

DOI: 10.17401/sr.16.2024-pietropaolo

Roots Without Dogmas: Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Ricardo Porro and the Experience of the National Art Schools in Cuba

Keywords

Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Ricardo Porro Hidalgo, National Art Schools in Havana, Latin America

Abstract

This paper explores the biographical, cultural, and architectural paths that lead Italian ‘expatriates’ Vittorio Garatti and Roberto Gottardi, along with Cuban exile Ricardo Porro, to meet in Caracas and to reunite in Havana where they contributed to shape the internationalist dream of the Revolution through the creation of the Art Schools (1961-1965). Following this period, they each embarked on individual journeys, experiencing a diaspora of personal destinies, and they finally met again, thirty years later, in the ‘rediscovery’ of the Schools. Their experience exemplifies the interconnectedness and “crossbreeding” that makes Latin America — and with it the Caribbean Mediterranean, a meeting space of triangulations with Europe, Africa, and North America — an original laboratory of modernity. The paper aims to reflect on the legacy of the Schools and explore the potential insights it may offer for contemporary architectural culture.

Biography

Lorenzo Pietropaolo is an architect and professor in History of Architecture at Bari Polytechnic. He graduated from IUAV, Venice and received a PhD from the Politecnico di Milano. From the latter, he received a scholarship for research at the Institut Français d’Architecture, Paris. Both as educator and architect, he collaborated with Vittorio Garatti, including participations in the Bienal Internacional de Arquitectura de La Habana (2002, 2004). His research interests focus on 20th-century architecture and the preservation of the modern built heritage. Formerly a member of the Bari Polytechnic research group for the national survey of postwar Italian architecture promoted by the Ministry of Culture, he is currently responsible for the research project «Anastilosi del Moderno» on modern architecture in abandon in Apulia, winner of a European Social Fund competitive call. He is the editor of, and a contributor to, the book *Architettura moderna in abbandono* (2022); he also both edited and contributed to the special issue of the *Galileo* journal (November 2024) on Luigi Santarella.

Lorenzo Pietropaolo

Politecnico di Bari

Radici senza dogmi. Vittorio Garatti, Roberto Gottardi, Ricardo Porro e l'esperienza delle Scuole Nazionali d'Arte a Cuba

Pour que ma conscience soit, pour qu'elle vienne au monde, il faut que l'altérité s'introduise en mon être et le détermine : il faut que ce miroir me soit tendu, où me découvrir à travers des yeux neufs. Ma seule chance de me concevoir revient à celle d'être conçu : *je me voit parce qu'on me voit*¹.

Questo contributo ripercorre le traiettorie biografiche, culturali e architettoniche di Vittorio Garatti (Milano, 1927-2023), Roberto Gottardi (Venezia, 1927-L'Avana, 2017) e Ricardo Porro Hidalgo (Camagüey, 1925-Parigi, 2014), che si incontrano per la prima volta in Venezuela, tra la fine del 1957 e l'inizio del 1958, e convergono a Cuba negli anni Sessanta dove condividono l'esperienza 'spartiacque' della progettazione e costruzione delle Scuole d'Arte dell'Avana, per poi separarsi, tra il 1966 e il 1974, e infine tornare a toccarsi, quasi trent'anni più tardi, ancora una volta nel segno di quell'esperienza.

La loro vicenda – emblematica di come il Latinoamerica si configuri dal secondo dopoguerra quale originale 'laboratorio di modernità' – ci interroga sulla complessa questione di quello che si può descrivere come un 'radicamento senza radici', vale a dire un radicamento che affonda la propria ragion d'essere nell'idea di continua trasformazione e risignificazione, propria in fondo della vita e della natura umana stessa. È l'esperienza di un radicamento che rifugge ogni dogma precostituito, indice di una aspirazione all'apertura verso il mondo che attraversa il percorso di tutti e tre i protagonisti, ciascuno secondo una propria declinazione personale.

È in questa prospettiva, a sua volta 'aperta', che si intende riflettere con occhi odierni su quell'esperienza storica, alla ricerca delle sue eredità, riscontrabili sia in alcune delle opere successive dei singoli autori, sia in termini di patrimonio del Novecento nel contesto cubano e internazionale.

Quello delle Scuole d'Arte all'Avana è un progetto sperimentale che si attesterà anche, quasi subito, come progetto incompiuto. In quanto tale, esso rimarrà per lungo tempo come sospeso in una 'infinita attesa'²: è dunque radicato nel suo momento storico, eppure lo eccede. L'incompiutezza delle Scuole, da una parte, incarna l'abbandono delle aspirazioni 'umanistiche' della rivoluzione cubana – che cedono il passo, una volta soverchiato l'ordine preesistente, all'istituzionalizzazione più marcatamente tecnocratica del regime attuato da Fidel Castro – e dall'altra, è segno di una propulsione modernista – 'generativa' e insieme 'rigenerativa' – che ha continuato a muovere la ricerca dei tre architetti anche in altri loro progetti dei decenni successivi. Rileggere questo caso di

¹ Jean Paris, *L'espace et le regard* (Seuil, 1965): 94.

² Per una cronologia inerente le Scuole: John A. Loomis, *Una rivoluzione di forme. Le Scuole Nazionali d'Arte di Cuba*, a cura di Davide Del Curto (Mimesis, 2019 [ed. or. *Revolution of Forms: Cuba's Forgotten Art Schools*, Princeton Architectural Press, 1999]), 261-75; Umberto Zanetti e Paloma Herrera Ermakova, "Havana XX-XXI century: a timeline", *Area*, n. 150 (2017): 6-7.

studio attraverso il prisma di un peculiare modo di intendere le radici come esso sembra suggerire, significa osservare come emerga uno stretto rapporto, solo apparentemente contraddittorio, tra costruzione dell'identità (architettonica, culturale, politica, individuale) e afflato internazionalista, animato da una tensione ideale 'senza confini', che pone al centro l'umanità intera. Nel contesto dell'equilibrio internazionale del secondo dopoguerra – fondato sulla spartizione di zone d'influenza tra il blocco a egemonia statunitense e quello a egemonia sovietica – l'impulso alla contaminazione e alla 'impollinazione' reciproca tra identità diverse che l'esperienza dei tre architetti incarna è un elemento fortemente innovativo, così come lo è la visione (e la pratica) 'senza dogmi' che perseguono. Invece che propendere per rigide interpretazioni di 'codici' astratti, essi praticano una dimensione 'aperta all'ascolto': all'ascolto del contesto come delle visioni poetico-architettoniche gli uni degli altri. Per ciascuno di loro, tutti appena trentenni, è una collaborazione che si configura anche come momento formativo cruciale nello sviluppo dei rispettivi linguaggi, attraverso un intreccio singolare tra dimensione collettiva e individuale. Per quanto riguarda il rapporto con il contesto, la dimensione metodologica di 'ascolto' si traduce in particolare in una interessante riscoperta e messa in valore di dimensioni ancora comunemente considerate 'periferiche' e, in quanto tali, ritenute 'minori' nel pensiero dominante dell'epoca.

Attingendo alla metafora dello specchio evocata proprio a metà degli anni Sessanta da Jean Paris nel suo libro *L'espace et le regard* – secondo cui è attraverso lo specchio dell'alterità che ci si scopre con nuovi occhi – possiamo indicare nella fondamentale mostra *Brazil Builds*³ organizzata dal MoMA di New York nel 1943, in pieno conflitto mondiale, il momento di inizio del lungo gioco di sguardi riflessi tra le Americhe e l'Europa, tra 'primo' e 'terzo mondo', tra centri e periferie, in cui si iscriverà in seguito anche la vicenda delle Scuole dell'Avana e dei loro autori.

La mostra segna infatti la prima occasione in cui gli Stati Uniti – volgendo l'attenzione verso il Brasile e riconoscendo le specificità dell'architettura brasiliana – avviano un avvicinamento strategico al Latinoamerica che si intensificherà con la fine della guerra, per rafforzare in ultimo la propria centralità in alternativa a quella europea.

Di riflesso, per la prima volta anche l'Europa scopre con sorpresa la qualità che l'architettura moderna in Brasile esprime. Il Ministério da Educação e Saúde Pública a Rio de Janeiro (1936-1942), con i suoi *brise-soleil* 'tropicalizzati', e più in generale le opere, tra gli altri, di Oscar Niemeyer e Lucio Costa, colpiscono l'immaginario europeo, che tende a ridurre il portato di quanto osserva confinandolo in una 'esoticità tropicalista' e nell'eccezionalità dell'autorialità individuale.

Attraversata dalla crisi post-bellica del 'canone' razionalista, la cultura architettonica del vecchio continente processa gli architetti brasiliani per formalismo. La censura per deviazionismo dal preteso 'canone' è emessa nell'ottobre del 1954 da Max Bill e da Ernesto Nathan Rogers nel "Report on Brazil"⁴, pubblicato in *The Architectural Review*.

A metà degli anni Cinquanta il progetto culturale nordamericano, avviato simbolicamente con la mostra del MoMA sopracitata, concentra la propria attenzione sull'architettura sudamericana del primo decennio post-bellico: al MoMA viene organizzata la mostra *Latin American Architecture since 1945*⁵, in cui viene celebrata la modernizzazione dell'intera America del Sud. Gli investimenti che quella mo-

³ Philip Goodwin, *Brazil Builds* (The Museum of Modern Art, 1943).

