



Lina Bo Bardi architetta: Roma-São Paulo-Bahia, un percorso fra identità e alterità. Sguardi interdisciplinari: architettura e antropologia

*Filippo Lenzi Grillini**
*Giacomo Pirazzoli***

Abstracts

The Authors present the results of an ongoing research carried on in Brazil focused on the Lina Bo Bardi's intellectual and professional path. Lina Bo Bardi, an Italian-born architect who moved to Brazil, where she achieved the majority of her projects. Through an interdisciplinary approach between architecture and anthropology the Authors analyze how the different steps of Bo Bardi's Brazilian life have influenced the work of one of the most important architects of the XX century.

Keywords: Lina Bo Bardi, architecture, anthropology, Brazil, Africa

Los Autores presentan los resultados de la investigación realizada en Brasil y dedicada al recorrido intelectual y profesional de Lina Bo Bardi, arquitecta nacida en Italia que ha vivido y realizado la mayoría de sus proyectos en este País suramericano. Con un enfoque interdisciplinar entre arquitectura y antropología los Autores analizan cómo las diferentes etapas de su "período brasileño" han influido en la obra de una de las arquitectas más importantes del siglo XX.

Palabras clave: Lina Bo Bardi, arquitectura, antropología, Brasil, África

Gli Autori presentano i risultati di una ricerca realizzata in Brasile dedicata al percorso intellettuale e professionale di Lina Bo Bardi, architetta nata in Italia che ha vissuto e realizzato la maggior parte dei suoi progetti nel Paese sudamericano. Attraverso un approccio interdisciplinare fra architettura e antropologia gli Autori analizzano come le varie tappe del suo "periodo brasiliano" abbiano influenzato l'opera di una delle più importanti architetture del Novecento.

Parole chiave: Lina Bo Bardi, architettura, antropologia, Brasile, Africa

* Università degli studi di Siena (Italia); e-mail: lenzigrillini@yahoo.it.

** Università degli studi di Firenze (Italia); e-mail: crossing@GPspace.org.



1. Site-specific Lina: appunti per una cronologia

1.1. Roma e Milano, Italia, 1914-1946

Achillina Bo¹ nasce il 5 dicembre 1914 a Roma², ove si laurea in architettura in una scuola retta da «Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, due degli architetti italiani più potenti sotto il regime di Mussolini» (Da Costa Meyer, 2002) – un ambiente dove le questioni di genere non esistevano neppure. Lasciata la capitale nel 1940 per Milano, città indubbiamente più aperta alle influenze dell'architettura moderna europea, lavora – particolarmente in senso editoriale – presso Gio Ponti. «Non esistendo concreta evidenza della sua partecipazione al movimento segreto» (Lima, 2013: 27) ovvero al Comitato di liberazione nazionale³ a partire dall'8 settembre 1943, dopo la fine della guerra Lina Bo è in contatto con Bruno Zevi per la rivista *A - Cultura della vita* (Lima, 2007).

«Non ho mai voluto essere giovane. Quello che volevo, era avere Storia. A venticinque anni volevo scrivere memorie, ma mi mancava la materia». Così, a posteriori ancora nel contraddittorio *Curriculum literario* (Carvalho Ferraz 1993: 9) Lina descrive gli anni italiani: come rivolti all'indietro, verso il passato⁴.

¹ Questo testo è frutto di una ricerca condotta tra Italia e Brasile nell'ambito del progetto *Lina Bo Bardi, Pierre Verger, Gilberto Gil: due site-specific museums tra Africa e Brasile*, Università di Firenze, Dipartimento di architettura (Dida) e CrossingLab. Il progetto è coordinato da Giacomo Pirazzoli. Autore del primo paragrafo è Giacomo Pirazzoli, mentre Autore del secondo paragrafo e responsabile della parte antropologica della ricerca è Filippo Lenzi Grillini.

² Ana Araujo, Catalina Mejia Moreno (cur.), *Lina & Gio. The Last Humanists*, mostra alla Architectural association, London, 2012, recensione Pirazzoli (2012).

³ Diversamente da quanto lascia intendere la stessa architetta nel suo *Curriculum literario* (Carvalho Ferraz, 1993).

⁴ Sul lavoro di Lina Bo Bardi in Italia si veda l'ottimo Anelli (2010). Segnalo inoltre Castelli e Criconia – di imminente pubblicazione – e Guccione (2015), con una mia recensione (Pirazzoli, 2015^a).



1.2. Rio de Janeiro e São Paulo, Brasile 1946-1958

Nel 1946 Lina sposa Pietro Maria Bardi (Tentori, 2000) – intellettuale autodidatta, critico e gallerista già organico al regime fascista – e con lui viaggia verso il Sudamerica⁵. «Documentazione previa: il libro [o meglio: catalogo della mostra] del Museum of Modern Art, *Brazil Builds* (Goodwin, 1943) [grassetto nel testo], una speranza reale quasi quotidiana, non metafisica, nella semplicità delle soluzioni architettoniche» (Carvalho Ferraz, 1993: 12)⁶.

