, da specialisti. Certo! molti parlano di *auto-costruzione*; ma nei fatti si preferisce realizzare, con denari pubblici o privati, solo edifici di *tradizionale modernità europea o americana* – costosissimi – e le risorse non bastano certo per tutti. La maggior parte la maggior parte della popolazione delle città (la *urban majority* per dirla di nuovo con Abdumaliq Simone...) rimane affastellata negli oceani di baracche coperte di lamiera ondulata senza alcuna infrastruttura, alcuna igiene, alcuna decenza e nessuna delle qualità pratiche e culturali della tradizione abitativa, che tuttavia vive ancora vigorosa nell'animo della maggior parte dei nuovi cittadini, nelle loro abitudini di vita.

AIDM: *Mi devi perdonare se torno ai miei argomenti, ma effettivamente sia Abdumaliq Simone che tu, professor Barbera, uno dal punto di vista del sociologo/geografo urbano, l'altro dell'architetto, avete sostenuto con coerenza fin dall'inizio della vostra carriera "sul campo" questa linea culturale e tecnica. Non è certo qualcosa di cui schernirsi. Occorrerebbe comprendere, invece, perché prevale l'opposta tendenza. Nel suo ultimo libro Abdumaliq Simone sostiene che "le pratiche per convivere con l'instabilità si troveranno in quei luoghi dotati di un'infrastruttura per andare avanti nonostante la persistente emarginazione. È per questi luoghi che dobbiamo immaginare le infrastrutture per creare spazi vivibili a partire da circostanze non ideali e meno privilegiate."*

Ma prima di terminare questa conversazione vorrei chiederti qualcosa ancora. Nulla di specifico e di tecnico; vorrei immaginare meglio, se vuoi con maggiore possibilità di coinvolgimento, le condizioni del vostro lavoro in quegli anni in Togo. È un modo per partecipare anche questo, No? La domanda che mi preme – non ridere – è questa: come si arrivava dall'Italia in Togo in quegli anni. Quando lavoravamo insieme in Sudan, più di

trentanni dopo, andavamo sino a Francoforte per raggiungere poi con un volo diretto Khartoum...

LVB: Ah, bene. Trentanni prima per chi volesse andare in Togo le condizioni non erano molto diverse. Forse un po' più scomode, ma non molto diverse. Per arrivare a Lomè, di solito si andava a Londra e si prendeva il volo diretto per Accra – capitale del Ghana – e poi, una volta atterrati, si raggiungeva il Togo viaggiando in auto tutta una notte. Oppure si passava da Parigi dopo aver prenotato il raro volo per Lomè. In quel caso ci si fermava qualche giorno nella capitale francese, si incontrava Fabrizio Caròla – che viveva nella capitale francese – si discuteva delle sue e delle nostre ricerche, e poi si partiva per il Togo. Ogni volta che visitavo il Togo attraversavo sempre e di nuovo tutto il Paese facendo sopralluoghi sempre più consapevoli e mirati in tutte le città. Domenico Minchilli e Xico Meirelles, i residenti, si spostavano a seconda delle necessità e della fase dello studio in cui si era arrivati: li raggiungevo là dove si trovavano. Avevamo un paio di auto in Togo, marca Fiat 124 russa, costruite a Togliattigrad. Erano auto indistruttibili e costavano pochissimo. La Fiat ne realizzava una serie per l'Africa, automobili “tropicalizzate” si diceva, con un impianto di raffreddamento dell'olio particolare e molto efficace. Erano macchine davvero solide, con le quali si percorrevano piste difficili, cercando di correre in equilibrio sul famoso e fastidiosissimo *pavé ondulé* che il passaggio di autocarri pesanti crea sulle strade di terra battuta africana rendendole simili a una infinita sequenza di piccole onde parallele e dure, sulle quali si può guidare senza sottoporre a un'interminabile serie di sollecitazioni gli ammortizzatori dell'auto soltanto raggiungendo una velocità che permetta alle ruote dell'auto di passare da una cresta all'altra delle piccole onde senza mai cadere nelle vallicelle – altrettanto infinite – che le dividono. Il nostro era davvero un lavoro interessante in ogni momento, di quei lavori costituiti da molteplici esperienze di vita e occasioni di apprendimento pratico oltre che di sperimentazione professionale...intellettuale – posso dirlo? Era, sostanzialmente – lo ripeto – un periodo... di pace. Sapevamo d'avere il privilegio di tentare di comprendere – lavorando per loro – territori vasti e luoghi singolari, regioni che si affacciavano su grandi settori continentali e provincie come tessere di spiccata individualità del grande mosaico culturale che è l'Africa. Era faticoso, ma era anche un modo gradevole di lavorare.

A Lomè c'era una comunità multietnica occidentalizzante dominata ancora dal costume francese. La sera si cucinavano cibi al forno all'aperto in giardini di vecchie dimore coloniali trasformate in Resort, non di gran lusso – per fortuna – ma comode. Ci si faceva il bagno spesso nell'oceano, sebbene il mare non fosse gradevole per noi mediterranei. Ma si veniva ospitati anche nei villaggi tradizionali della costa e dell'interno, dove il principale desinare del giorno ci veniva servito sotto una tettoia di frasche al centro del villaggio con una serie di semplici riti conviviali libati, però, con vino di Bordeaux. Seguivano pantomime che raccontavano al suono del tamburo le traversie del villaggio, comunità spinta in una lunga odissea verso Sud, verso Lomè, cacciata periodicamente, ma inesorabilmente, dai luoghi dove cercava di mettere radici.

Il piatto forte, in quei villaggi ospitali, era il *topone* in umido. Un grosso topo di campagna. Lo chiamavano, all'inglese, Grass-cutter. Carne buonissima, rossa, tenera. Lo cacciavano con lunghi fucili a un colpo solo e lo vendevano, appeso per la coda, lungo le strade.