⁴ Va notato che, se la posizione di Max Bill è particolarmente critica, Rogers riconosce nell'architettura di Niemeyer profonde consonanze con la cultura e i bisogni del suo paese, con il vitalismo dei paesaggi del Brasile e con i suoi contrasti sociali. Cfr. Max Bill, "Report on Brazil", *The Architectural Review*, n. 694 (1954): 238-39; Ernesto Nathan Rogers, "Pretesti per una critica non formalistica", *Casabella-Continuità*, n. 200 (1954): 1-3, in forma ridotta in "Report on Brazil", ora come "Tradizione e talento individuale", in *Esperienza dell'architettura*, a cura di Luca Molinari (Skira, 1997), 260-66.

dernizzazione mobilità hanno conseguenze importanti e contribuiscono a rafforzare anche in Europa e nell'Italia della ricostruzione l'interesse per il Latinoamerica, specie alla luce del protagonismo pubblico nei processi in atto in quei paesi al di là dell'oceano, processi che comportano la pianificazione della città, oltre alla realizzazione di grandi opere (case, scuole, università, ospedali).

Nel segno di Rogers: l'espatrio e l'esilio

È in questo più ampio contesto che matura l'esperienza di Garatti e Gottardi. Nel secondo dopoguerra, il Sudamerica esercita una vera e propria attrazione su molti artisti, intellettuali e architetti italiani, che decidono di attraversare l'oceano alla ricerca di un nuovo inizio e di nuove opportunità professionali. Per citare alcuni esempi, si pensi a Pietro Maria Bardi, che sbarca a Rio de Janeiro nel 1946 insieme alla moglie Lina Bo per promuovervi l'arte italiana⁶; a Luigi Piccinato, che viaggia in Argentina dove spunterà l'incarico della progettazione di nuovi quartieri a Buenos Aires, tra cui il *Barrio 17 de Octubre* (1948-1950); a Pier Luigi Nervi, consulente in Argentina per il centro civico di Tucumán (1949) e progettista dell'aeroporto internazionale di Ezeiza⁷.

Molti architetti e ingegneri vi giungono per vie accademiche, come Ernesto Lapadula che nel 1949 lascia l'università di Roma per insegnare all'Università di Córdoba in Argentina sino al 1963 quando decide di rientrare a Roma.

Va poi ricordato che in seguito al sesto CIAM di Bridgewater del 1947, le relazioni stabilitesi tra i delegati argentini ed Ernesto Rogers anticipano il coinvolgimento di diversi architetti e ingegneri italiani nei piani di costruzione della "Nuova Argentina" di Juan Perón, tra cui Enrico Tedeschi e Cino Calcaprina che, emigrati nel 1948, sono cooptati nell'impresa della fondazione della città universitaria di Tucumán⁸.

Proprio a Tucumán, Rogers arriva nel 1948, per un viaggio che lo porterà anche a Buenos Aires e a Lima. Nelle sue lezioni, riflette sull'inadeguatezza delle derive astratte e omologanti della cultura modernista nell'affrontare la complessità dei processi reali e nell'offrire risposte adeguate alle specificità di ciascun contesto. Il contrasto tra bisogni pratici e aspirazioni spirituali costituiscono il «dramma dell'architetto»⁹, che deve essere consapevole della propria relazione con la società, e capace di incorporarne le istanze e le espressioni nel processo creativo. Rogers riprende a questo proposito la necessità di una «sintesi tra le arti», posizione condivisa con Sigfried Giedion e sviluppata da Rogers nella linea editoriale attuata durante la sua direzione di *Domus* (1946-1947).

Per via del suo insegnamento, e delle strette relazioni intessute con gli architetti sudamericani, Rogers è una figura di riferimento e contribuisce a segnare il corso delle traiettorie che portano gli 'espatriati' italiani Vittorio Garatti e Roberto Gottardi e l'esule cubano Ricardo Porro a incontrarsi in Venezuela tra il 1957 e il 1958. Questo incontro dà avvio a un'esperienza architettonica comune, rappresentativa di quella geografia di intrecci e di «meticcamenti» che nel Novecento fa del Latinoamerica, e con esso del mediterraneo caraibico – cerniera di triangolazioni tra Europa, Africa e Nord America – un «crocevia» di modernità.

Appena laureatosi al Politecnico di Milano, nel 1957 Garatti raggiunge a Caracas i suoi genitori, emigrativi nel 1948¹⁰. Ha maturato le prime esperienze professionali con lo studio BBPR, con cui

⁶ Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945* (The Museum of Modern Art, 1955). https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2436_300190216.pdf, consultato il 30 novembre 2024.

⁷ Viviana Pozzoli, "1946! Perché Pietro Maria Bardi decide di lasciare l'Italia e partire per il Brasile?", in *Modernidade latina: os Italianos e os centros do modernismo latino-americano*, a cura di Ana Gonçalves Magalhães (Museu de Arte Contemporânea - Universidade de São Paulo, 2014). http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/ana/mmodernidade/pdfs/VIVIAN_ITA.pdf, consultato il 30 novembre 2024.

⁸ Jorge Francisco Liernur, "Un nuovo mondo per lo spirito nuovo. Le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del XX secolo", *Zodiaco*, n. 8 (1992), ora in *America latina. Saggi sull'architettura del Novecento*, a cura di Daniele Pisani (Franco Angeli, 2023), 60-61.

⁹ Liernur, "Un nuovo mondo per lo spirito nuovo".

¹⁰ Ernesto Nathan Rogers, "Il dramma dell'architetto", testo tratto dalla lezione "El drama del arquitecto" tenuta all'Universidad Mayor de San Marcos a Lima nel 1948, ora in *Esperienza dell'architettura*, 165-71.

¹¹ Michele Paradiso, a cura di, *Las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana. Pasado, presente y futuro* (Didapress, 2016), 41. <https://www.wmf.org/resources/las-escuelas-nacionales-de-arte-de-la-habana-pasado-presente-y-futuro>, consultato il 30 novembre 2024.

ha collaborato al progetto per il museo del Castello Sforzesco, e a Caracas lavora con Carlos Raúl Villanueva, in studio e in università. Attraverso l'insegnamento universitario, stringe amicizia con Sergio Baroni (1930-2001). Architetto e urbanista mantovano poi naturalizzatosi cubano, Baroni si ritroverà più tardi con Garatti a Cuba.

Gottardi si è laureato a Venezia nel 1952, all'Istituto Universitario di Architettura segnato dalle presenze di Giuseppe Samonà e Carlo Scarpa. Trasferitosi a Milano, è entrato come disegnatore nello studio BBPR e, con un contatto professionale in Venezuela fornitogli da Rogers, nel novembre del 1957 è arrivato a Maracaibo, per poi trasferirsi a Caracas, dove si è impiegato al Banco Obrero, l'organismo statale venezuelano per l'edilizia pubblica di cui Villanueva era consulente.

L'incontro tra Garatti e Gottardi avviene tramite il fotografo goriziano Paolo Gasparini, emigrato nel 1954 in Venezuela. Si iscrive nel contesto del tessuto culturale e artistico cosmopolita della città, la cui vitalità impregna la visione improntata alla «*síntesis de las artes*» promossa da Villanueva, esemplificata dal suo progetto della Plaza Cubierta della Ciudad Universitaria (1952-1953). Porro, invece, a Caracas giunge in esilio nel 1958, avendo aderito al movimento di opposizione al regime di Fulgencio Batista. Il suo incontro con Garatti, e per suo tramite con Gottardi, avviene al Banco Obrero e all'università, dove anche Porro è impegnato nell'insegnamento sotto l'egida di Villanueva. Architetto, scultore e pittore, Porro si è formato all'Avana, dove termina gli studi in architettura nel 1949, e poi in Europa, a Parigi, dove tra il 1950 e il 1952 ha frequentato l'Institut d'Urbanisme e la Sorbonne. Nella capitale francese, ha stretto amicizia con il pittore cubano Wifredo Lam ed è entrato in contatto con Le Corbusier, Picasso e gli ambienti artistici e intellettuali cosmopoliti parigini. Durante il suo soggiorno europeo, ha compiuto mirati viaggi di studio nei Paesi scandinavi, nella Barcellona di Gaudí e a Venezia. Nella città lagunare, ha frequentato i corsi estivi internazionali della scuola CIAM organizzati da Rogers e ha potuto esperire la complessità spaziale di quella straordinaria città-arcipelago¹¹, antitetica al macchinismo delle astratte applicazioni urbanistiche del 'dogma' razionalista.