I Bardi sbarcano a Rio de Janeiro – la leggenda dice che avessero al seguito alcune opere per sostanziare la proposta di un museo di arte (occidentale) – ma ben presto si trasferiscono a São Paulo. Il 2 ottobre 1947 inaugurano la versione, nota come *Masp 7 de Abril* dal nome della strada in cui sorgeva, del *Museo de arte de São Paulo* – ove l'arte si intende occidentale, come di prassi, in pratica un canonico *altrove museale* trapiantato al secondo piano dell'edificio *Diarios associados* del magnate Francisco Assis de Chateaubriand.

Nel 1951 Lina sceglie la cittadinanza brasiliana e realizza per sé e per il marito la bellissima *Casa de vidro* oggi sede dell'Istituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi⁷.

Dopodiché continua ad affiancare l'attività editoriale a temi progettuali espositivi – quali la mostra *Agricoltura paulista* – e museografici – quali il *concept* per un *Museo sulla riva dell'oceano*. Quest'ultimo diverrà riferimento – insieme alla *Crown hall* (1953) di Mies van der Rohe, evidenza modernista di derivazione europea divenuta al tempo vessillo del Brasile in costruzione, dal talento di Oscar Niemeyer a quello di Roberto Burle Marx – per il progetto

⁵ Per un utile contributo a proposito della coppia Lina Bo e Pietro Maria Bardi si veda Carboncini, 2014. Uno sguardo attento sull'esperienza di emigrazione di artisti e intellettuali italiani verso il Brasile è stato recentemente offerto dalla mostra *Italiani sull'Oceano. Storie di artisti nel Brasile moderno e indigeno alla metà del Novecento* tenutasi al Museo delle culture (Mudec) di Milano dal 25 marzo al 21 luglio 2016, a cura di Paolo Rusconi con Elisa Camesasca, Ana Gonçalves Magalhães, Viviana Pozzoli, Marco Rinaldi (catalogo in corso di pubblicazione).

⁶ La mostra *Brazil Builds* al Museum of modern art (Moma) è stata anche la base della recente *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* sempre al Moma (Bergdoll, Comas, Liernur e del Real, 2015).

⁷ La multiforme attività di Lina Bo e Pietro Maria Bardi è oggi diffusa grazie all'istituto che porta il loro nome, centro di ricerca di ottimo livello, gestito con efficacia e gentilezza, <http://institutobardi.com.br>.



dell'attuale *Masp Avenida Paulista*, cominciato appunto nel 1957, sorta di eco lunghissima dell'incursione sudamericana di Le Corbusier del 1929 (Le Corbusier, 1930)⁸.

Ancora nel 1957 – dopo aver insegnato per due annualità nella Facoltà di architettura e urbanistica della Università di São Paulo – li propone la dissertazione *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura* (Carvalho Ferraz, 2002; Veikos, 2014), ma le viene negata la cattedra.

1.3. Salvador da Bahia, Afro-Brazil, 1959-1964

Nel 1958, secondo leggenda stavolta non riferibile al controverso *Curriculum literario*, Lina stava soffrendo per questioni matrimoniali in aggiunta alla mancata carriera accademica. Ecco dunque la decisione di accogliere l'invito rivolto dal governatore dello Stato di Bahia per recarsi a Salvador, mitizzata culla del Brasile afro; là avrebbe diretto il costruendo Museu de arte moderna da Bahia (Mamba) e tenuto l'insegnamento di *Teoria e filosofia dell'architettura* presso la Scuola di belle arti di Salvador. Con questo doppio passo, da «attenta lettrice di Antonio Gramsci» (Rubino, 2013: 15) avrebbe sperimentato – sulla scia di quanto già fatto a São Paulo con Bardi – l'integrazione della pratica espositiva con l'insegnamento. E sarebbe divenuta ella stessa parte della *Avanguardia di Bahia* (Riserio, 1995), la compagine creativa raccolta dal rettore della Università federale di Bahia, Edgar Santos, che comprendeva tra gli altri lo scenografo Martin Gonçalves, il compositore Koellreutter, Jorge Amado, il giovane regista Glauber Rocha, fino all'etnografo e fotografo di nascita francese Pierre Verger⁹.

[Il pittore] Mario Cravo gridò: “Siamo noi, Cravo e Lina Bardi”. Verger era disteso su un lettino circondato da casse di imballaggio, piene di timbri affascinanti in diverse lingue. Non c'erano mobili, Verger dice: “Si sieda”. Mi sono seduta su una cassa, e subito ho pensato: “C'est l'exotisme”, è tutta la serie dei grandi scrittori che tanto ho amato. Era come vedere, realizzata, una di quelle storie affascinanti. Ma subito ho sentito che non era niente di questo”

⁸ Sul Masp-São Paulo elementi di contenuto modernista eurocentrico sono anche in von Fischer (2014).