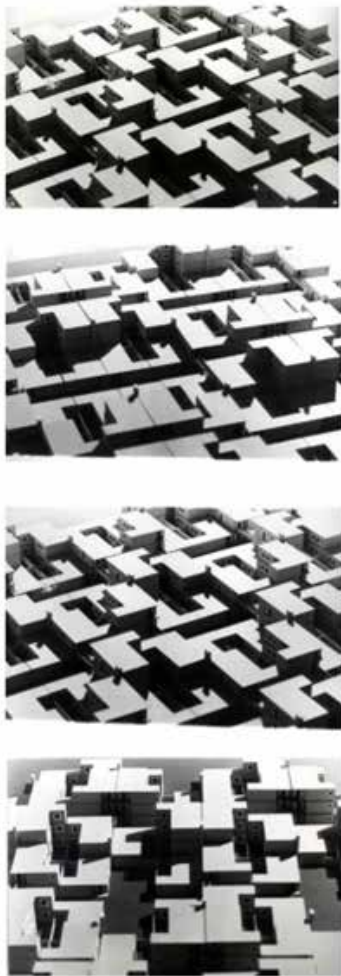


Fig. 7
ProgReS-Lucio Barbera. Progetto per un tessuto residenziale economico per il Regno del Marocco 1974-1957. Studi e variazioni del tessuto. Plastici di studio. Modello digitale ricostruito dell'autore.

Non poche volte passavamo giornate intere a osservare una famiglia che costruiva il suo primo alloggio peri-urbano – non ridere – aiutata dai più esperti del villaggio. Prendevamo foto e note. Parlavamo con i costruttori, gli auto-costruttori intendo, cercavamo di capire... Cominciava anche nella savana più remota a diffondersi il blocchetto di cemento vibrato con le macchinette quasi portatili della Rosacometta, famosa fabbrica italiana di macchinette per formare manufatti di cemento. Anni dopo, di macchinette Rosacometta ne trovai anche nelle isole Galapagos... Ma l'Adobe, l'impasto di terra, sabbia e paglia, lo stesso che si adoperava cinquemila anni fa nella pianura dell'Eufrate, resisteva e forniva ancora la maggior parte dei grandi blocchi con cui erano ormai costruiti i muri delle abitazioni anche nel Sud ricco di palme... era una scuola, una vera scuola per noi architetti... certamente per me lo fu.

Note

* Trascrizione di un dialogo tra Lucio Valerio Barbera e Anna Irene Del Monaco.

Lucio Valerio Barbera, Professore di Progettazione architettonica e urbana presso la Sapienza Università di Roma, Chair-holder della UNESCO Chair in "Sustainable Urban Quality and Urban Culture, notably in Africa" (2013). Direttore della rivista "L'architettura delle città – The journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni" (2013). Preside della Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni" della Sapienza Università di Roma (2003-2009). Coordinatore del dottorato in "Composizione, Theorie dell'Architettura". Co-fondatore con Clementina Panella del Master "Architettura per l'Archeologia-Archeologia per l'Architettura" e direttore dal 2007-2009. Asses-sore alla cultura del Comune di Roma per la Cultura e il Centro storico (1992-1993). Ha svolto la professione a livello internazionale come architetto, urbanista ed architetto del paesaggio fin dagli anni Sessanta. Ha pubblicato recentemente il libro *La città radicale di Ludovico Quaroni*, Gangemi 2019.

Valerio Tolve
A lezione dai maestri.
Note intorno alle ‘Conversazioni portoghesi’ di Stefano Perego

Autore: *Stefano Perego*
 Titolo: *Conversazioni portoghesi. L'eredità di Fernando Távora*
 Lingua del testo: *Italiano*
 Editore: *LetteraVentidue Edizioni, Siracusa*
 Collana: *Alleli/Research*
 Caratteristiche: *15 x 21 cm, 164 pagine, stampa in bicromia, broccatura*
 ISBN: *9788862428637*
 Anno: *2023 (ottobre)*



Il libro *Conversazioni portoghesi. L'eredità di Fernando Távora* di Stefano Perego nella collana 'Alleli/Research' di LetteraVentidue muove in prima istanza dall'affinità elettiva (e personale, del resto non potrebbe essere altrimenti) dell'autore verso il pensiero e l'opera del maestro portoghese, e più in generale verso la cultura architettonica portoghese. Rappresenta perciò la volontà di un architetto e docente militante di ricercare altrove la radice della sua formazione, contribuendo ad alimentare la millenaria catena delle *correspondances*¹ tra esperienze distanti solo nel tempo e nello spazio, poiché accomunate dal medesimo intendimento. Per Stefano questa affinità è divenuta negli anni quasi un'ostinazione² che ha saputo rimanere inalterata in tutto il suo lavoro, senza cedere ad altre lusinghe: ogni volta la mente e la mano ritornavano istintivamente sempre allo stesso punto, seguendo quasi una traiettoria ciclica, o circolare, come sempre accade per tutte le migliori tradizioni. Ed è per questo motivo che Stefano, in un periodo di profonda riflessione critica, intima e personale, è ritornato piuttosto naturalmente con il proprio pensiero al momento primo della sua educazione architettonica, a quell'istante 'originale', puro e incorrotto, privo di eccessi e condizionamenti, nel quale i problemi e le soluzioni sono espressi con la massima chiarezza possibile, con la massima razionalità. Ed altrettanto naturale è stato il luogo di approdo di questo lungo viaggio mentale che lo ha ricondotto al Portogallo, a Porto e a Távora: luoghi divenuti mitici sui banchi del Politecnico di Milano, o meglio della Scuola di Architettura Civile a Bovisa. Solo in seguito matura la decisione di tradurre questa ricerca in una pubblicazione, offrendosi generosamente tanto al Maestro – quale omaggio tributato nell'occasione delle lunghe celebrazioni per il centenario della sua nascita – quanto al pubblico, quello affezionato ed esperto ma soprattutto quello di chi inizia a muovere i primi passi verso l'architettura, avvicinandosi così alla conoscenza di una delle figure più decisive per la storia dell'architettura del Novecento.