Rientrato all'Avana dall'Europa nel 1952 – l'anno del colpo di stato di Batista a Cuba – il ventisettenne Porro ha assunto un ruolo di primo piano nei circoli intellettuali della capitale e con le sue prime opere contribuisce alla prolifica stagione dell'architettura moderna cubana degli anni Cinquanta di cui diviene uno dei maggiori protagonisti. È interessante ricordare come nel 1947, da giovane studente, con Frank Martínez e Nicolás Quintana, aveva capeggiato “*la quema de los Viñola*”, il rogo del trattato rinascimentale di Jacopo Barozzi da Vignola nella corte dell'università dell'Avana per protestare contro i dogmi della tradizione *Beaux Arts* nell'insegnamento dell'architettura e per rivendicare una ‘via cubana’ all'architettura moderna¹². Una protesta che ebbe i suoi effetti, visto che due anni dopo l'università ospitò Walter Gropius per una serie di conferenze. Durante gli anni Cinquanta, nella Cuba dove s'incontreranno i tre protagonisti, si avvia la diffusione di un linguaggio moderno percepibile come ‘universale’ e, insieme, la sua contaminazione e rielaborazione. In particolare all'Avana, il linguaggio del Moderno è declinato in espressioni ‘locali’ e ‘tropicali’, con soluzioni funzionali, tecniche e figurative dettate dalle specificità climatiche e di contesto. Ne sono esempio il Tribunal de Cuentas (1952-1954) di Aquiles Capablanca, gli Edifi-

¹¹ Anni dopo, Porro ricorderà come sia stato fondamentale per lui l'incontro con Venezia: «sono rimasto così colpito dagli spazi urbani, dalla struttura urbana, che tutta la mia concezione dell'urbanistica è cambiata e c'è, probabilmente, una piccola Venezia in ognuno dei miei edifici». Ricardo Porro, “An Architectural Autobiography of Ricardo Porro”, *A+U*, n. 282 (1994): 63.

¹² Nicolás Quintana, “Yo estaba allí”, *Encuentro de la cultura cubana*, n. 24 (2002): 36-37. <https://rialta.org/wp-content/viewer/encuentro/2002-N24/#page=2>, consultato il 30 novembre 2024.

cios Misiones (1951-1952) di Gustavo Moreno López, il Retiro Odontológico (1953-1954) di Antonio Quintana Simonetti e l'ancor più 'tropicale' Cabaret Tropicana (1951-1952) di Max Borges Recio, con le sue volte a guscio progettate in collaborazione con Félix Candela. Tutte opere 'riflesse' nello sguardo nordamericano sul Latinoamerica rappresentato nella mostra al MoMA del 1955.

In quel decennio, è però soprattutto nelle residenze private che maggiormente si sperimenta una 'via cubana' all'architettura moderna, scrivendo una nuova pagina dell'intenso e conflittuale dibattito culturale e artistico in corso dall'inizio del secolo sul rapporto tra modernità e tradizione¹³. È la ricerca di un'identità cubana, o *cubanidad*¹⁴, su cui fondare una 'autentica' espressione di modernità, ed è a questa ricerca che sarà orientata l'esperienza comune dei tre giovani architetti, soprattutto attraverso le posizioni in merito di Porro. Quando questi giunge a Caracas, ha già realizzato, tra il 1953 e il 1956, alcune residenze per la borghesia habanera (casa García, casa Abad-Villegas, casa Ennis) che, influenzate dall'esperienza europea e dall'insegnamento di Rogers, sono improntate alla ricerca di un superamento critico del paradigma dell'International Style, praticato anche attraverso la reintroduzione, ancora in nuce, dell'accezione simbolica dell'architettura¹⁵. È negli anni che precedono l'esilio venezuelano – in sintonia con la ricerca pittorica di Wifredo Lam, con quella letteraria di José Lezama Lima e nel solco delle opere del poeta Nicolás Guillén e dello scrittore e musicologo Alejo Carpentier – che Porro ha iniziato a investigare i caratteri più intimi della cultura cubana, ritrovando la *cubanidad* nel sincretismo tra le culture africane degli schiavi deportati sull'isola e la cultura spagnola, con influenze arabo-andaluse, dei colonizzatori.

La sensualità del Barocco¹⁶ e della natura sono per Porro elementi da cui partire per una esperienza dell'architettura che sia 'altra' rispetto ai paradigmi internazionali dominanti, per sostenere a Cuba una architettura «che sia cubana» e «continui la nostra tradizione»¹⁷. Sarà lui a trasferire agli amici italiani le chiavi per leggere il contesto cubano, quando inizierà l'avventura delle Scuole Nazionali d'Arte.

Cuba! Cuba! La costruzione delle Scuole

Dopo la vittoria rivoluzionaria del 1959, nel 1960 Porro rientra in patria. Con l'entusiasmo di contribuire alla costruzione della nuova società, Garatti e Gottardi lo raggiungono a dicembre dello stesso anno, in una sorta di migrazione 'controcorrente' rispetto a quella di molti professionisti che invece abbandonavano l'isola, depauperandola così di conoscenze e capacità tecniche. Partono da Cuba anche molti protagonisti del rinnovamento architettonico degli anni Cinquanta: la gran parte per libera scelta, come nel caso di Max Borges Recio e di Mario Romañach, ma alcuni costretti, come Nicolás Quintana, per evitare il carcere o la fucilazione.

Come Porro, entrambi gli architetti italiani lavoreranno al Ministero della Costruzione e insegneranno alla facoltà di architettura dell'Avana.

Giunto a Cuba, Garatti è, insieme a Baroni, tra coloro che fonderanno l'Istituto de Planificación Física, per conto del quale, dal 1966 al 1970, guiderà il gruppo di lavoro per la redazione del Plan Director dell'Avana, redigendone anche i piani particolareggiati per lo sviluppo del nuovo Porto, per il Parque Metropolitano e il Centro de Tráfico e per la sistemazione della Plaza de la Revolución.

¹³ Cfr. Eduardo Luis Rodríguez, "Teoría y práctica del regionalismo moderno en Cuba", in *El Movimiento Moderno en el Caribe insular*, a cura di Eduardo Luis Rodríguez e Gustavo Luis Moré, *Do.co.mo.mo. Journal*, n. 33 (2005): 10-19. DOI: <https://doi.org/10.52200/docomomo.33.2>.

¹⁴ La questione della *cubanidad* — nell'Ottocento, posta al centro del processo rivoluzionario di liberazione nazionale da José Martí, poeta ed eroe dell'indipendenza cubana — era (e sarà a lungo) decisiva in un paese che nel 1898 si era liberato dal dominio coloniale spagnolo, finendo però sotto l'ingerenza statunitense.

¹⁵ Si pensi agli elementi plastici delle *gargouilles* di casa Abad-Villegas e di casa Ennis.

¹⁶ Sulla riscoperta del Barocco in chiave sensuale ed erotica nella letteratura, architettura e pittura cubana del Novecento, si veda: Monica Kaup, "«¡Vaya Papaya!»: Cuban Baroque and Visual Culture in Alejo Carpentier, Ricardo Porro, and Ramón Alejandro", *PMLA*, 124, n. 1 (2009): 156-171. <https://www.jstor.org/stable/25614255?seq=1>, consultato il 30 novembre 2024.

¹⁷ Ricardo Porro, "El sentido de la tradición", *Nuestro Tiempo*, n. 16 (1957), cit. in John A. Loomis, *Una rivoluzione di forme*, 245.

4.1

Cubanacán, L'Avana. Il compendio delle Scuole Nazionali d'Arte. In evidenza: le architetture di Porro, Gottardi, Garatti. Elaborazione dell'A.



All'inizio del 1961, con l'avvio della Campagna nazionale di alfabetizzazione, il programma redatto dalla Comisión de las Escuelas prevede l'istituzione all'Avana di un centro di formazione per artisti, da cui disseminare l'alfabetizzazione culturale in tutta l'isola¹⁸. Secondo la visione internazionalista di Ernesto Guevara, il centro si rivolgerà ai giovani del 'terzo mondo', concedendo borse di studio agli studenti provenienti dall'Africa, dall'Asia e dall'America Latina, chiamati a contribuire con le arti alla creazione di una nuova cultura per una nuova umanità. La scelta del sito ricade sull'area, attraversata dal Rio Quibú, che ospitava l'esclusivo Country Club, nel quadrante per soli bianchi a ovest dell'Avana, dopo la Rivoluzione rinominato con termine indigeno *Cubanacán*.

Porro riceve da Fidel Castro l'incarico di realizzare il centro entro la fine di quell'anno, e coinvolge nell'impresa i due architetti italiani conosciuti durante l'esilio venezuelano. Al progetto delle Scuole, Porro, Gottardi e Garatti iniziano a lavorare alla fine di aprile del 1961, dopo che a Playa Girón è stato respinto il tentativo controrivoluzionario appoggiato dagli Stati Uniti. Accantonata l'idea iniziale di concepire un unico complesso, si decide di realizzare cinque distinti organismi: Porro si occupa della Scuola di Arti plastiche e di quella di Danza moderna; Gottardi, della Scuola d'Arte drammatica; Garatti, della Scuola di Balletto e della Scuola di Musica.

Prima di cominciare il progetto, Porro guida i due colleghi in un viaggio nel sud dell'isola, introducendoli alle spazialità barocche e ai paesaggi naturali in cui è nato. In un clima «dove il meraviglioso diventava il quotidiano, e la Rivoluzione sembrava più surrealista che socialista» – come osserverà Porro¹⁹ – per unificare il linguaggio architettonico dell'insieme, i tre architetti fissano alcuni principi programmatici comuni. Tra questi: l'assunzione dei caratteri morfologici e topografici del paesaggio (inteso come rogersiana "presistenza ambientale") e l'adozione di unità spaziali voltate, quali elementi generatori di una composizione 'organica'; l'impiego prevalente del mattone (il materiale più economico e disponibile in quel momento a Cuba) e di una tecnica costruttiva tradizionale, la *bòveda tabicada*, con l'obiettivo di rendere quello delle Scuole un cantiere-pilota per la reintroduzione di questa tecnica pre-industriale, a basso costo e ad elevata artigianalità²⁰; e l'assunzione operativa di un processo che Garatti definisce «di autogenerazione»²¹, in cui progettazione e costruzione procedono insieme rincorrendosi vicendevolmente, e molte decisioni sono prese con le maestranze direttamente sul cantiere, mentre l'esecuzione avanza.