⁹ La multiforme attività di Pierre Verger è oggi diffusa grazie al meritorio lavoro della Fundação Pierre Verger, <http://www.pierreverger.org>, consultato il 03/05/2017.



– annota Lina (Carvalho Ferraz, 1993: 56).

Intanto in Europa, nel 1959, giusto l'anno successivo a questo primo incontro tra la Bo Bardi e Verger, Marcel Camus vince la Palma d'oro al Festival di Cannes con *Orfeu negro*, basato sull'*Orfeu da conceição* di Vinícius de Moraes. Al contempo in Brasile cominciano a fiorire la *bossa nova*, radice della *Musica popular brasileira* (Mpb) e il socio-politico *Cinéma novo*, da Glauber Rocha poi definito «l'albero di palma del Tropicalismo» che seguirà.

A Salvador Lina comincia a legare i risultati del suo lavoro curatoriale e di allestimento a temi di cultura materiale e popolare nel centinaio di mostre curate e allestite nel *foyer* del teatro Castro Alves – la cui sala era stata distrutta da un incendio – uno spazio “semplice” compreso tra pavimento e solaio, con vetrata perimetrale¹⁰. Con il recupero del Solar do Unhão inaugurato con la mostra *Civilização do Nordeste* nella nuova destinazione di *Museu de arte popular* (1962-1963), Lina dichiara di superare la visione del “museo”¹¹.

Dopo il lavoro a Bahia, per Lina «Il Brasile non è Oriente né Occidente. Il Brasile è Africa», parole pronunciate dall'architetta, come ci ha ricordato durante un'intervista Zeuler Lima, Autore del più aggiornato e comprensivo testo su Lina Bo Bardi (Lima, 2013).

1.4. Ritorno a São Paulo: una ventina di anni brevi

Con il golpe militare del 1964 Lina torna stabilmente a São Paulo e si dedica con Bardi alla realizzazione del Masp, che viene solennemente inaugurato dalla massima rappresentante ideologica del

¹⁰ Come fa notare nella intervista che ci ha rilasciato per il progetto *Lina Bo Bardi, Pierre Verger, Gilberto Gil: due site-specific museums tra Africa e Brasile*, Università di Firenze-Dida e CrossingLab (coord. Giacomo Pirazzoli, in corso), il collega architetto Mauricio Chagas – collaboratore di Lina per le opere realizzate a Salvador dopo la caduta della dittatura – lo spazio del *foyer* «ricorda moltissimo lo spazio finale del Masp» (1957-1968), forse l'opera più iconica e nota dell'architetta.

¹¹ Sul tema del superamento del museo si vedano anche le iniziative proposte dal 2013 al 2016 dal Mam-Bahia sotto la direzione di Marcelo Rezende, <http://mambahia.com/forte-como-papel-da-inicio-ao-projeto-este-nosso-nao-e-um-museu/>. Sul lavoro museale ed espositivo di Lina si veda Latorraca (2015).



Museo d'arte occidental-coloniale, la regina Elisabetta II, nel 1968¹². Lo stesso anno i musicisti d'origine baiana Gilberto Gil e Caetano Veloso pubblicano l'album *Tropicália ou panis et circenses*, per cui vengono arrestati dal regime militare, dopodiché, esiliati a Londra, vi incontreranno il più evidente prodotto artistico occidentale del XX secolo, il *rock*.

Dopo un breve rientro in Italia, dal 1976 Lina lavora al recupero del Serviço social do comércio (Sesc) Pompeia, «quartiere socialista nel centro della città» – come spiega Andrea Vainer nel documentario di Belinda Rukschcio (2013) – e, sempre a São Paulo, realizza il Teatro oficina (1980-1984, con Edison Elito) del regista visionario José Celso Martinez Corrêa detto Zé Celso (Carvalho Ferraz, 1999).

1.5. Ritorno a Salvador, Afro-Brazil, 1987

Terminato il periodo della dittatura militare, Gilberto Gil (Salvador da Bahia, 1943) – coetaneo di Caetano Veloso, con il quale aveva respirato il clima innovativo dei primi anni Sessanta a Salvador, pur non avendo, per ragioni anche anagrafiche, interagito direttamente con gli intellettuali raccolti attorno a Edgar Santos¹³ – assume nel 1987 la carica di presidente della Fondazione Gregorio de Mattos a Salvador. In tale veste – con il sindaco Mario Kertész, ideatore del recupero del centro storico (Pelourinho) – Gil incarica Lina Bo Bardi per un progetto molto speciale, insieme a Pierre Verger. Al fine di irritare deliberatamente le priorità eurocentriche della classe artistico-intellettuale brasiliana, i due intellettuali dovranno collaborare per realizzare due “musei” tra Africa e Brasile che raccontino la storia della tratta degli schiavi.