Il viaggio è uno dei temi fondamentali dell'opera di Távora ed è stato assunto anche da Stefano per orientare il suo programma di ricerca, concepito sin dall'inizio come un lungo itinerario svolto tra Porto, Coimbra e Lisbona dall'estate del 2020 a quella del 2022, raccogliendo «testimonianze dalla voce diretta di coloro che hanno condiviso con Távora momenti di vita nell'ambito professionale e dell'insegnamento».

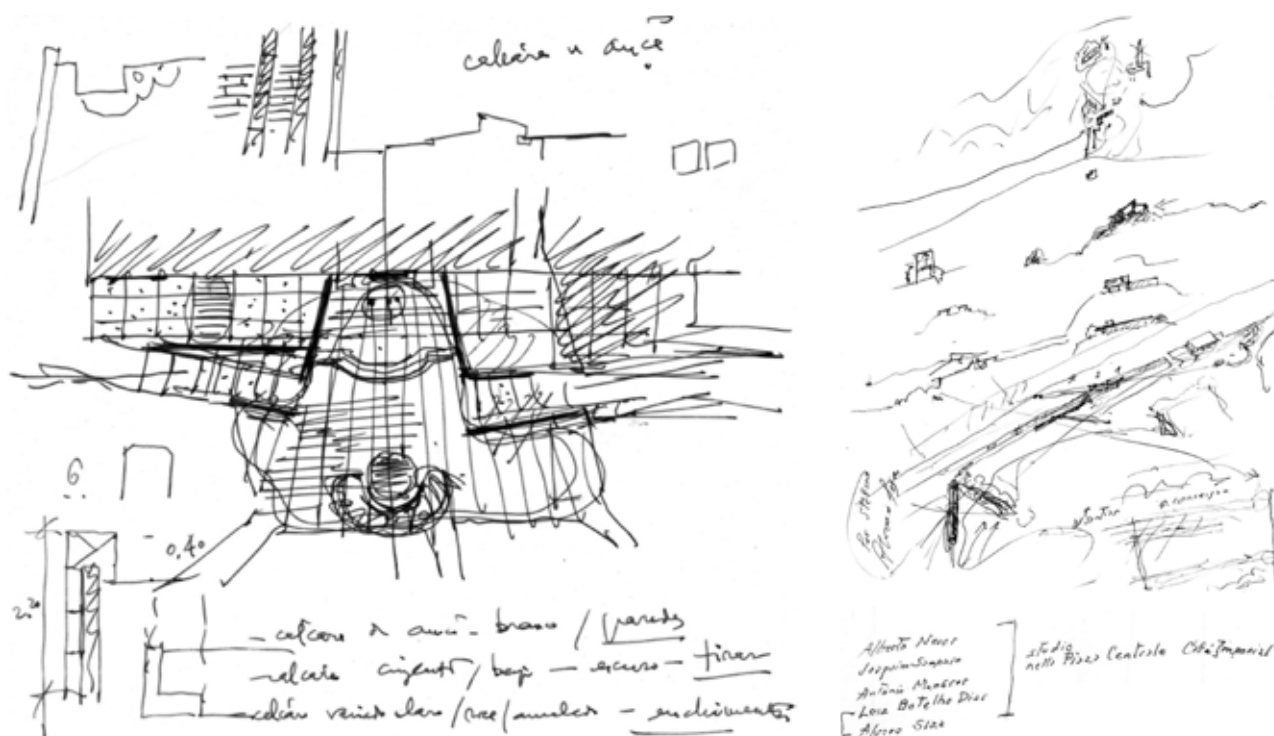


Fig 1
Praça 8 de Maio (1992-1997), Schizzo di Fernando Tavora donato a João Mendes Ribeiro (collezione privata Joao Mendes Ribeiro).

Fig 2
Descrizione del processo progettuale della Casa do Chà di Boa Nova e del progetto per la Piscinas das Marés. Schizzo di Álvaro Siza, 2020.

Otto sono le testimonianze raccolte permettendo «che gli attori di questo viaggio avessero il più possibile campo libero, lasciando loro la libertà di seguire il flusso dei ricordi attraverso un percorso tracciato a mano libera, senza una rotta predefinita, partendo da un progetto, da una riflessione, o da una considerazione». Praticamente ‘un libro di bastone’ e non poteva essere altrimenti trattando di Távora, della sua figura e della sua opera nella quale l’*arquitectura de bengala*³ è una prassi consolidata e ricorrente, mutuata dalla tradizione antica di trasmettere il progetto alle maestranze di cantiere tracciandolo con un bastone sulla terra nuda e viva, un vero e proprio momento iniziatico della costruzione. Ancora una volta un’attestazione del ruolo della tradizione e della memoria che riemergono con forza nella contemporaneità, ad affermare la loro precisa identità ma soprattutto ad offrire il proprio contributo per orientare il dibattito della nostra disciplina, anche nei momenti in cui questo appare sempre più acceso e sempre meno incline a riferirsi all’esperienza ma, al contrario, sempre più avvezzo al consumismo delle forme e del pensiero, all’immediatezza della risposta. Questo libro di Stefano, ultimo – ma solo in senso cronologico – di una lunga serie di studi sull’opera di Távora, e l’opera stessa del maestro portuense, in tal senso sembrano concedere un possibile appiglio – un *bengala* o un bastone, *ça va sans dire* – per tentare di uscire dalla palude di un dibattito che troppo spesso sconfinava verso temi altri che non pertengono strettamente al nostro ambito disciplinare e disconoscendo invece il ruolo del progetto di architettura quale processo critico di interrogazione e interpretazione della realtà.

Nella definizione della struttura del suo libro Stefano ha inteso confermare esattamente la cronologia degli incontri, così come la struttura colloquiale dei testi, sino al punto di scegliere scientemente il termine ‘conversazioni’ anche nella sua titolazione finale. Ne deriva una raccolta di memorie che tentano di ricostruire le traiettorie del pensiero di Távora e rileggere in termini fortemente operativi – rivolti perciò alla scoperta, all’apprendimento e alla trasmissione, in una parola alla didattica – alcune delle più significative opere del maestro portuense, con il supporto di disegni d’archivio e



Fig 3
Casa dei Ventiquattro, Porto. Fotografia di Stefano Perego.

fotografie, per puntellare la memoria di quegli stessi attimi rivissuti, così come schizzi, alcuni dei quali realizzati dagli stessi testimoni durante le conversazioni con Stefano.