¹⁸ Giorgio Fiorese, a cura di, *Architettura e istruzione a Cuba* (Clup, 1980).

¹⁹ Ricardo Porro, "Cinq aspects du contenu en architecture", *Psicon*, nn. 2/3 (1975): 163.

²⁰ Di probabili origini nord-africane, la tecnica della *bòveda tabicada* si era diffusa nel XVIII secolo in Spagna ("volta catalana"). Introdotta a Cuba nello stesso periodo, si era diffusa ulteriormente nell'isola tra la metà del XIX e l'inizio del XX secolo, ma nel secondo quarto del Novecento era stata soppiantata dalle tecniche costruttive moderne. Con la costruzione delle Scuole, si intende formare 'sul campo' maestranze in grado di eseguire una tecnica ormai dimenticata, ma che appartiene alla *cubanidad*. Cfr.: Fernando Vegas López-Manzanares e Camilla Mileto, "Presupposti delle volte delle escuelas nacionales de arte", in *iQue no baje el telón!*, 379-417. <http://urly.it/3142w4>, consultato il 30 novembre 2024.

²¹ Vittorio Garatti, "L'autogenerazione, un processo progettuale. Un metodo", in *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, a cura di Luigi Alini (Clean, 2019), 9-14.



4.2

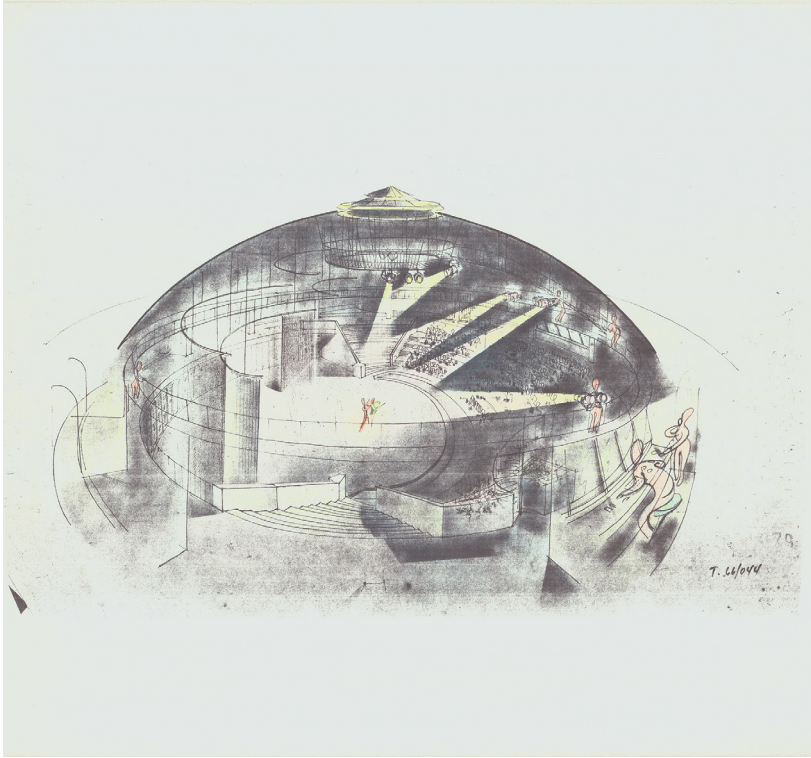
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Musica e Scuola di Balletto, con al centro il rio Quibú, vista aerea, ca. 1965. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti.

La trasposizione figurativa e spaziale del programma funzionale di ciascuno dei cinque organismi rifiuta soluzioni tipologiche preformate e trova le proprie radici per via 'analogica' nella memoria poetica di ciascun autore: *«sin dogmas y con muchas dudas»*²².

- Ad esempio: nelle cupole della Scuola di Balletto, riecheggiano gli spazi di John Soane e di Henri Labrouste, la pittura di Wifredo Lam; nelle geometrie e negli anditi generati dalle direttrici murarie della Scuola d'Arte drammatica, si trasfonde la spazialità da gran teatro urbano di Venezia, a costruire un microcosmo di calli e campielli che confluisce nel 'campo' del dispositivo teatrale principale; nella Scuola di Musica, si ritrova la matrice del Lansdown Crescent di Bath; nella Scuola di Arti plastiche e in quella di Danza moderna – contrappunto di maschile e femminile – si ibridano il barocco della cultura spagnola e il simbolismo della cultura africana, due elementi della storia e dell'identità cubane, entrambi mediati dalla sensualità dei tropici e simboleggiati dalla *fruta bomba*, la fontana in forma di sesso femminile.

In ognuna delle Scuole, lo sviluppo dei percorsi e la concatenazione degli spazi risignifica la morfologia del terreno del campo da golf, dialogando con gli elementi 'architettonici' della natura (gli *jagüeyes*, come cupole, e le palme reali, come colonne). Con le loro sequenze 'tropicali' di *pasillos*, portici e *patios* – concepiti come spazi per l'espressione artistica e la socializzazione, memori

²² Così Roberto Gottardi intitola la mostra antologica del suo lavoro allestita all'Avana nel 2016. Roberto Gottardi e Carlos Rodríguez, *Roberto Gottardi arquitecto. Sin dogmas y con muchas dudas* (Manfredi Edizioni, 2016).



4.3
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Balletto, teatro di coreografia, bozzetto. Università luav di Venezia, Archivio Progetti.



4.4
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Arti drammatiche, teatro all'aperto. Fotografia di Laura Andreini, pubblicata in *Area*, n. 150, gennaio-febbraio 2017.

4.5
Cubanacán, L'Avana. Scuola di Musica, fronte verso il Rio Quibù. Fotografia di Dieter Janssen. CC BY-SA 3.0





4.6

Cubanacán, L'Avana. Scuola di Danza moderna, ingresso.
Carol M. Highsmith Archive, Library of Congress, Prints &
Photographs Division, Washington, D.C. [LC-DIG-high-
sm-06392].



4.7

Cubanacán, L'Avana. Scuola di Arti drammatiche, patio ottagonale. Fotografia di Laura Andreini, pubblicata in *Area*, n. 150, gennaio-febbraio 2017.



dell'insegnamento di Villanueva – le architetture delle Scuole d'Arte si radicano in una reinterpretazione de “*lo cubano*” che è ‘meticciamento’ e ‘mezcla’ multiculturale, contrapposta al dogma omologante dell'International Style²³.

4.7

Un esperimento interrotto. Porro, Garatti e Gottardi, dopo le Scuole

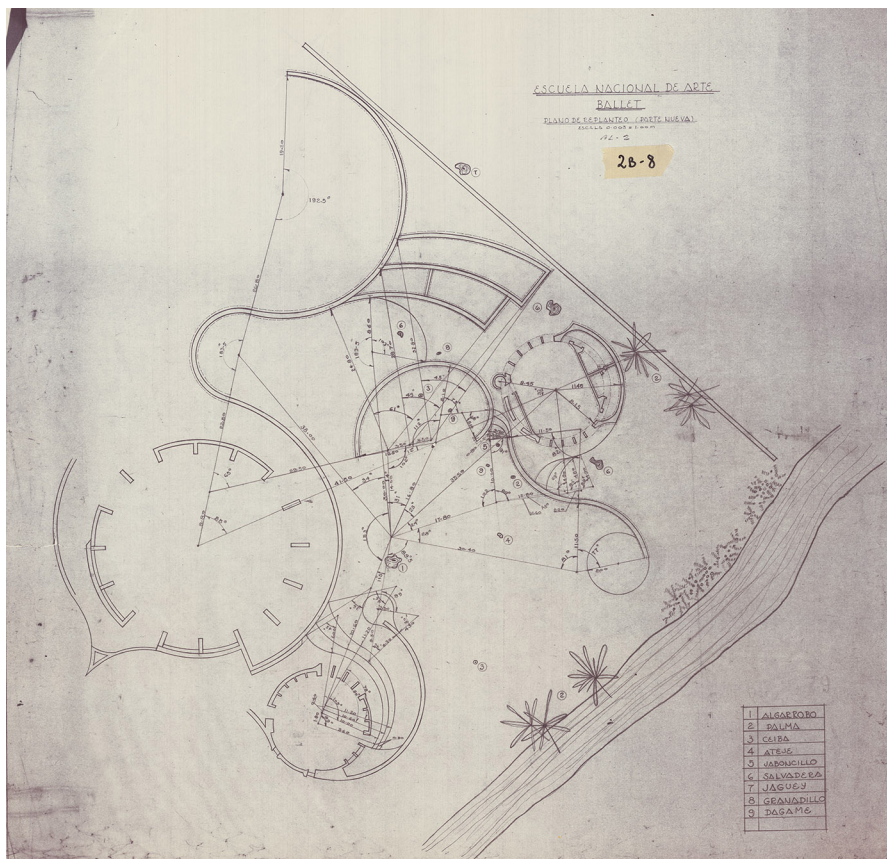
La grave crisi economica in cui cade Cuba dal 1962 (l'anno della “crisi dei missili” e del *Bloqueo* economico statunitense) determina dapprima il drastico rallentamento del cantiere e poi la sua interruzione, lasciando compiute le sole due Scuole progettate da Porro.

