

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.



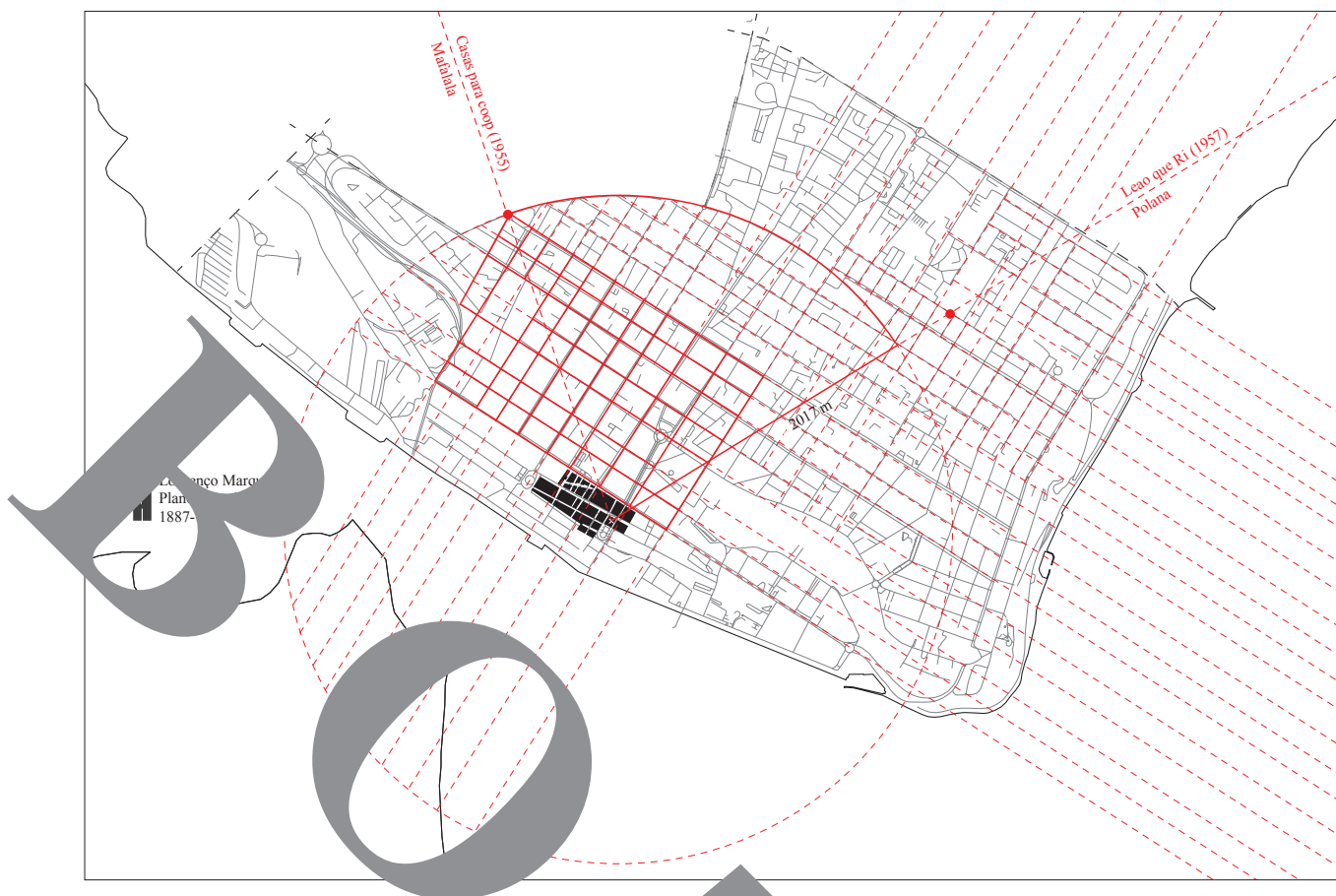


Fig. 1
Lourenço Marques attraverso i piani (Murgia 2024) ©Samuele-Murgia.

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 Martiensen, 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.