Il viaggio inizia con João Mendes Ribeiro – *Coimbra sale, Coimbra scende* – discutendo eminentemente del progetto di riforma urbana di *Praça 8 de Maio* a Coimbra e facendo emergere proprio la natura di interpretazione ontologica del progetto che riscopre il valore dell'orografia antica di un ampio brano del tessuto storico del centro, oltre al ruolo del disegno entro il processo del progetto – assolutamente decisivo anche nel progetto di Coimbra, alle diverse scale – e del valore della didattica e dell'insegnamento. Con Álvaro Siza Viera Stefano «inizia una lunga chiacchierata su Távora, sull'amicizia, sulla professione, un racconto fatto di aneddoti e di consigli, durato otto sigarette di Siza, l'equivalente di un'ora e quarantacinque minuti». Molti sono i progetti discussi, ma soprattutto tanti sono i possibili riferimenti che emergono dalla 'fumosa' (soltanto per lo smodato consumo di tabacco di Siza, non certo per i temi e i contenuti) conversazione che si conclude con l'uscita di Stefano dal mitico studio di Rua do Aleixo: «esco dallo studio e scendendo le scale inevitabilmente li immagino tutt'e tre assieme, Távora, Siza e Souto de Moura, uscire da quell'edificio che non è semplicemente il luogo dei rispettivi studi ma un luogo che custodisce la cultura architettonica portuense di più di mezzo secolo». La conversazione con Giovanni Tomaso Muzio – Maggio, 1991 – è l'unica che non si svolge in Portogallo ma nello studio milanese di via Barbavara dove il nipote di Muzio lavora e custodisce l'archivio del nonno. Qui Stefano ha modo di discorrere con Giovanni del suo arrivo a Porto e del suo lavoro nello studio di Távora, durato circa due anni, sino al maggio del 1993. Un dialogo lungo ed articolato, su molti temi e progetti, che affronta anche la storia del suo arrivo in Portogallo e dell'incontro con Távora rivelando una fortuita coincidenza che divertì molto lo stesso Távora: l'arrivo di Giovanni Tomaso nel maggio del 1991 seguì quello del nonno che, esattamente cinquant'anni prima, venne chiamato dall'Ufficio Tecnico di Porto (nel quale lavorava Távora, ndr) per sostituire Marcello Piacentini nell'incarico per il progetto del Piano Regolatore.

La *Casa sobre o Mar* e la *Casa di Ofir* sono opere ricorrenti nelle diverse conversazioni, compresa quella con Carlos Martins – *Di fronte all'Oceano Atlantico, guardando verso Boa Nova* – particolarmente incentrata proprio sul tema residenziale e per questo motivo con alcuni riferimenti anche all'*inquerito*⁴. Emergono anche alcuni temi metodologici che caratterizzano trasversalmente l'opera di Távora, quali ad esempio il ruolo e il valore della topografia, certamente maturati a seguito delle indagini sulla casa tradizionale e sviluppati in progressive sublimazioni nei progetti a venire: la stessa *Casa sobre o Mar*, forse ancora troppo modernista nelle forme, rappresenta un primo tentativo di apertura in tal senso, ricercando una primordiale relazione con il suolo nel volersi elevare sopra di esso a protezione dei resti di una muratura antica in granito.

Nella conversazione svolta con Pedro Pacheco nel suo piccolo atelier *Porta 14* si torna a parlare della casa ma soprattutto della scuola, dell'insegnamento dell'architettura e del valore della storia oltre la cronologia – in una dimensione atemporale fondamentalmente più cronologica e trasversale rispetto l'ordinamento sequenziale degli eventi lungo un'asse lineare –, del lavoro di studio – senza una netta separazione con l'attività di docente – e dei lunghi pranzi nei quali non si smetteva mai di discutere, di confrontarsi e di disegnare.

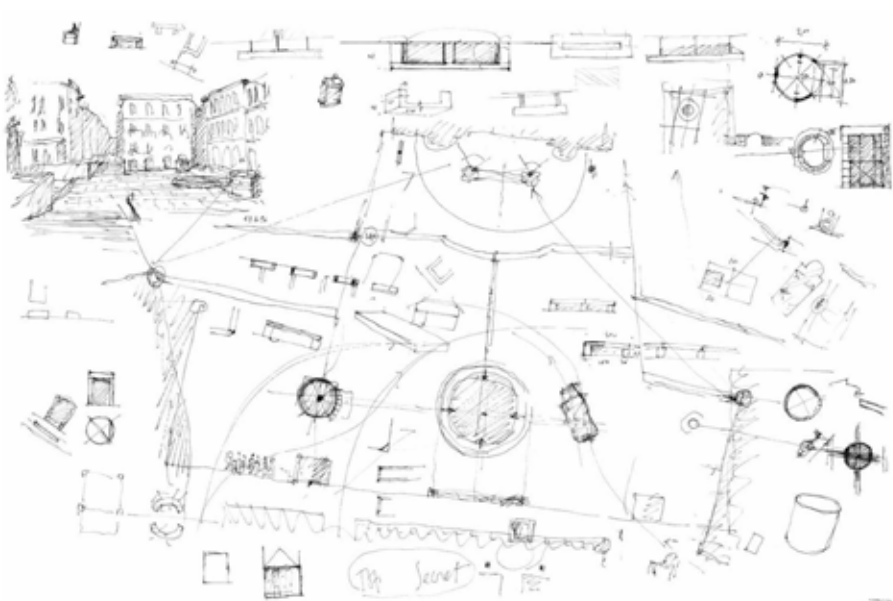
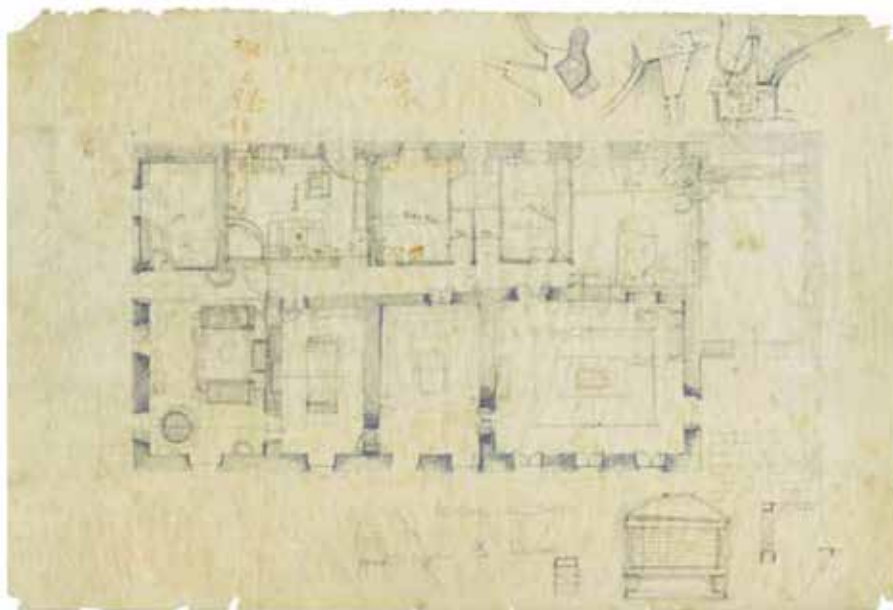