Nascono così la *Casa do Benin* (a Salvador, realizzata) e la *Maison du Brésil* (a Ouidah, Benin, realizzata in modo difforme).

¹² Sull'allestimento del Masp-São Paulo e sulla idea di contaminazione come lavoro interculturale che precede per opera di Lina, si veda anche Pirazzoli (2016).

¹³ Vale qui appunto precisare che numerosi testi generici collocano erroneamente Caetano Veloso e Gilberto Gil nell'ambito creativo cosmopolita degli intellettuali raccolti attorno al rettore Santos tra il 1959 e il 1961, e poi fino al 1964: essendo i due artisti nati nel 1943, erano sedicenni nel 1959. È vero altresì che Veloso testimonia la sua ammirazione per Lina fin da quegli anni, attraverso un episodio che ne chiarisce prima di tutto la distanza generazionale.



Nell'intervista che ci ha rilasciato, e ancor più nella testimonianza a microfono spento, Gil sostiene di aver scelto Lina e Pierre in quanto due intellettuali di radici europee e radicamento brasiliano che già «stavano nella fase di coronamento per quanto riguarda il contributo nelle rispettive discipline»¹⁴.

Ancora di questa fase di maturità e di ripensamento delle esperienze e delle ricerche compiute a Salvador nella eroica stagione dei primi anni Sessanta fa parte – nel 1988, sempre per mano di Lina e Pierre insieme – la grande mostra *Africa negra* al Masp di São Paulo, diretto da Bardi.

Intanto in Occidente – a suo modo basandosi su *Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos, du XVII aux XIX siècle*, che Pierre Verger aveva pubblicato nel 1968 – Bruce Chatwin nel 1980 pubblica *The Viceroy of Ouidah* (1983), rielaborandolo poi con la sceneggiatura del film *Cobra verde* (1987) di Werner Herzog – con Klaus Kinski eroe della romanzata storia costruita attorno a da Souza, bandito e commerciante di schiavi da Ouidah (Benin) verso il Brasile (Herzog, 1987). Nel 2005 il documentario franco-brasiliano *la recherche d'Orfeu negro* (Letzgas, Tournois, 2005) torna sulle tracce dell'*Orfeo negro* di Camus (1959) e sullo speciale legame tra Africa e Brasile.

L'Italia dove era nata e aveva ricevuto la prima formazione di architetto, il Brasile dove lavorò, e infine l'Africa che conobbe mai direttamente, ma solo attraverso l'afro-Brasile di Salvador, sono tre mondi – cui si aggiungono almeno due significativi viaggi in Giappone – che chiariscono come il pensiero occidentale sia parzialmente in grado di aiutarci a comprendere lo straordinario lavoro di Lina Bo Bardi (1914-1992).

2. “L’Africa in Brasile, l’Africa a Bahia”

All'interno del percorso, sia biografico che professionale, di Lina Bo Bardi, è particolarmente significativa una frase dell'architetta dopo la sua prima esperienza a Bahia: «Il Brasile non è Oriente né Occidente; il Brasile è Africa».

¹⁴ Questa osservazione di Gilberto Gil è nella citata intervista del progetto *Lina Bo Bardi, Pierre Verger e Gilberto Gil: due site-specific museums tra Africa e Brasile*.



Tuttavia Lina Bo Bardi l’Africa vera non la visitò mai, quindi trae ispirazione più che dall’Africa, da “un’idea-Africa” che ha conosciuto a Bahia. Proprio su tale idea è importante concentrare l’attenzione, anche perché questa ha influito su alcuni dei progetti architettonici che ha realizzato proprio nella capitale baiana.

Livio Sansone mette in evidenza come storicamente Bahia, in Brasile, abbia assunto il ruolo simbolico di città della purezza africana e della cultura nera; un’immagine che si è diffusa anche fuori dal Paese, così come Rio de Janeiro, sia in Brasile, che fuori dal Brasile, viene invece interpretata e rappresentata come città simbolo del “meticciato” brasiliano (Sansone, 1999: 19).

Facendo un passo indietro, cerchiamo di capire come è stata “costruita” questa immagine. Facciamo riferimento a un processo di costruzione, anche se alcuni dati sono incontrovertibili: il primo dei quali riguarda la composizione “etnica” della città, nella quale la maggior parte della popolazione è afrodiscendente (Ibge, 2010)¹⁵; discendente cioè degli schiavi africani trasferiti a forza a Bahia a partire dal XVI secolo. Le navi “negriere” partivano prevalentemente dal golfo del Benin in Africa per attraccare al porto di Salvador. Inizialmente gli schiavi venivano sfruttati per la produzione della canna da zucchero e, fino a metà Ottocento, l’economia baiana si appoggiava quasi esclusivamente sul lavoro schiavo. Un sistema che è durato fino al 1888, quando la schiavitù venne abolita in tutto il Brasile dalla celebre *lei aurea* promulgata dalla principessa Isabel.