4.8

Il consolidarsi di un nuovo modello tecnocratico ispirato al realismo socialista sovietico propugnerà di lì a poco il nuovo ‘dogma’ di un'architettura pragmatica e standardizzata, in cui prevarranno i sistemi di prefabbricazione. Le Scuole d'Arte sono bollate come espressioni ‘elitiste’ e individualiste: con l'interruzione di quell'impresa, si interrompe il processo di rinnovamento dell'architettura a Cuba, iniziato negli anni Cinquanta e che l'esperienza delle Scuole stava straordinariamente accelerando²⁴.

²³ María José Pizarro Juanas e Óscar Rueda Jiménez, “La reinterpretación de ‘lo cubano’ en La Habana del siglo XX”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 829-830 (2019), 64-76: 70.

²⁴ Sergio Baroni, “Rapporto dall'Avana”, *Zodiaco*, n. 8 (1992): 163-84.



4.8

Cubanacán, L'Avana. Scuola di Balletto, pianta di tracciamento della «parte nuova» (non realizzata). Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti.

Indicativo è il giudizio dello storico Roberto Segre, che era arrivato a Cuba dall'Argentina nel 1963. Egli polemizza in particolare con l'approccio di Ricardo Porro. Per Segre, la sensualità delle Scuole coincide «con il sentimento erotico che si genera nell'ozio [...], con l'irrazionalità»; essa è espressione di uno spirito antitetico a quello della Rivoluzione, che richiede «rigore imposto dalla lotta contro il nemico», «duro e tenace lavoro per uscire dal sottosviluppo» e «integrazione sociale attiva», non «isolamento individuale contemplativo»²⁵.

Un giudizio simile si ritrova nella distratta accoglienza in Europa dell'esperienza delle Scuole. Nel vecchio continente l'attenzione è ora concentrata sulle problematiche legate alla ricostruzione della società post-bellica e lo sguardo rivolto all'America del Sud è interessato piuttosto a ciò che si confronta con i tumultuosi processi di crescita demografica e urbana allora in atto nel subcontinente²⁶.

La nuova condizione politica e culturale di Cuba pone precocemente fine all'ottimismo della volontà profuso nelle Scuole, che aveva condotto a sostenere sforzi sovradimensionati rispetto alle effettive possibilità. La difesa pubblica delle architetture di Cubanacán, cadute sotto attacco, da parte dell'architetto e storico Mario Coyula e dell'artista Hugo Consuegra rimane inascoltata²⁷. Il mutato clima anticipa l'arrivo di un periodo in cui la quantità sarà solo occasionalmente accompagnata dalla qualità. In questa fase si collocano due opere significative di Garatti, che mostrano di far tesoro dell'esperienza delle Scuole. Una di queste è la scuola tecnica di agraria "André Voisin" (1963), a Güines, primo esempio di prefabbricazione a Cuba, che comunque non rinuncia alla qualificazione spaziale dell'architettura e del luogo. L'altra è il padiglione di Cuba all'Esposizione di Montréal (1965-1967), concepito insieme a Sergio Baroni: un'interpretazione, tanto avvincente quanto fiduciosa, dell'interesse cubano per la standardizzazione e il montaggio. La struttura del padiglione è un ibrido tra telai in acciaio e pannelli di alluminio rivestiti in vinile, che dà vita a una

²⁵ Roberto Segre, *Cuba. L'architettura della rivoluzione* (Marsilio, 1970 [ed. or. *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria*, Ediciones Unión, 1969]), 80.

²⁶ Ad esempio, sulle pagine di *Architectural Design*, a proposito dell'ambiente 'naturale' formato dalle Scuole, si afferma che «sarà apprezzato da una classe "oziosa". A Cuba il problema del lavoro sembra risolto. L'ozio è tutto». "Cuban baroque", *Architectural Design*, 36, n. 11 (1966): 530.

²⁷ Mario Coyula Cowley, "Cuban Architecture its History and its Possibilities", *Cuba Revolution and Culture*, n. 2 (1965): 12-25; Hugo Consuegra Sosa, "Las Escuelas Nacionales de Arte", *Arquitectura Cuba*, n. 334 (1965): 14-21.

4.9

Saint-Denis. Collège Elsa Triolet, Ricardo Porro e Renaud de La Noue, 1990, fronte sud verso l'ingresso. Fotografia di Renaud de La Noue.



composizione centrifuga di cubi e volumi i cui punti salienti sono evidenziati da lucernari triangolari in elementi dai colori vivaci e da oblò in perspex. Il padiglione è al suo interno un dispositivo 'totale', dove la sensibilità spaziale e grafica di Garatti è in dialogo con gli interventi di musicisti e artisti, e accompagna l'integrazione nell'architettura di gigantografie e poster, celebrativi degli avanzamenti di Cuba e contro l'imperialismo statunitense. È probabilmente l'ultima architettura in cui l'entusiastico tumulto creativo dell'esperienza delle Scuole si manifesta ancora vivo.

Ma il sogno internazionalista dei primi momenti della Rivoluzione è ormai in dissolvenza, così come è interrotto l'avventuroso esperimento delle Scuole: i tre architetti che le avevano concepite, finiscono per separarsi, in una diaspora di destini individuali.

Esautorato dall'insegnamento, nel 1966 Ricardo Porro lascia Cuba, per trasferirsi a Parigi. L'anno prima, aveva partecipato al concorso per l'Euro-Kursaal a San Sebastián, nei Paesi Baschi, con un progetto che metabolizzava l'archetipo della torre, aggrappandola al suolo con contrafforti memorie di Gaudí e aprendola nella cima con la piscina in una scomposizione di piani angolari lanciati in ogni direzione. Nel Centro d'Arte e Comunicazione a Vaduz, in Liechtenstein (1973-1975, la sua prima opera costruita in Europa), Porro traspone simbolicamente il programma funzionale nell'immagine figurativa di «tre dita di un gigante che cerca di catturare l'energia dell'oro [...]: il Liechtenstein come El Dorado e il presente neocapitalista»²⁸. I successivi lavori sono frutto del sodalizio stretto nel 1986 con il più giovane architetto francese Renaud de La Noue, con cui Porro vivrà una seconda e prolifica carriera, dedicandosi principalmente a progetti pubblici di attrezzature scolastiche e culturali. In queste opere 'francesi' (quali ad esempio: il Collège Elsa Triolet a Saint Denis, 1990; il Collège Colonel Fabien a Montreuil, 1993), le trasfigurazioni dell'architettura, operate attraverso la sovrapposizione simbolica dell'immagine figurativa²⁹ – insieme alle sequenze fluide di spazi interni ed esterni, al contempo accoglienti e in tensione – che aveva sperimentato a Cuba, si radicheranno, autonome e assertive, in maggior parte nelle periferie della cintura parigina, quali condensatori urbani del vivere collettivo.

Nel 1974, Garatti lascia Cuba traumaticamente, dopo essere stato incarcerato. Rientrato rocambolescamente a Milano, si reinserisce nella dimensione professionale e universitaria del "primo mondo", con il suo immaginario sempre volto a Cuba e alla continuazione di quanto lasciato interrotto. Riparte dal tema dell'abitazione collettiva, già praticato a Caracas, realizzando un complesso residenziale a Cusano Milanino (1975-1977). Un transatlantico arenatosi qui dai tropici, costituito

²⁸ Ricardo Porro, *Ricardo Porro. Architekt* (Ritter Verlag, 1994): 76.

²⁹ A questo proposito, Porro scrive: «L'architettura riguarda il processo costruttivo ma essa ha il diritto di sembrare altra cosa che non sia un edificio». "Cinq aspects du contenu en architecture", *Psicon*, n. 2/3 (1975): 153-69.



4.11

da due corpi contrapposti a gradoni interamente rivestiti in klinker blu, bianco e rosso come una bandiera cubana, che si staglia nel paesaggio della periferia metropolitana con i nastri orizzontali dei balconi e le terminazioni cilindriche dei vani ascensore.

Garatti esercita la sua raffinata capacità progettuale e creativa disegnando l'atelier Gianfranco Ferré (1986) e ristrutturando l'Hotel Gallia (1988-1990); interviene sulla "preesistenza" del castello di Sarti-rana (1983-1988). La sua casa (1988-1989) è un rifugio soaniano, un condensatore del suo immaginario d'architetto sui tetti di Brera, da cui 'si vede' Cubanacán. Qui, come nel Gallia, ritorna il dispositivo delle scale e delle passerelle metalliche del teatro di coreografia della Scuola di Balletto, un *leitmotiv* presente anche nelle architetture di interni che Garatti realizza per la borghesia milanese.