Fig 4
Casa di Covilha, 1973-1988.
Fundação Marques da Silva,
Arquivo Fernando Távora (PT/
FIMS/FT/0191-pd0042).

Fig 5
Praça 8 de Maio, 1992-1997.
Fundação Marques da Silva,
Arquivo Fernando Távora (PT/
FIMS/FT/0266-pd0026).

Ancora le case sono al centro della conversazione con Fernando Barroso, *Ogni casa è un caso*, storico collaboratore dell'*escritorio* di Távora, per questo anche necessariamente molto incentrata sullo spazio di lavoro stesso del maestro nello studio di Rua do Duque de Loulé proprio nel centro di Porto, prima del trasferimento nel nuovo studio in Rua do Aleixo: «attorno alla postazione di Fernando (Barroso, ndr) molti oggetti raccontano una sua passione per il passato. Utensili, fotografie, una pietra miliare in granito. Una passione, io penso, tramandata da Távora come lui stesso mi conferma poco dopo». Nell'*estirador* dello studio di Alexandre Alves Costa si svolge «una piacevole chiacchierata sul ruolo della storia nel pensiero di Fernando Távora» – *L'architettura è come las papas de Sarrabulho* – e non poteva essere altrimenti dato il contesto – «uno studio che è un salto all'indietro nel tempo. Due tavoli da disegno, quadri e grandi disegni appesi alle pareti» – e l'interlocutore, avendo Alves Costa tenuto la cattedra di Storia dell'architettura portoghese alla FAUP.

La conversazione con Sergio Fernandez chiude il quadro delle otto testimonianze raccolte da Stefano nel suo biennio portoghese: *Al cospetto dei maestri. Un giovane studente al CIAM di Otterlo* poiché Fernandez – all'e-



Fig 6
Pianta dello studio di Fernando Távora disegnata da Fernando Barroso durante la conversazione del dicembre 2021.

poca studente della *Escola das Belas Artes* e praticante nello studio di Viana da Lima – ebbe modo di partecipare come uditore all’atto conclusivo dei CIAM. A Otterlo Távora presentò due opere, il Mercato di Vila da Feira – molto apprezzato, e la Casa di Ofir che invece non riscosse grande favore, certamente equivocata per una supposta regressione storicista: del resto bisogna anche inquadrare il delicato contesto storico e culturale del Congresso del 1959 che ha definitivamente sancito la fine del CIAM e aperto alla radicale revisione del Movimento Moderno. Proprio per questo un’ampia parte della conversazione con Sergio Fernandez si è incentrata sul ruolo della storia nell’opera di Távora e sul rapporto con la cultura architettonica italiana.

La conversazione con Fernandez si chiude con una domanda nodale, che certamente rappresenta un monito ai lettori e a coloro che intendono mettere a frutto l’insegnamento a distanza del maestro: «che insegnamento porti con te di Távora?» La risposta di Sergio è franca e sintetica:

L’insegnamento della modestia. Mi ha insegnato ad essere semplice ed allo stesso tempo il più profondo possibile, e questa profondità si riferisce alla storia, alla vita delle persone. [...] Ed è proprio questo che Sergio ha imparato da Távora: l’umiltà. I suoi racconti dell’esperienza del CIAM a Otterlo come uditore – aspetto che ha sottolineato più volte – fanno di lui un testimone del tempo, di quel tempo così denso e fondativo per l’architettura portoghese e per l’architettura di Fernando Távora. Il suo racconto è privo di enfasi, di protagonismo, ma carico invece del desiderio di tramandare la memoria riconoscendo chiaramente i ruoli della storia.

Le medesime qualità che molta dell’architettura contemporanea portoghese ancora sa esprimere, e che possiamo continuamente rinnovare nel riferirci a chi ancora la pratica, ispirandosi proprio a Távora perché come ci hanno dimostrato queste conversazioni, Távora è stato Maestro di Maestri.

Note

¹ «Ero colpito dalla frase in cui Baudelaire afferma che esistono delle corrispondances», Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editore, Parma 1990.

² «Il primo principio di una teoria credo sia l’ostinazione su alcuni temi e che sia proprio degli artisti e degli architetti in particolare il fatto di centrare un tema da svolgere, di operare una scelta all’interno dell’architettura e di cercare di risolvere sempre quel problema. Questa ostinazione è anche il segno più evidente della validità e della coerenza autobiografica di un artista; così come Seneca affermava che lo stolto è colui che ricomincia sempre da capo e che si rifiuta di svolgere in modo continuo il filo della propria esperienza». Cfr. Aldo Rossi, *Architettura per i Musei*, in Aa.Vv. *Teoria della progettazione architettonica*, introduzione di Giuseppe Samonà, Edizioni Dedalo, Bari 1968.