Partendo da questi dati storici e demografici, è stata poi “costruita” l’immagine della *Bahia negra*, o meglio dell’afro-Bahia. Alla costruzione di questa immagine hanno contribuito anche alcuni degli antropologi e dei sociologi che hanno condotto le prime e pioniere ricerche per lo studio del candomblé (la religione afro-brasiliana basata sul culto degli orishas).

Infatti, studiosi statunitensi come Ruth Landes e Donald Pierson avevano condotto le loro ricerche proprio a Salvador de Bahia, affascinati da questa “Roma negra”, epiteto che la stessa Landes rese celebre e frutto del parallelo fra la capitale italiana centro del cattolicesimo e la città baiana centro del

¹⁵ Infatti, secondo il censimento del 2010 dell’Ibge, nella regione metropolitana di Salvador, il 51,7% della popolazione è *parda* (mulatta), il 27,8% *preta* (nera), il 18,9% *branca* (bianca), l’1,3% *amarela* (asiatica) e lo 0,3% indigena.



culto degli orishas (Landes, 1967)¹⁶.

Il già citato Pierre Verger – che ha collaborato in modo stretto con Lina Bo Bardi per il progetto della *Casa do Benin* – ha contribuito, attraverso la sua intensa attività di fotografo e etnografo dagli anni Quaranta agli anni Novanta, a mettere in risalto “l’anima africana” di questa città.

Proprio su questo aspetto si sono concentrati alcuni contributi critici che mettono in evidenza come Verger, insieme a studiosi come Raimundo Nina Rodrigues, Artur Ramos e Edison Carneiro abbia contribuito a una sorta di “re-invenzione” dell’Africa in Brasile (Gomes, 2014: 177).

Seguendo l’approccio di Verger, infatti, gli aspetti sincretici che caratterizzano il modo di vivere, la religione e la cultura degli afrodiscendenti in Brasile, rischiano di venire trascurati, comunicando invece, come Michel Agier sottolinea in modo critico: «la certezza [...] di essere di fronte non a brasiliani, ma a africani recentemente sbarcati dall’Africa» (Agier, 2001: 29).

Inoltre, Verger ha sempre privilegiato gli aspetti religiosi nell’analisi dell’influenza delle culture africane in Brasile. All’interno del candomblé stesso ha poi considerato i culti di origine *nagô* (*yoruba*) e *jeje* (*fon*) praticati a Bahia come più “autentici” nell’aver mantenuto caratteristiche originarie proprie delle religioni africane. In sintesi Verger e importanti studiosi come Roger Bastide e Edison Carneiro hanno contribuito alla costruzione di un’ideale di purezza del candomblé *nagô*, interpretato come più autenticamente africano rispetto a culti afro-brasiliani di altra origine (come il congo-angola o il *candomblé de caboclo*).

Il candomblé *nagô* è stato quello più studiato; questa significativa concentrazione degli studi risente del fatto che molti studiosi brasiliani e stranieri erano affiliati ai *terreiro* più importanti di tradizione *nagô*. Per esempio, il *terreiro do Gantois* veniva frequentato da Verger – che fu poi iniziato nel *terreiro Opô Afonjá* dalla *mãe-de-santo* (sacerdotessa) *mãe Senhora* – e da studiosi come Raimundo Nina Rodrigues, Artur Ramos, Franklin Frazier, Melville Herskovitz. Proprio Gantois e Opô Afonjá, insieme a *Casa branca do engenho velho* sono considerati i tre *terreiros* della tradizione “pura” *nagô* (e di conseguenza, secondo gli ideali di purezza ai quali facevamo riferimento, quelli più tradizionali e “autentici” in

¹⁶ L’espressione *Roma negra* venne coniata originariamente da *mãe Aninha* fondatrice del *terreiro* di candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, durante un’intervista che rilasciò a Ruth Landes. Si vedano anche le considerazioni antropologiche di Darcy Ribeiro (1995).



assoluto) (Faldini, 2009: 48).

Dagli anni Ottanta, questo filone di studi improntato a ricercare l'ortodossia e la purezza all'interno delle religioni afro-brasiliane venne fortemente criticato, in favore di un approccio che non privilegiasse una tradizione di *candomblé* rispetto a un'altra e soprattutto non considerasse quella *nagô* come pura e le altre come "degenerazioni". Vennero evidenziati quindi i caratteri più sincretici e venne messo in evidenza che elementi di tradizione africana sono presenti e disseminati in tutti i *terreiros* (*Ibidem*: 49).