Gottardi è l'unico dei tre architetti delle Scuole a rimanere stabilmente a Cuba. Interrotta quell'esperienza, viene punito e inviato per tre mesi in un campo di lavoro come semplice muratore. Torna all'architettura costruita con il Puesto de Mando Nacional de la Agricultura presso Menocal (1967-1971), presidio dell'Instituto Nacional de Reforma Agraria, che non sarà terminato. Innestato su un terreno collinare nel paesaggio agricolo a sud dell'Avana, è un'architettura rigorosa, composta secondo setti murari in cemento armato a vista, prefabbricati e traforati da grandi buca-ture circolari. Come il tessuto delle aule della Scuola di Arti drammatiche, essi configurano un microcosmo di introversioni e aperture, articolato in sequenze climatiche e visive di *patios*, *miradores* e giardini alberati su cui affacciano i volumi dei dipartimenti, con i loro tetti a falde mutuati dalle costruzioni contadine delle campagne circostanti. Nei decenni successivi – quando a Cuba la produzione edilizia diventerà esigua e per di più improntata dal Ministero della Costruzione a 'canoni' dogmatici di stampo sovietico – Gottardi si dedica principalmente all'insegnamento universitario, ritagliandosi puntuali occasioni di progettazione 'totale' – come nel caso del ristorante caffetteria "A Prado y Neptuno" (1997-1998) – e soprattutto, dagli anni Ottanta, praticando la «contaminación de códigos»³⁰ tra arti e architettura nella scenografia per la danza contemporanea.

4.12

La 'scoperta' e il ritorno

Nel 1991, con la dissoluzione dell'Unione Sovietica, a Cuba inizia un lungo periodo di crisi economica che culmina nel 1995, portando alla promulgazione della legge sugli investimenti esteri per attrarre nell'isola capitali privati e a una apertura alle piccole attività economiche individuali, specie nel settore turistico. In questa congiuntura, Eusebio Leal Spengler, Historiador de la Ciudad



4.10

Saint-Denis. Collège Elsa Triolet, Ricardo Porro e Renaud de La Noue, 1990, *forum* di accoglienza. Fotografia di Renaud de La Noue.

4.11

Cusano Milanino. Complesso residenziale, 1975-1977. Da Luigi Alini, *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, 2019.

³⁰ Michele Paradiso et al., "El rincón de Roberto Gottardi", *Revista M*, n. 18 (2021): 30-51, <https://revistas.ustabuca.edu.co/index.php/REVISTAM/article/view/2653>, consultato il 30 novembre 2024.

4.12

Roberto Gottardi, scenografia dello spettacolo «Girón», compagnia Danza Nacional de Cuba. Da Roberto Gottardi e Carlos Rodríguez, *Roberto Gottardi arquitecto. Sin dogmas y con muchas dudas*, 2016.



dell'Avana dal 1967³¹, riesce, nonostante le restrizioni economiche, a dare un notevole impulso al recupero della città vecchia, coinvolgendo fondazioni e competenze internazionali per il finanziamento e l'esecuzione del restauro di chiese e monumenti, con l'intermediazione del Vaticano. Il patrimonio storico-architettonico è per Cuba una via per uscire dall'isolamento.

In questo decennio, a Cuba anche la 'eredità difficile' delle Scuole torna ad essere oggetto di dibattito e di un progressivo, per quanto altalenante, percorso di riabilitazione. Lo stato di sostanziale abbandono in cui versano è motivo di critica, mentre per i giovani architetti esse diventano una bandiera da contrapporre alla linea conservatrice del Ministero della Costruzione. Nel 1993, Baroni pubblica "Rapporto dall'Avana" nel numero 8 di *Zodiac* dedicato al Latinoamerica, che ne rivendica la dimensione innovativa. Lo stesso anno, Segre torna a scrivere sulle scuole, questa volta con un giudizio meno ostile, che diventerà del tutto favorevole tre anni dopo³². Nel 1995, le Scuole sono candidate a essere riconosciute come patrimonio nazionale, ma sono giudicate troppo recenti per essere considerate storiche. Nel 1996, Porro è invitato a tornare a Cuba per una conferenza al Colegio de Arquitectos e una sua intervista viene pubblicata in *Revolución y Cultura*. Nel 1998, *Arquitectura Cuba* dedica due numeri monografici consecutivi (377 e 378) rispettivamente a Porro e a Gottardi. Le loro voci di testimoni diretti acquisiscono sempre più rilevanza nella emergente narrazione storica delle Scuole.

La grave crisi del *Período especial* – come viene definito dalle autorità lo stravolgimento politico ed economico sopra descritto – si attenua nel 1999, quando il Venezuela di Hugo Chávez diventa il principale alleato diplomatico e partner commerciale di Cuba³³.

Sempre nel 1999 – in quel gioco di specchi e di sguardi reciproci di cui ci parla Jean Paris – la pubblicazione negli Stati Uniti del libro *Revolution of Forms: Cuba's Forgotten Art Schools*, dell'architetto newyorkese John A. Loomis, avvia un processo di 'scoperta' internazionale delle Scuole di Cubanacán. In quello stesso anno, è un successo internazionale il documentario *Buena Vista Social Club*, ri-

³¹ Ottenuto, nel 1982, il riconoscimento della *Habana Vieja* quale patrimonio Unesco, Eusebio Leal fonda, nel 1994, la società di stato Habaguanex, che gestisce le attività turistiche e commerciali nella città storica e ne reinveste i proventi nel restauro degli edifici.

³² Roberto Segre, "Tres décadas de arquitectura cubana: la herencia histórica y el mito de lo nuevo", in *Arquitectura Antillana del siglo XX* (Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Xochimilco, 1993); Roberto Segre, "La Habana siglo XX: espacio dilatado y tiempo contraído", *Ciudad y Territorio*, n. 110 (1996): 713-31.

³³ La fornitura, a credito e a prezzo agevolato, di petrolio venezuelano consente a Cuba di affrontare la crisi energetica interna e di ottenere risorse per sopperire alle spese per gli alimenti, l'istruzione e la sanità rivendendo il greggio al prezzo di mercato internazionale.

sultato della collaborazione del regista tedesco Wim Wenders con il musicista californiano Ry Cooder, che ha come protagonisti alcuni tra i più grandi interpreti del jazz e del son cubano dagli anni Quaranta ai Sessanta. In questo clima, la 'riscoperta' da parte dei centri nordamericano ed europeo della periferia cubana è venata di rinnovato stupore esotico-tropicalista.

Il lavoro di Loomis – prima e puntuale ricostruzione storica dedicata alle Scuole d'Arte – riaccende l'attenzione sulle architetture di Cubanacán, ma contribuisce anche a veicolarne presso il pubblico americano ed europeo una romantica quanto distorta percezione di rovina moderna del sogno rivoluzionario, nascosta nella giungla, e a offrirla allo stesso tipo di sguardo della 'scoperta' che si era posato sulle città precolombiane 'perdute'.

Per le Scuole e per i suoi autori, quelli che seguono sono anni di celebrazioni, riconoscimenti e iniziative editoriali, a Cuba e internazionalmente.

A più di trent'anni dall'espatrio di Porro in Francia, e a venticinque dal ritorno di Garatti in Italia, nel 1999 i tre architetti si ritrovano per occuparsi di quell'impresa interrotta, prima negli Stati Uniti, a Los Angeles, per la presentazione del libro di Loomis, e poi di nuovo all'Avana, per discutere le modalità di un intervento complessivo sulle Scuole richiesto da Castro.

Nel 2000, il World Monuments Fund inserisce le Scuole nel suo elenco del patrimonio culturale a rischio e il governo cubano dà mandato al Ministero della Costruzione di porre in essere un programma di "rehabilitación y completamiento" dell'intero compendio, con l'intento, ancora una volta ambizioso, di rilanciarne il progetto culturale.

Per Garatti e Gottardi, il mandato sollecita l'aspettativa di riprendere la scrittura di quel progetto incompiuto. Garatti torna a più riprese all'Avana e a lavorare sulle 'sue' Scuole: per lui, quel sogno interrotto reclama di essere continuato. Si impegna con ostinazione perché la Scuola di Balletto sia restaurata "com'era e dov'era"³⁴ e per terminare la Scuola di Musica, di cui nel 1998 aveva reimmaginato le grandi sale da concerto prendere finalmente corpo altrove, a Venezia, in occasione del concorso per la nuova sede dello Iuav a Santa Marta.

Gottardi, tra il 2001 e il 2011, elabora diverse soluzioni per il completamento della Scuola di Arti drammatiche, corrispondenti ad altrettanti programmi funzionali che gli vengono sottoposti, nessuna delle quali sarà attuata. Quanto costruito allora, è per lui una "preesistenza" con cui dialogare, ma marcando l'appartenenza del nuovo intervento e del suo autore a un altro tempo³⁵.

Porro – le cui architetture sono le uniche complete e in esercizio – mantiene invece un disincantato distacco rispetto ai propositi di rilancio del compendio e ai restauri che si intendono eseguire. Le Scuole di Arti plastiche e di Danza moderna sono le sole ad essere restaurate, ma con interventi inappropriati, frutto di errori interpretativi e della mancanza di un approccio tecnico-scientifico adeguato alla complessità del caso³⁶.

Il programma di "rehabilitación y completamiento" si arresta nel 2008, per le perduranti criticità economiche cubane. Nel 2010, l'intero compendio è classificato come *Monumento Nacional*, tardivamente riconosciuto quale opera paradigmatica della "architettura della Rivoluzione". Il percorso di riconoscimento, locale e internazionale, del valore delle Scuole come patrimonio architettonico, accelerato in modo decisivo dal lavoro di Loomis del 1999, è ora compiuto.