³ Letteralmente ‘architettura di bastone’.

⁴ L’*Inquerito à Arquitectura Popular em Portugal* è un’inchiesta sulla casa popolare portoghese promossa dal *Sindicato Nacional dos Arquitectos* a partire dal 1955 e pubblicata in due volumi nel 1961. La ricerca è organizzata per zone geografiche, a Távora viene affidata la zona 1 del Minho (‘una regione fatta di granito’), che sviluppa insieme a Rui Pimental e Antonio Menéres; Fernando Távora, nato nel 1923, all’epoca dell’*Inquerito* aveva poco più di trent’anni. Già nel 1947 Távora aveva pubblicato *O problema da casa Portuguesa*, il saggio che conclude l’angustiosa stagione degli anni Quaranta, cercando di trovar risposta concreta alle molte incertezze che ravvisava nel mestiere dell’architetto e nel suo stesso modo di approcciare il progetto, in confronto ai Maestri.

Autore: *Valter Scelsi*
 Titolo: *Osservazioni su architettura e analogia*
 Lingua del testo: *Italiano*
 Editore: *Quodlibet*
 Caratteristiche: *14x21,5 cm, 176 pagine, brossura, bianco e nero*
 ISBN: *9788822920522*
 Anno: *2022*



Dialogo tra analogia e architettura. Schermaglie, ammiccamenti, una sorta di *giga-richiamo* (razionalità e libertà) alle molteplicità della realtà. Il libro di Scelsi edito da Quodlibet è tutto questo e altro ancora. Non si tratta di spiegare non vi è nulla da dimostrare, ma di avventurarsi accompagnati dall'autore in un percorso di lettura, a tratti logico e a tratti evocatore di stati d'animo, nel mondo dell'analogia quando si mostra attraverso l'architettura.

Lungo il testo si è accompagnati in una sorta di serendipità. A tratti il fluire della narrazione sembra voler essere razionale, a tratti è immaginifico, aperto verso diverse prospettive. Emergono immagini e storie che compongono una varia e articolata descrizione culturale attraverso l'architettura. Una dimensione interdisciplinare, multi-esperienziale, geometricamente si potrebbe dire multidimensionale, che resta sospesa, ma arricchisce.

L'analogia è il tema da cui si sviluppano *n* variazioni, ma che sfugge sempre a una sua descrizione definitiva. Il tema, l'analogia attraverso l'architettura nel contemporaneo, non è mai compiutamente definito, perché non c'è alcuna esigenza di farlo. Non si tratta di circoscrivere e delimitare, ma di agire e osservare.

È un tema con variazioni che si sviluppano su piani diversi e dove il materiale tematico, l'analogia, è letto da diverse voci. *Macchine per dimenticare*, *Laurel & Hardy*, *La costruzione dell'immagine di Caprarola*, *Dalla cyber-flanerie all'iconologia elettronica*, ecco i titoli di alcuni capitoli che danno un'idea dello spaziamiento. I molti protagonisti dell'architettura contemporanea citati e commentati in rapporto all'analogia ne sono un altro esempio, molto diversi ma, in fondo, molto legati: non si sfugge a una *logica analogica*, seppur sempre altrimenti interpretata (da Rossi e Ungers, tra gli altri).

Analogia è comunque relazione. Ma quale tipo di relazione? quanti tipi di relazioni sono possibili? E poi, è così possibile distinguere l'architettura da altri luoghi dell'essere nel mondo. Heidegger viene immediatamente evocato. Esserci, essere qui, nel contemporaneo, adesso con tutte le contraddizioni e le coerenze nascoste che si mascherano, ma che in fondo connotano la struttura di questa, e non di un'altra, realtà.

Per associazione, sovviene un'altra parola di Heidegger (da quel *Costruire abitare pensare* contenuto nei *Saggi e discorsi* che Gianni Vattimo cura

per Mursia nel 1976) secondo cui «abitare viene prima di costruire», dove entra in gioco inevitabile il tema dei rapporti con la memoria dei contesti e dei contesti interpretati alla luce della memoria e, quindi, delle innumerevoli forme analogiche di comprensione e interpretazione. Vattimo in una conferenza dell'85, tenuta per l'inaugurazione del Centro Culturale di Bra, ove il tema era la legittimazione del progetto architettonico, intendeva tale

legittimazione come forma di costituzione di orizzonti di validità attraverso il dialogo, che è dialogo con la tradizione cui apparteniamo e dialogo con gli altri [...], dove costituzione è in fondo piuttosto modificazione di ambiente cui già sempre si appartiene che non istituzione da zero di una struttura.

Ed è proprio in questa dimensione di relazione e modificazione che l'analogia merita di essere compresa e resa consapevole, in quanto ricca di interrelazioni interdisciplinari e di interpretazioni del vissuto soggettive, ma che inevitabilmente, in quanto architettura, atterra nella concretezza dell'abitare. Vestendo diverse ma, in qualche modo, sempre in forme analoghe a qualcosa.

Ciò che emerge forte anche negli stati d'animo e alle modalità del *now* che stiamo vivendo è proprio la dialettica tra richiamo e risonanza della struttura profonda della realtà, e la necessità di fuggire da schemi e linguaggi codificati. Come, in sostanza, attraverso i mondi dell'analogia, si cerchi una via per linguaggi e pensieri necessariamente attuali, ma che richiamano sempre in radice una qualche presenza della memoria, delle culture, della parzialità della conoscenza. Non si tratta di una via qualsiasi, eterogenea tra le tante, banale, imitativa di mode, ma una via ricca di cultura e di pensiero che però non è tracciata, è da scoprire e da costruire cooperativamente attraverso molteplici esperienze.

Quello che appare come una contaminazione tra “le arti”, i diversi saperi, la gamma degli interpreti ha sottesa una trama di analogie più o meno trasparenti, comunque presenti. Che possono avere in comune Oliver Hardy, il progetto del 1890 per la *Great Tower of London* (una torre Eiffel londinese, fortunatamente mai costruita), Gabetti e Isola, Le Corbusier e la comunione di San Gerolamo di Botticelli? Sottointesa vi è l'intuizione di analogie presenti in tutti, ma non reciproche, analogamente strutturante, tuttavia completamente indipendenti.