Secondo Santana Pinho il ruolo privilegiato che Verger ha conferito al *candomblé* all'interno delle influenze africane sulla cultura baiana, ha contribuito a fornire uno dei contenuti più importanti per costruire quell'immagine della *baianità* che è giunta fino ai giorni nostri, dopo un processo di costruzione iniziato intorno agli anni Quaranta (Pinho, 2004). Una Bahia interpretata quindi non solo come la più "africana" delle città brasiliane (se non latino-americane), ma anche nello specifico come "religiosamente africana".

Quando parliamo di *baianità* ci riferiamo sia all'immagine di Bahia e a ciò che caratterizzerebbe la cultura baiana, sia a ciò che concerne "l'essere baiano". Una "cultura baiana" che, come sottolinea Livio Sansone, è stata costruita intorno a simboli legati al *candomblé* ed è stata fatta propria anche dal governo dello Stato e promossa anche a fini turistici (Sansone, 2004: 115).

Oltre a Pierre Verger, al processo che ha portato all'affermazione di tale immagine di Bahia, hanno contribuito, attraverso le loro opere, figure di primo piano del mondo artistico-culturale baiano: come Jorge Amado in ambito letterario o il compositore Dorival Caymmi o l'artista Carybé (Hector Bernabó)¹⁷.

Grazie a queste figure di spicco del mondo culturale baiano, a Bahia è avvenuto un processo storico di valorizzazione di manifestazioni culturali di influenza africana, che in passato venivano disprezzate o considerate caratteristiche di settori marginali e subalterni della società baiana.

Livio Sansone cita alcuni esempi, come le *baianas de acarajé* (venditrici ambulanti di un cibo tipico della cucina locale) oggi rappresentino un simbolo di Bahia e vengano raffigurate sulle copertine delle guide turistiche di Salvador, mentre per secoli sono state considerate socialmente pericolose,

¹⁷ Nella costruzione della *baianità* va sottolineato anche il ruolo giocato dal lusotropicalismo di Gilberto Freyre nella valorizzazione del meticcio (Freyre, 1965).



pettegole e potenzialmente malefiche (in quanto capaci di utilizzare pratiche di magia nera). In questo caso le loro descrizioni attraverso la penna di Jorge Amado e le loro immagini rese celebri dagli scatti di Pierre Verger, dagli anni Quaranta in poi, hanno influito significativamente su questo processo di “valorizzazione”. L’*acarajé* è anche il cibo rituale dell’orisha Iansã: l’associazione fra piatti e ingredienti della cucina baiana con singoli orishas del pantheon del candomblé ha assunto un ruolo importante nel processo di costruzione simbolica della *baianità* e, ancora una volta, è possibile notare quanto siano ancora le religioni afro-brasiliane a essere state coinvolte in questo processo. Proprio la cucina baiana rappresenta un altro esempio; dal momento che ha nell’*azeite de dendê* (olio di palma), uno dei suoi ingredienti principali, per secoli è stata considerata poco salutare e sporca, per venire rivalutata dagli anni Quaranta in poi e essere reputata oggi una delle tradizioni gastronomiche più importanti del Brasile.

Infine potremmo citare anche il caso della *capoeira*, arte marziale brasiliana praticata al suono della musica del *berimbau* e nata all’interno dei gruppi di schiavi africani in Brasile, pur avendo una lontana origine angolana. Fino agli anni Quaranta, esibirsi nella *ginga*, il movimento base della *capoeira* poteva creare problemi con la polizia facendola insospettare, in quanto veniva associata a comportamenti potenzialmente aggressivi e socialmente pericolosi (Sansone, 1999: 22-23). Oggi la *capoeira* è divenuta non solo un simbolo del Brasile (e in particolare di Salvador) e molti capoeiristi stranieri si recano a Salvador solo per visitare le palestre storiche dei più importanti *mestres*, ma addirittura è stata candidata dal Brasile nella lista Unesco degli elementi che costituiscono il patrimonio culturale immateriale dell’umanità, entrando a farne parte nel 2014.

Questi sono solo alcuni esempi, ma l’elenco potrebbe essere più lungo e riguarda manifestazioni culturali relazionate simbolicamente con pratiche religiose che caratterizzano il candomblé (come nel caso del cibo rituale associato agli orishas) o con tradizioni legate al passato schiavista (come la *capoeira*) e comunque sempre alle “radici africane”.

Anche Lina Bo Bardi, grazie alla sua frequentazione, nei primi anni Sessanta, di Pierre Verger, Jorge Amado e altre figure di spicco del mondo culturale baiano, assorbe e fa sue molte di queste “interpretazioni” delle radici africane della cultura baiana. La frequentazione con Verger diviene poi, come abbiamo visto, collaborazione professionale nel progetto per la *Casa do Benin*.