³⁴ Nel 2012, Garatti si opporrà con successo all'intenzione di affidare a Norman Foster il progetto per realizzare nella Scuola di Balletto un centro di educazione artistica per la danza classica e contemporanea, finanziato dal ballerino cubano Carlos Acosta.

³⁵ Roberto Gottardi, "Restauración y completamiento de la Escuela Nacional de Artes Escénicas, Cubanacán, La Habana", *Arquitectura Cuba*, n. 380 (2008): 76-79, ora in *Area*, n. 150 (2017): 132-40.

³⁶ Michele Paradiso, "Storia recente, uso, degrado e restauro delle Scuole Nazionali d'Arte di Cubanacán (1999-2014)", *Revista M*, n. 11 (2014): 4-23.

Negli anni successivi, si chiude definitivamente la generazione dei giovani che nel 1961 immaginarono l'impresa delle Scuole come fucina e manifesto di un mondo nuovo per una umanità nuova. Porro muore lontano da Cuba, a Parigi, nel 2014, tre mesi prima dell'inaugurazione della mostra *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* al MoMA, contrappunto alla mostra di Hitchcock del 1955, che include le Scuole dell'Avana³⁷ tra le opere dell'America del Sud significative di una stagione straordinaria per l'architettura moderna nel subcontinente. Gottardi muore all'Avana nel 2017; Vittorio Garatti muore a Milano nel 2023. Con la scomparsa dei principali attori di quell'esperienza, e dell'effetto mito-poietico delle loro testimonianze dirette, le Scuole escono dal tempo sospeso della *revolución permanente* per essere consegnate compiutamente alla dimensione della storia.

Quale l'eredità delle Scuole oggi?

Restano aperti gli interrogativi su come progettare e attuare adeguatamente il restauro delle Scuole e assicurarne la conservazione materiale in modo sostenibile nel tempo. Obiettivi non facili da raggiungere, se si considera da un lato la complessità e l'onerosità delle azioni da intraprendere sulle cinque architetture e su di un sito così vasto, gravato dalle esondazioni del Rio Quibú, e dall'altro la necessità di proiettare nel futuro le funzioni educative e performative del compendio. Complessità e onerosità cui Cuba da sola non può fare fronte, come dimostra la vicenda del programma di "rehabilitación y completamiento".

Nuove prospettive in questa direzione sono state aperte dagli esiti di due progetti internazionali pluriennali: il *Conservation Management Plan* (2018-2022), elaborato nell'ambito del programma "Keeping It Modern" della Getty Foundation³⁸, che si è avvalso delle ricerche in campo strutturale condotte dal 2016 dalla Princeton University, e il "Proyecto de restauración y rehabilitación de la Facultad de Arte Teatral", elaborato nel quadro del progetto di cooperazione Italia-Cuba "¡Que no baje el telón!" (in corso dal 2018)³⁹ e in continuità con le campagne di rilievo effettuate sulla Scuola di Arti drammatiche dal Dipartimento di Architettura di Firenze tra il 2000 e il 2002 e nel 2017.

Entrambi i progetti hanno investigato queste "architetture della Rivoluzione" nella loro 'verità costruita', a lungo occultata in quello che possiamo definire un incantamento della disputa ideologica o della agiografia sentimentale di quella travolgente esperienza. Analizzandole nella loro concretezza, è stata tra l'altro compresa la concezione strutturale effettivamente adottata nella costruzione delle cinque Scuole, aprendo nuove prospettive di interpretazione, sia in termini storico-critici che di progetto per il loro futuro.

Le Scuole non sono risultate realizzate con l'esclusivo impiego della tecnica tradizionale della *bòveda tabicada* – come messo in rilievo dai tre autori e ribadito in letteratura – ma con l'uso estensivo di una tecnica mista, che combina ingegnosamente la tecnica delle volte in foglio con il cemento armato realizzando delle strutture ibride⁴⁰. Durante la prima campagna di rilievo condotta nel 2002 dal gruppo di ricerca del Dipartimento di Architettura di Firenze, Michele Paradiso ha riscontrato nelle volte della Scuola di Arti drammatiche – sulla base dei disegni esecutivi originali

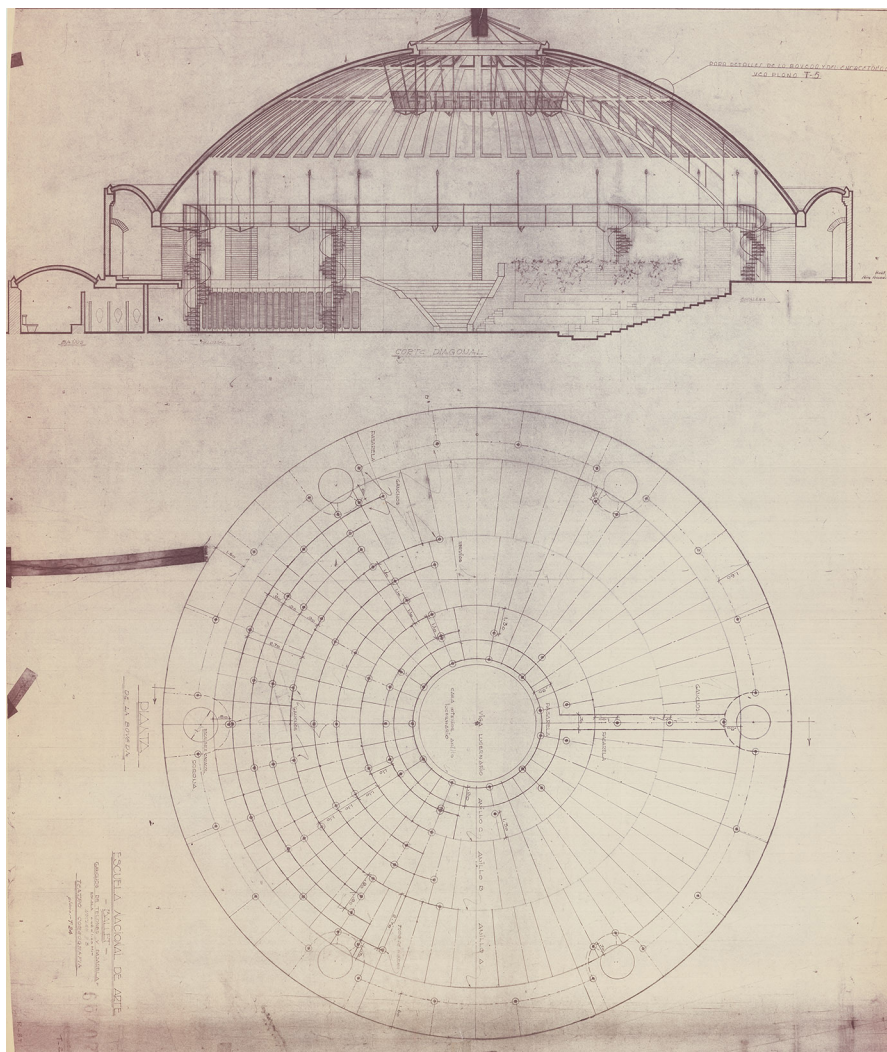
³⁷ Barry Bergdoll et al., *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980* (The Museum of Modern Art, 2015): 206-10.

³⁸ Redatto dal Politecnico di Milano con l'Università di Parma, Assorestauro e la Princeton University, il *Conservation Management Plan* restituisce un quadro programmatico, al contempo puntuale e di sistema, di azioni integrate per la conservazione, il restauro, il riuso adattivo e la gestione dell'intero sito. Cfr. *The National Schools of Art of Cuba. Conservation Management Plan. Final Report of The Grantee* (The Getty Foundation, 2020). https://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/keeping_it_modern/report_library/national_schools_of_art_of_cuba.html, consultato il 30 novembre 2024.

³⁹ Risultato della collaborazione tra il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, l'Universidad de las Artes e l'impresa cubana ATRIO, il progetto di restauro, conservazione e consolidamento riguardante la Scuola di Arte drammatica stabilisce principi, metodi e tecniche che potranno essere di riferimento per gli interventi sulle altre quattro Scuole (cfr. *¡Que no baje el telón!*).

⁴⁰ Davide Del Curto, "Five Points for Preserving Twentieth-Century Architecture. A Conservation Management Plan for the National Art Schools of Cuba", in *Planned Conservation of 20th-century Architecture. Research in Italy and Brazil*, a cura di Davide Del Curto e Simona Salvo (Springer, 2024), 63-75: 70. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-031-67818-9_5.

⁴¹ Paradiso, "Storia recente, uso, degrado".



4.13

Cubanacán, L'Avana. Scuola di Balletto, teatro di coreografia, sezione e pianta degli agganci per le quinte e la passerella. Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti.

– l’inserimento di travi di irrigidimento in cemento armato necessarie per l’apertura dei lucernari⁴¹. Dall’osservazione diretta della Scuola di Balletto e dal riscontro con le fotografie delle fasi di cantiere scattate dall’architetto José Mosquera, Paradiso ha concluso che anche nelle cupole concepite da Garatti è stata adottata una tecnica mista.