Il rapporto tra pensiero e fare, o meglio tra pensiero e opera realizzata, tra desiderio e “fatti” – che per l'architettura sono i concretissimi luoghi in cui si abita, si lavora, si vive – non può non possedere una dimensione analogica, dove la memoria, ma anche la diretta constatazione delle molteplici espressioni delle diverse culture di un mondo globalizzato e sempre più interconnesso, determina conseguenze fattive. Al pensiero corrispondono fatti e ai fatti interrogati segue il nuovo pensiero, il pensiero emergente. Vi è, dunque, un sottointeso invitato di pietra a cui non sembra poter sfuggire: la dimensione analogica di qualsiasi emergenza di pensiero e di realtà, la presenza di qualsiasi possibile sviluppo. Tutto il contrario di un pensiero unico, ma espressione un'unica radice generativa di comportamenti pur diversissimi tra loro dove l'architettura se interrogata e realizzata è implacabile testimone. Ma è proprio la ricchezza delle prospettive che necessita un pensiero critico e non superficiale. Il testo di Scelsi al proposito è ricco e generoso. Il richiamo significativo, non esclusivo né caratterizzante, ad Aldo Rossi, a cui è riferito il titolo del secondo capitolo del libro, *Macchine per dimenticare*, che utilizza l'espressione nelle sua *Autobiografia*



Fig 1

Ricostruzione del Teatro del Mondo di Aldo Rossi a Genova in occasione della designazione di Genova come capitale europea della cultura, 2004-05.

scientifica dove afferma, appunto, che siamo inevitabilmente tutti macchine per dimenticare è una chiave rilevante del libro di Scelsi, anche perché “inevitabilmente” i rapporti con quanto è alla base di ogni ragionamento del costruire, ma non solo, sono sempre parziali sia per necessità che per volontà, per limite e per desiderio. Cioè, è sempre impossibile possedere tutti gli elementi, in particolare oggi in una realtà complessa, articolata per settori, ma globalizzata per dinamiche, ove le divisioni si scontrano nella globalità e quasi sempre non si compongono ma restano unite solo nella comune eterogeneità. Diventa, così, conseguente dover scegliere quali evocazioni, quali suggestioni quali elementi portare all’esito del progetto e della concretizzazione nel momento attuativo. Di qui, dimenticare qualcosa, spesso molto, sovente troppo (commento a margine), quando si sceglie una qualche forma dell’analogia.

Ma la ricchezza delle citazioni, dei riferimenti portati in campo in alcuni dei capitoli più importanti del libro, sicuramente *Un’educazione analogica, Analogo e contemporaneo* e il già citato *Macchine per dimenticare*, hanno il pregio di mostrare – non tanto per chi si avvicina con un interesse didattico elencatorio, quanto per chi va oltre e forma un pensiero critico – apre a un’ampia gamma di riferimenti che non esclude, ma sovente suscita, la dimensione etica del pensiero. Il quadro che emerge, dunque, analogamente all’espressione dell’architettura e della vita a cui essa inestricabilmente si intreccia, anche nel solo pensiero progettuale, è uno scenario aperto, carico forse anche di intrinseche contraddizioni, ma ricco e fecondo di sviluppi.

Amalia Salvestrini
Prospettive fenomenologiche tra spazio e architettura

Autore: *Matteo Vegetti (a cura di), Fabrizia Bandi (a cura di)*
 Titolo: *Corpo, spazio, architettura*
 Sottotitolo: *Fenomenologia dell'esperienza spaziale*
 Lingua del testo: *Italiano*
 Editore: *Morcelliana, Brescia*
 Caratteristiche: *15x2x21.1 cm, 352 pagine*
 ISBN: *9788837238476*
 Anno: *2024*



L'antologia a cura di Matteo Vegetti e Fabrizia Bandi offre un'occasione rilevante nel panorama italiano di studi di filosofia e di architettura per approfondire un tema così fecondo come la spazialità. Il tema è davvero fertile anche poiché permette di svolgere un confronto, potremmo dire euristico, tra le arti proprio in grazia dell'orizzonte fondativo fenomenologico. Alla base dei testi qui raccolti vi è l'idea che lo spazio sia sempre quello di una *esperienza possibile*, quindi non quello oggettivo calcolabile, né quello solipsistico di un singolo soggetto, bensì lo spazio aperto in senso intersoggettivo, poiché costituito e costituibile da chi lo esperisce.

Il rapporto, che in verità ha radici molto antiche, tra filosofia e architettura, è perciò risignificato da tematizzazioni fenomenologiche che tracciano ponti possibili per aprire al dialogo con altri ambiti, arti e saperi: ad esempio con la musica, la psicologia, i nuovi media, insomma con ogni aspetto che implichi l'intreccio talvolta sinestesico dei sensi coinvolti nell'esperienza spaziale, fino a ridefinire nozioni quali "realtà", corpo proprio, progettazione architettonica, oggi ridiscusse nel confronto con il virtuale. L'architettura diviene perciò un campo privilegiato per una esperienza multisensoriale dello spazio, una esperienza stratificata che l'indagine fenomenologica può sviluppare tenendo presenti le implicazioni non solo percettive, ma anche emotive, immaginative, memorative, giudicative, etc. Il filo rosso attraverso il quale il lettore è guidato – che, come si dice nella *Premessa*, può essere un docente, uno studente, un professionista della progettazione architettonica – è quindi la fenomenologia che permette di sviluppare i quattro nessi fondamentali in cui si articolano le *Sezioni* del volume. Si tratta di nessi che legano insieme l'esperienza spaziale (1) con il *corpo proprio*, in quanto estensione e centro preriflessivo di ogni percezione spaziale, amplificata dall'intreccio multisensoriale; (2) con lo *spazio vissuto*, là dove la percezione è talvolta in rapporto con l'emozione nella costituzione di uno spazio che non è né soggettivo né oggettivo: l'*atmosfera* circoscrive così uno spazio vissuto, *intonato*, di un paesaggio o di un'architettura.