Nel progetto architettonico di questo museo e centro culturale, Lina omaggia esplicitamente sia l’Africa sia l’importanza che riveste il cibo nei



rituali del candomblé, in particolare per quanto riguarda il ristorante ellittico, disegnato sull'archetipo della capanna – omologo a quello del suo progetto per la *Maison du Brésil* di Ouidah. Il ristorante di questo centro culturale ha al suo interno un unico bellissimo tavolo cavo al centro che segue la pianta, realizzato su disegno, assieme alla sedia a tre gambe «giraffa» (Pirazzoli, 2015^b: 148). Gilberto Gil nell'intervista che ci ha rilasciato, seduto proprio sulla sedia disegnata da Lina, ha messo in evidenza quanto l'architetta, nel suo progetto, volesse dare enfasi all'importanza che viene attribuita al cibo, nei contesti rituali, da parte dei baiani “afrodiscendenti”.

In tutto questo processo, è importante sottolineare che, se da un lato, gli studiosi precedentemente citati – che hanno contribuito a costruire un'idea di Bahia come luogo dell'Africa in Brasile, che ha fatto breccia in modo significativo anche sui lavori e sul pensiero di Lina Bo Bardi – possono essere criticati oggi per un approccio “essenzialista” allo studio delle religioni afro-brasiliane e per quella ricerca di “purezza” e autenticità che i paradigmi antropologici contemporanei ripudiano, dall'altro non sarebbe giusto considerarli colpevoli per alcuni degli effetti che sono scaturiti da questi processi di valorizzazione delle influenze religiose di matrice africana nella concezione di ciò che caratterizzerebbe Bahia e la *baianità* oggi.

Se l'idea e l'immagine dell'afro-Bahia è buona per essere “venduta” nel mercato turistico globale, così come la forzatura di poter trovare a Salvador quella “purezza” di culti religiosi afro-brasiliani come se fossero delle “sopravvivenze” di religioni tradizionali africane, questa è solo una delle tante strade che quel processo di “costruzione” di una tradizione poteva e potrà prendere. Il percorso o i percorsi possono e potranno essere molteplici.

Per esempio il *Movimento negro* (termine con cui si definisce l'insieme di associazioni e Ong che lottano contro il razzismo in Brasile) non solo ha fatto proprio il termine “negro” con l'intento di riappropriarsi di uno stigma negativo e di esercitare il diritto di definirsi e nominarsi come soggetto politico in lotta, ma allo stesso tempo ha messo in moto un processo di riscoperta e valorizzazione di una propria storia e tradizione. Un processo attraverso il quale si riattiva un'origine culturale “africana” e che è all'origine del termine: «afrodiscendente» usato anch'esso in Brasile (Ribeiro Corossacz, 2005: 110). Tutto questo va inserito nell'ambito delle strategie di lotta messe in atto dagli anni Novanta dal Movimento negro: *in primis* le pressioni sul governo perché venissero adottate azioni positive finalizzate alla promozione di un'uguaglianza reale fra bianchi e neri, la più nota delle quali è la cosiddetta politica delle quote. Quest'ultima, adottata da diversi atenei brasiliani dagli anni Duemila in poi, prevede la concessione di



una percentuale di posti riservati agli studenti *negros* all'esame di accesso all'università (*vestibular*) (Maggie e Fry, 2002; Ribeiro Corossacz, 2005).

Infine, per quanto riguarda i temi al centro della nostra ricerca, questa "idea-Africa" (o questa Africa idealizzata), ha avuto il pregio di influenzare e ispirare una delle più importanti architetture del Novecento nella realizzazione di alcuni dei suoi progetti più innovativi e coraggiosi, permettendole forse di staccarsi in modo più netto dai paradigmi architettonici e concettuali eurocentrici.

Riferimenti bibliografici / References

- Agier M., *Distúrbios identitários em tempos de globalização*, «Mana», VII, 2, 2001, pp.7-33.
- Anelli R.S., *Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália*, «Pós», XVII, 27, junho, 2010, pp.86-101.
- Bergdoll B., Comas C.E., Liernur J.F., del Real P. (cur.), *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (catalogo della mostra Moma), New York, 2015.
- Carboncini A., Bo L., Bardi P.M., *Fragments of a Dialogue*, in Lepik A., Bader V.S. (cur.), *Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism*, Hatje-Kanz, Ostfildern, 2014, pp.184-191.
- Carvalho Ferraz M. (cur.), *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 1993.
- Carvalho Ferraz M. (cur.), *Lina Bo Bardi. Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 2002.
- Carvalho Ferraz M. (cur.), *Lina Bo Bardi: Teatro Oficina-Oficina Theater, 1980-1984*, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 1999.
- Castelli F.R., Criconia A. (cur.), *Lina Bo Bardi (1914-2014). Una architetta romana in Brasile*, Atti del convegno di Roma, 2014 (di prossima pubblicazione).
- Chatwin B. (1980), *Il viceré di Ouidah*, Adelphi, Milano, 1983.
- Da Costa Meyer E., *After the Flood. Lina Bo Bardi's Glass House*, «Harvard Design Magazine», 16, 2002, s.p.
- Faldini L., *Biylù: è nato per la vita. Costruzione dello spazio e della persona in un candomblé di Juquitiba (Brasile)*, Cisu, Roma, 2009.
- Freyre G. (1933), *Padroni e schiavi*, Einaudi, Torino, 1965.
- Gomes F., *Escravidão*, in Sansone L., Furtado C.A. (cur.), *Dicionário*