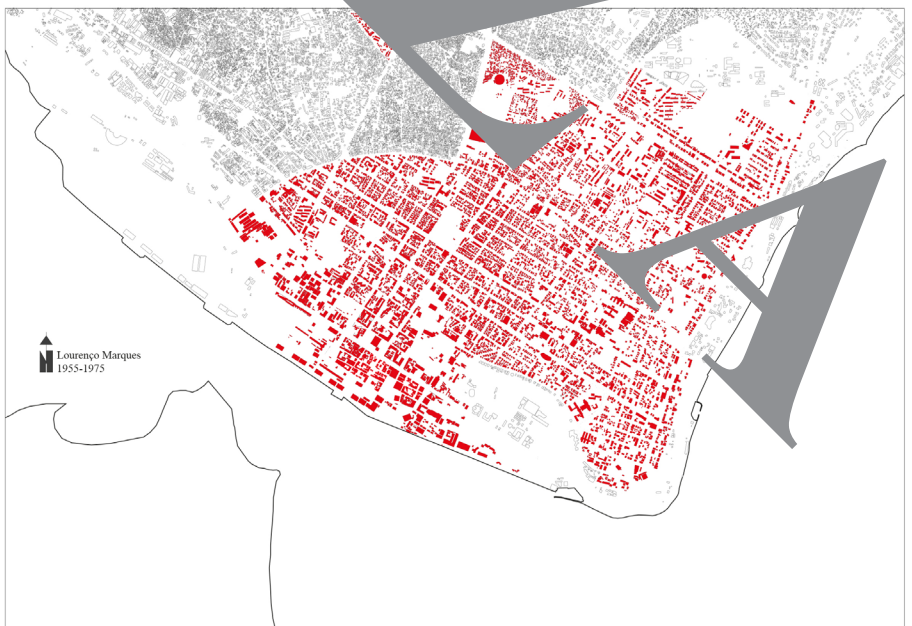
Fig. 2
Guedesburgo (ridisegno di F. Quaggio, 2022)³.

B

O

L

A



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 Azeve-

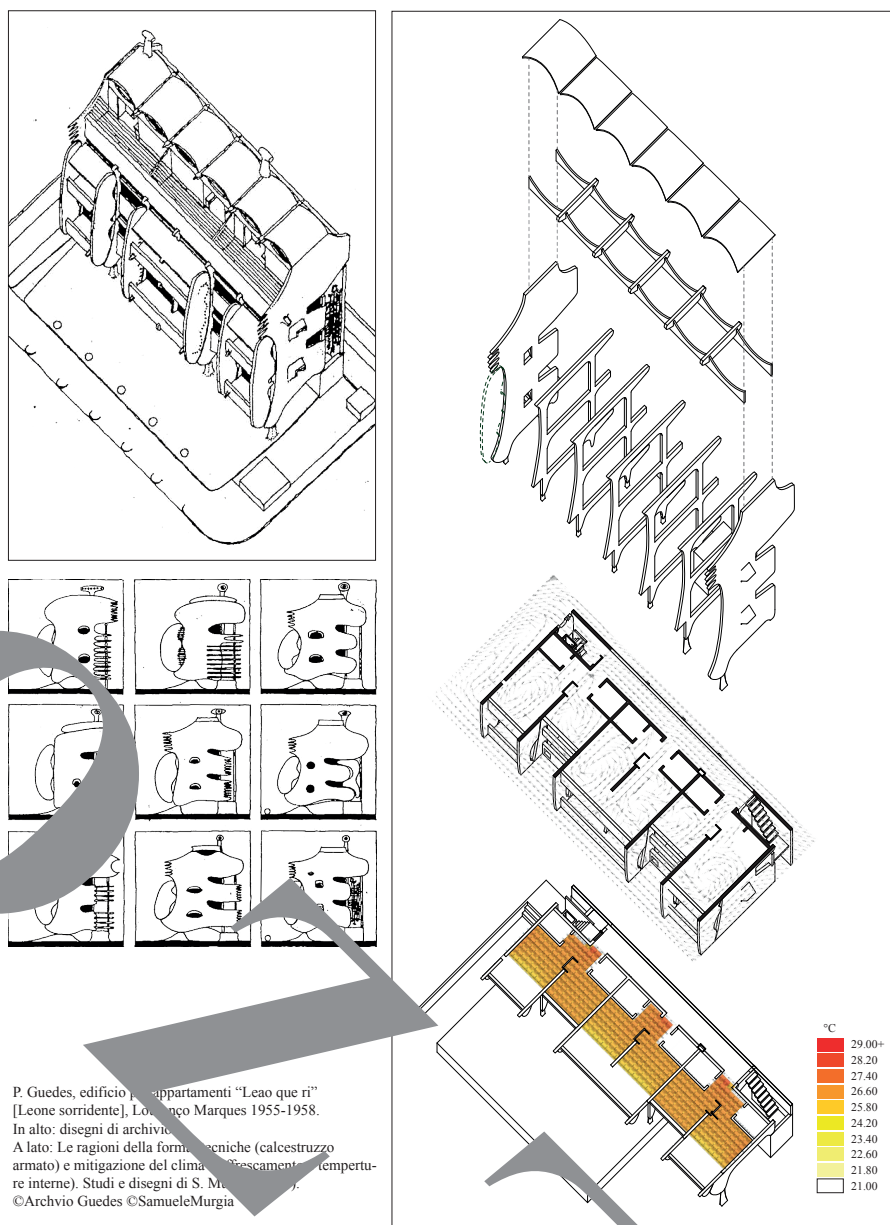


do avessero rapporti e di quale natura, sta di fatto che per la prima volta un rappresentante delle istituzioni coinvolse in un masterplan i villaggi e le molteplici etnie del Mozambico. E se i piani precedenti guardavano solo alla città dei coloni⁵, quest'ultimo conferì visibilità e "statuto urbano" 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 bari-centrica, 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 calcolerà 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). Naturalmente la maggior parte degli edifici, quelli abitati da una classe sociale più debole e



**Fig. 4**

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

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).