4.13

Tali conclusioni sono state confermate dagli studi condotti dal 2016 dal gruppo di ricerca dell’Università di Princeton, coordinato da Branko Glišić e Maria Garlock, che è riuscito a definire compiutamente il modello strutturale delle cupole della Scuola di Balletto e il procedimento costruttivo impiegato. Ha rivelato così che le sue cupole nascondono un nucleo portante in cemento armato⁴². La tecnica mista è essenzialmente consistita in questo caso nel costituire l’interno delle casseformi con uno o più di strati di piastrelle di laterizio (le *rasillas* della volta catalana) per poi posizionare le armature ed eseguire il getto di calcestruzzo⁴³.

Le ricerche propedeutiche al *Conservation Management Plan* hanno poi definitivamente dimostrato l’adozione di questa tecnica mista in tutte le cinque architetture di Cubanacán, con soluzioni strutturali e modalità esecutive differenti, evidenziando l’importante apporto – finora poco considerato – dei molti ingegneri strutturalisti cubani che parteciparono all’impresa⁴⁴.

Il disvelamento della vera forma costruttiva delle Scuole d’Arte sollecita approfondimenti sui motivi per cui Garatti, Porro e Gottardi abbiano alimentato il ‘mito’ della *bòveda tabicada*, senza am-

⁴² Isabella Douglas et al., “Cuba’s National School of Ballet: Redefining a Structural Icon”, *Engineering Structures*, n. 204 (2020). DOI: <https://doi.org/10.1016/j.engstruct.2019.110040>.

⁴³ *The National Schools of Art of Cuba. Conservation Management Plan. Final Report of The Grantee* (The Getty Foundation, 2020), 304-07.

⁴⁴ Del Curto, “Five Points for Preserving”, 63-75.

mettere, neanche a decenni di distanza, il decisivo impiego del cemento armato, rimanendo fedeli al dichiarato valore ideale e programmatico che l'adozione di quella tecnica tradizionale aveva assunto per loro sin dal concepimento del progetto⁴⁵.

Le strutture miste sono un ulteriore esempio di “meticciamiento” riscontrabile nelle Scuole, che le iscrive tra le sperimentazioni strutturali dei sistemi voltati sottili in cemento armato realizzate nel secondo dopoguerra a Cuba (ad esempio, il già citato Cabaret Tropicana) e tra gli esempi di ibridazione della tecnica *tabicada* praticate in Latinoamerica nello stesso periodo⁴⁶ (tra queste, si pensi alla Iglesia de la Parroquia de Cristo Obrero in Uruguay, 1952, di Eladio Dieste).

A sessant'anni dal loro concepimento, le Scuole d'Arte dell'Avana sono ancora – come quando furono immaginate e costruite – una sfida per la ricerca e la sperimentazione, questa volta lanciata alla cultura contemporanea del progetto per il patrimonio, chiamata a immaginare un futuro possibile per queste architetture, in un contesto in cui le condizioni politiche, economiche, climatiche, materiali e tecniche rendono spesso inattuabili le ormai consolidate procedure di intervento sul patrimonio moderno messe a punto in altre regioni del mondo.

Risultato di uno sforzo individuale e collettivo, di cui le più recenti e succitate ricerche hanno iniziato a dimostrare gli apporti di coautorialità, le Scuole propongono un'attenzione al patrimonio del Novecento come sintesi originale tra identità diverse, controcorrente rispetto ai dogmi omologanti sia dell'International Style che del realismo socialista, e oggi controcanto a quelli altrettanto omologanti della globalizzazione contemporanea, offrendo spunti nuovi su cui interrogarsi.

Esse concorrono a infrangere l'idea di un regionalismo riconducibile, e dunque confinabile, ai contesti ‘periferici’ come declinazione localistica del ‘canone’ dell'architettura moderna prodotto dal centro (l'architettura occidentale), e al contempo vanno oltre il paradigma di un ‘contro-canone’ che dalla periferia si oppone al centro⁴⁷.

Specie se rilette nel quadro della pluralità di esperienze affini maturate in Latinoamerica tra gli anni Cinquanta e Ottanta, esse mostrano come anche dalle culture della periferia si innescino processi di selezione e sintesi che nell'attingere al Moderno lo metabolizzano generandone nuove singolari espressioni. Spingendosi oltre quel gioco di specchi messo in luce da Jean Paris e qui più volte richiamato, si può sottolineare come esse siano piuttosto portatrici di combinazioni di fusione e ibridazione culturale, in cui il metabolismo reciproco (il critico culturale brasiliano Oswald de Andrade lo chiamò notoriamente «antropofagia») di tradizioni altrimenti autonome è la norma piuttosto che un'eccezione aberrante.

Per le loro “radici senza dogmi”, le Scuole sono inoltre emblematiche di un'architettura refrattaria ad ogni nazionalismo o identitarismo. In questo partecipano di una visione che accomuna altre importanti esperienze del secondo Novecento in Sudamerica, quali la *Ciudad Abierta* di Amereida, in Cile, e di Lina Bo Bardi, in Brasile.

Considerate nella loro specifica chiave neoespressionista, protesa a dare forma artistica al vitalismo rivoluzionario, anche alla luce del processo di «autogenerazione» evocato da Garatti, le Scuole possono essere interpretate come esperimento «positivo e un poco ingenuo»⁴⁸. Eppure, lette nel contesto della architettura cubana e latinoamericana del secondo Novecento⁴⁹, esse ci

⁴⁵ Davide Del Curto e Sofia Celli, “The Treachery of Images: Redefining the Structural System of Havana's National Art Schools”, *Sustainability*, 13, n. 7 (2021): 24-25. DOI: <https://doi.org/10.3390/su13073767>. Per un approfondimento delle ragioni del dichiarato impiego della *bóveda tabicada* da parte dei tre architetti è interessante osservare in questa sede come si possa leggersi una netta presa di posizione nel contesto della ‘battaglia’ (culturale, professionale, politica) tra modernità e tradizione a Cuba e, in particolare, l'affermazione, per loro irrinunciabile anche a distanza di tempo, di una visione ‘senza dogmi’ della architettura della Rivoluzione intesa come, al contempo, d'aspirazione internazionalista e radicata nella *cubanidad*.

⁴⁶ Fernando Vegas López-Manzanares, e Camilla Mileto, “Presupposti delle volte delle escuelas nacionales de arte”, in *Que no baje el telón!*, a cura di Alessandro Merlo e Yanet Feliciano Valenciaga (Cúpulas-Didapress, 2023), 379-417.

⁴⁷ Jorge Francisco Liernur, Fernando William e Daniel Kozak, “It's the Viewpoint, Stupid! Nine Points on Positions”, *Positions*, n. 0 (2008): 62-71, ora in *América latina. Saggi sull'architettura del Novecento*, 211-23.

⁴⁸ Jorge Francisco Liernur, “Un nuovo mondo per lo spirito nuovo. Le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del XX secolo”, *Zodiaco*, n. 8 (1992), ora in *América latina. Saggi sull'architettura del Novecento*, 75.

⁴⁹ Come accaduto in occasione della mostra newyorkese del 2015 e, per certi versi, ancor prima in Italia, nel 1992, con il numero 8 di *Zodiaco* dedicato al «Laboratorio Latinoamerica».

appaiono co-abitare una eredità plurale di estrema ricchezza – prodotta ‘*After Brasilia*’, da autori tra i quali Niemeyer, Villanueva, Barragán, Salmons, Pani, Dieste, Testa – che è tuttora foriera di fecondi orientamenti per la ricerca architettonica contemporanea.

Uscite dal mito per entrare nell’analisi critica della storia, le Scuole preservano un principio di ‘trasformabilità’ e in quanto tali possono intendersi oggi come emblematiche del potere dell’immaginazione come «*social practice*», secondo la definizione dell’antropologo Arjun Appadurai⁵⁰. Le ‘radici senza dogmi’ delle Scuole di Cubanacán e dei loro autori – pur se in contesti culturali, socio-politici, ed economici molto diversi da quelli di allora – sembrano suggerire oggi aperture verso nuovi orizzonti. Indice di una costruzione dell’identità “in movimento”, sperimentata nello spazio tra culture diverse, l’attitudine delle Scuole può essere intesa come invito a riscoprire le aspirazioni di un fare architettura rivolto all’umanità (in un internazionalismo oggi attualizzabile in scala di attenzione al ‘pianeta comune’), nonché come una dimensione di complessità e vitalità trasformativa di cui oggi si avverte il bisogno, in particolare alla luce dell’attuale oscillazione tra nazionalismi, che rivendicano radici identitarie per escludere le differenze (culturali, etniche, di genere, etc.), e cultura dell’*identity politics*, che pur nell’intento di valorizzare le differenze troppo spesso rischia di affermare un’idea in ultima analisi esclusiva dell’identità.

Le architetture di Garatti, Gottardi e Porro fissate collettivamente nell’esperienza irripetibile delle Scuole Nazionali d’Arte, appaiono rappresentative della capacità di articolare analogicamente – in un luogo e da un luogo – un mondo vastissimo di intrecci, suggestioni, conoscenze, immagini, vissuti: il mondo della modernità, che i loro artefici abitano non in quanto italiani o cubani, ma in quanto moderni, «senza dogmi e con molti dubbi», secondo uno sguardo dialogico «desde la periferia del pianeta».

⁵⁰ Arjun Appadurai scrive: «the imagination has become an organized field of social practices, [...] a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility». “Disjuncture and Difference”, in *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (University of Minnesota Press, 1996), 31.