- crítico das ciências sociais dos Países de fala oficial portuguesa*, Editora da Universidade federal da Bahia, Salvador, 2014, pp.165-186.
- Goodwin Ph.L., *Brazil Builds. Architecture New and Old, 1652-1942*, The Museum of Modern Art, New York, 1943.
- Guccione M. (cur.), *Lina Bo Bardi in Italia*, catalogo della mostra al Maxxi di Roma, Roma, 2015.
- Herzog W., *Cobra verde*, film 111', Germania, 1987.
- Landes R. (1947), *A cidade das mulheres*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967.
- Latorraca G. (cur.), *Maneiras de expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*, Museu da casa brasileira, São Paulo, 2015.
- Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Editions Crès, Collection de L'Esprit Nouveau, Paris, 1930.
- Letzgus R., Tournois B., *la recherche d'Orfeu negro*, documentario 60', Francia, 2005.
- Lima Zeuler R.M. De A., *Lina Bo Bardi*, Yale University Press, New Haven and London, 2013.
- Lima Zeuler R.M. De A., *Per un'architettura semplice*, Fondazione Bruno Zevi, Roma, 2007.
- Maggie Y., Fry P., *Le Débat qui n'a pas eu lieu: les quotas purs noirs dans les universités bresiliennes*, «Cahiers du Brésil Contemporains», 49-50, 2002, pp.167-182.
- Pinho de Santana P., *Reinvenções da África na Bahia*, Annablume, São Paulo, 2004.
- Piraz Pirazzoli G., *Lina Bo Bardi tra Monaco e Roma*, «Il Giornale dell'Architettura», Torino, marzo 2015^a <http://ilgiornaledelarchitettura.com/articoli/2015/3/123643.html>, consultato il 03/05/2017.
- Piraz Pirazzoli G., *Lina e Gio. Gli ultimi umanisti*, «Il Giornale dell'Architettura», Torino, marzo 2012, <http://ilgiornaledelarchitettura.com/articoli/2012/3/112460.html>, consultato il 03/05/2017.
- Piraz Pirazzoli G., *Site Specific Museum One*, Pistoia, "Gli Ori"; con sito www.sismus.org, 2011, consultato il 03/05/2017.
- Pirazzoli G., *Il Masp di Lina Bo Bardi riallestito*, «Domus 999», febbraio, 2016.
- Pirazzoli G., *Lina Bo Bardi: due site-specific museums tra Africa e Brasile*, «Firenze Architettura», 1, 2015^b, pp.144-149.
- Ribeiro Corossacz V., *Razzismo, meticciato, democrazia razziale. Le politiche della razza in Brasile*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005.
- Ribeiro D., *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*,



- Companhia das Letras, São Paulo, 1995.
- Risério A., *Avant-garde na Bahia*, Instituto Lina Bo e Bardi P.M., São Paulo, 1995.
- Rubino S., *Stones against Diamonds*, Architectural Association Publications, London, 2015.
- Rukschcio B., *Precise Poetry. Lina Bo Bardi's Architecture*, documentario, 53'27'', Austria, 2013.
- Sansone L., *From Africa to Afro. Use and Abuse of Africa in Brazil*, South-South Exchange programme for research on the history of development-council for the development of social science research in Africa/Sephis-Codesria, Amsterdam e Dakar, 1999.
- Sansone L., *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*, Editora da Universidade federal da Bahia, Salvador/Rio de Janeiro, 2004.
- Tentori F., *Pietro Maria Bardi*, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 2000.
- Veikos C. (cur.), *Lina Bo Bardi. The Theory of Architectural Practice*, Routledge, London, 2014.
- Verger P., *Flux et reflux de la traite des nègres entre le Golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos, du XVII aux XIX siècle*, Mouton & Co et École pratique des hautes études, Paris, 1968.
- Von Fischer S., *The Horizons of Lina Bo Bardi. The Museu de Arte de São Paulo in the Context of European Postwar. Concepts of Architecture*, in Lepik A., Bader V.S. (cur.), *Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism*, (catalogo della mostra alla TU-Muenchen), Ostfildern, Hatje-Kanz, 2014, pp.103-118.

Ricevuto: 14/04/2017

Accettato: 07/07/2017