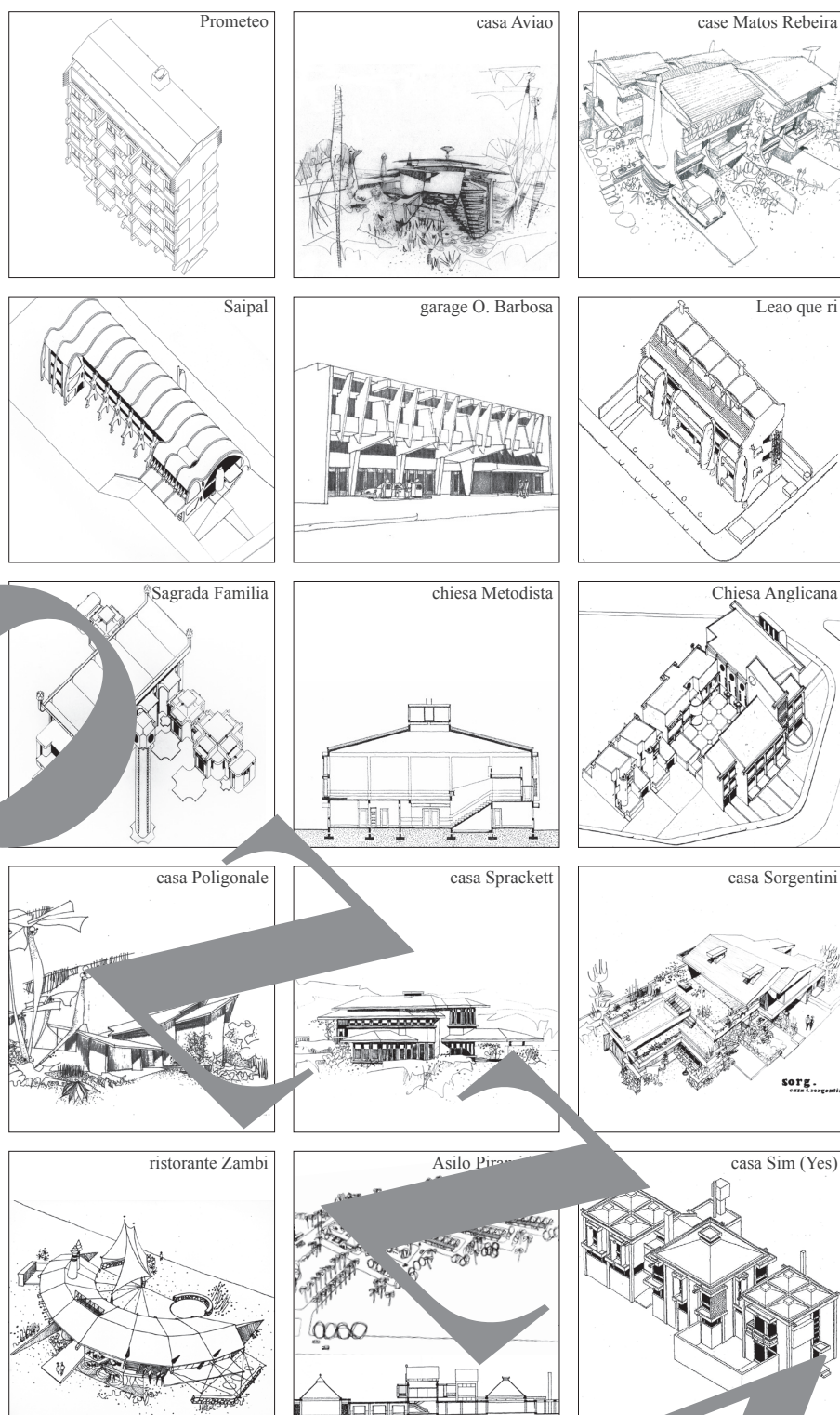
It's not just building, per se. It's building worlds (Hejduk 1991).

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), Panchu 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 disposizione) 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 sot-



**Fig. 5**

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

toponeva tre proposte), si impiegavano sei mesi per costruire una residenza unifamiliare e fino a due anni per un tipo a torre.