L'antologia prosegue nell'approfondire i nessi (3) con la *psicologia*, che analizza l'esperienza spaziale nel tracciare campi di forze in cui si stagliano pieni e vuoti, relazioni tra oggetti che determinano le regole della percezione, o superfici indici di *affordances*; (4) fino ad arrivare a riflettere

sulla spazialità costituita nel perimetro di una peculiare forma di esperienza dello spazio, ossia lo *spazio virtuale*.

Il volume si presenta così come un significativo percorso antologico articolato in quattro *Sezioni*, precedute da una *Introduzione* generale e corredate ciascuna da *Introduzioni* che contestualizzano ed esplicitano i testi. Gli scritti originali sono in francese, inglese e tedesco, per la maggior parte tradotti appositamente, e presentano note esplicative e riferimenti bibliografici aggiornati, certamente utili al lettore che volesse approfondire qualcuna delle molteplici linee di indagine che i testi dispiegano.

Il volume apre, come si diceva, al dialogo con molteplici discipline. La multisensorialità della esperienza spaziale, ad esempio, conduce a ulteriori approfondimenti che si potrebbero svolgere per ciascun senso e per la loro interazione. Si richiama qui solo un caso emblematico, peraltro ricorrente in alcuni testi dell'antologia: l'esperienza dello spazio sonoro che può essere inteso in senso immaginativo e in senso ambientale (Piana 2013). Si arriverebbe così a un nuovo capitolo e a un dialogo ulteriore con l'architettura proprio sul terreno dello spazio, là dove questo si configura tanto come spazio intonato, spazio vissuto, spazio attraversato da linee di tensione e di forza, quanto come integrazione immaginativa tra i sensi, in una potenzialmente infinita costituzione dell'intero.

Bibliografia

PIANA G. (2013) – *Barlumi per una filosofia della musica*. Lulu.

Lamberto Amistadi Il gioco della pianificazione

Autore: *Daria Bal, Tomasz Bradecki, Błażej Mól, Marta Sanigórska*
 Titolo: *Housing Estate Game*
 Sottotitolo: *Cards game, urban design game, board game*
 Lingua: *Polacco e inglese*
 Editore: *Silesian University of Technology*
 Caratteristiche: *185 pagine, colore*
 ISBN: *9788378809678*
 Anno: *2024*



Housing Estate Game sono un libro introduttivo ed un gioco di pianificazione urbana, gioco di carte e gioco da tavolo – il risultato di due anni di lavoro del gruppo di ricerca Urbanmodel della Facoltà di Architettura del Politecnico della Slesia in Polonia. Aldilà dello stupore iniziale, sicuramente il gioco rappresenta un bel modo di implementare i metodi didattici tradizionali.

Housing Estate Game è composto da due mazzi di carte e da una serie di piani da gioco con l'aiuto dei quali è possibile simulare il processo di sviluppo di un'area insediativa. Le carte rappresentano i diversi casi di possibile sviluppo di un sito della dimensione di un ettaro. I semi delle carte rappresentano i diversi attori del processo di pianificazione: quadri-sviluppatore, picche-ecologo, cuori-residente, fiori-pianificatore. L'implementazione di un mazzo 2D (che consente la stesura di piani immobiliari) con un mazzo 3D gemello (con modelli di complessi residenziali) e di codici QR – link ai modelli 3D che possono essere visualizzati su uno smartphone – è da considerarsi innovativa. Il mazzo 3D mostra anche i valori degli indicatori urbani specifici per ogni complesso. Il set di carte e le schede sono utili nella didattica relativa alla pianificazione urbanistica per diverse fasce di età senza conoscenze ed esperienze specialistiche. La combinazione di due mazzi di carte 2D e 3D e il riferimento a modelli digitali con l'ausilio della realtà aumentata e virtuale permette di creare un'interazione tra mondo reale e digitale. Il gioco immobiliare offre un intrattenimento che può svariare dall'utilizzo come gioco di carte, puzzle game o gioco di pianificazione urbana. Le carte e i tabelloni utilizzati nel gioco sono brevetti industriali, il che merita un riconoscimento soprattutto perché si tratta di un lavoro creato insieme con gli studenti. Sulla base del gioco è stato pubblicato un libro a più autori intitolato *Housing Estate Game*. Esso contiene una descrizione del gioco, delle sue possibilità di applicazione e dei riferimenti alla letteratura esistente in questo settore. *Housing Estate Game* è stato presentato e testato in diversi centri tra cui il Corso di Laurea Magistrale a ciclo unico del Campus di Cesena dell'Università di Bologna. Come si può rilevare dal sito web www.housingestategame.polsl.pl, il gioco ha ricevuto numerose raccomandazioni da parte di TUP o. Śląsk (sezione della Slesia dell'associazione degli urbanisti polacchi), SARP (Associazione degli architetti polacchi) o. Katowice, PLGBC, (Consiglio polacco per la



bioedilizia), IARP (Camera degli architetti polacchi) sezione della Slesia, WO SARP Sustainable Architecture Circle, raccomandazioni da parte di università polacche e straniere ed è stato premiato con un premio speciale e una medaglia durante la Fiera internazionale delle invenzioni INNOTARG a MCK Katowice. Queste confermano l'alto valore del gioco. Inoltre, vale la pena di sottolineare che il gioco co-creato dal professore insieme ai suoi studenti è stato brevettato e commercializzato: il gioco può essere acquistato come prodotto in un negozio online <https://esklep.polsl.pl/shop-full-width/strona-glowna-2/gadzety/gra-w-osiedle>.

Housing Estate Game è diventato un ausilio didattico utilizzato presso la Facoltà di Architettura dell'Università Tecnologica della Slesia e non solo, un gioco creato dagli studenti con l'obiettivo di insegnare in modo diverso. Come è giusto che sia, il gioco è divertente, non ci sono né vinti, né vincitori perché, dopo tutto, anche nel gioco della pianificazione urbana, l'importante è capire bene le regole.