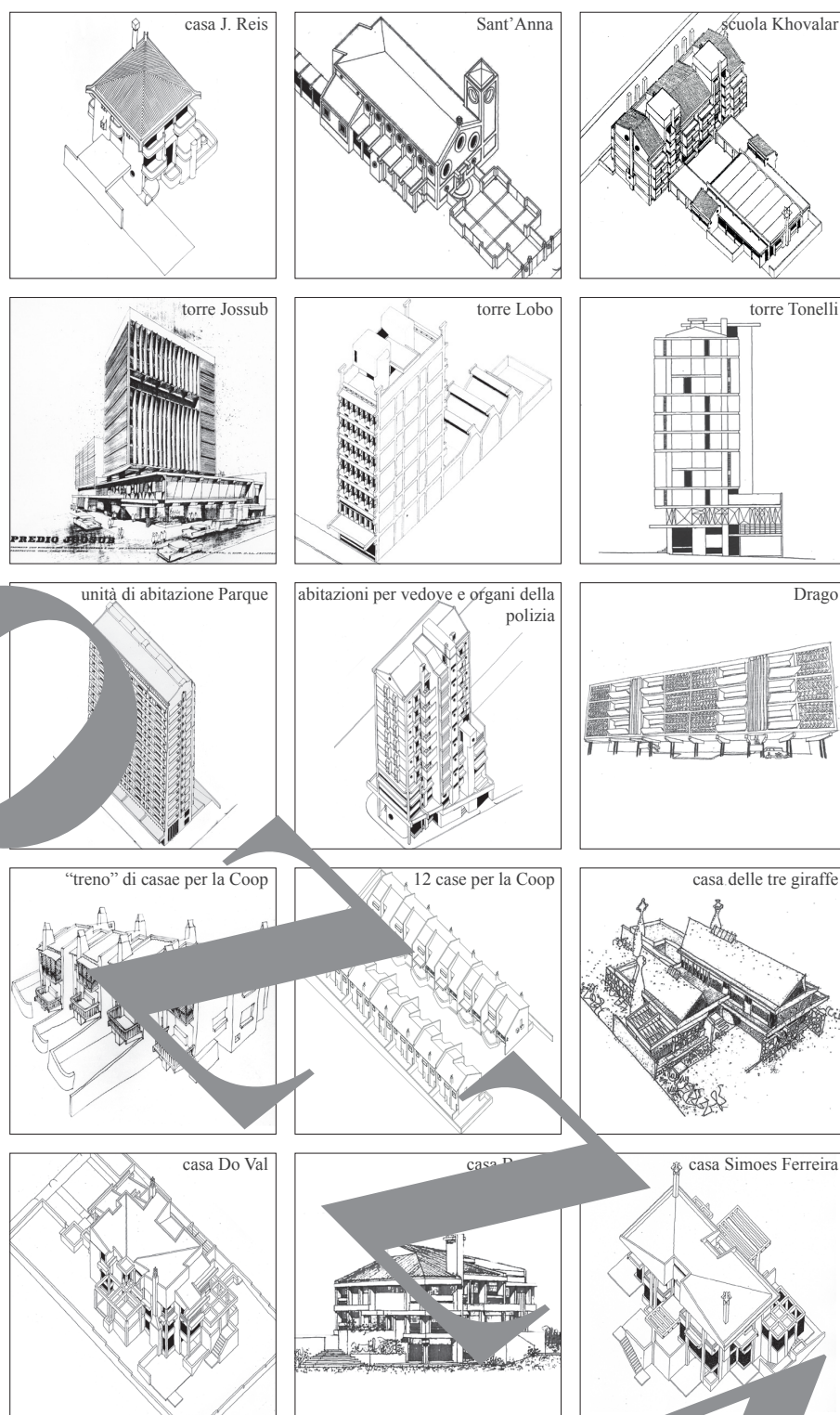
Guedes preferiva raccontare del suo lavoro attraverso tematizzazioni, raccogliendo i progetti in famiglie¹⁵, ma se si scorrono i progetti in ordine cronologico si notano nomi ricorrenti: il direttore del Banco Totta dopo la sede della banca sarà committente della propria residenza unifamiliare e poi 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:

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.



**Fig. 6**

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

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*, meritandosi un rispetto dei nativi tanto inedito quanto scomodo, confermando e rafforzando l'ostilità degli occhuti 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 Smithsonian 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 “civilizzazione 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 moderato 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: P. Oliver, *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: J. Navarro, *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., Semerani L. (2000). *L'altro Moderno*. Gallimardi, Torino.

Giani 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”. 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., 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.

Magalhães A., Gonçalves 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., 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.

Tostões 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).

