

Luigi Alini,

Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura, Università degli studi di Catania, Italia

lalini@unicat.it

Introduzione

«Non ho mai lavorato nell'esaltazione tecnocratica, alla risoluzione di un problema costruttivo e basta. Ho sempre cercato di interpretare lo spazio della vita dell'uomo» (Vittorio Garatti).

Vittorio Garatti (Milano, 6 aprile 1927) è certamente uno degli ultimi testimoni di una stagione "eroica" dell'architettura italiana. Nel 1957 si laurea in architettura al Politecnico di Milano con una tesi che propone il ridisegno di una porzione del centro storico di Milano: l'area compresa fra piazza della Scala, via Broletto, via Filodrammatici ed i giardini dell'ex edificio Olivetti di via Clerici.

Sono gli anni in cui Ernesto Nathan Rogers si afferma come una delle principali personalità della cultura milanese. Garatti fa propria la critica espressa da Rogers all'omologazione del "linguaggio" razionalista a favore di un'architettura che recupera le implicazioni del luogo e della cultura materiale. La responsabilità sociale dell'architettura, le connessioni tra architettura e altre forme di espressione artistica, sono le invarianti di tutta l'attività di architetto, artista e grafico di Garatti. Sarà Ernesto Nathan Rogers ad offrirgli la possibilità di sperimentare precocemente queste "contaminazioni": nel 1954, insieme a Giuliano Cesari, Raffaella Crespi, Giampiero Pallavicini e Ferruccio Rezzonico, progetta l'allestimento della mostra sugli strumenti musicali alla X Triennale di Milano. Gli allestimenti temporanei saranno un ambito privilegiato nel quale Garatti continuerà a sperimentare e integrare tra loro le qualità di artista, grafico e architetto. Esempi significativi di questo approccio sono le Scuole d'Arte a Cuba del 1961-63, il Complesso residenziale di Cusano Milanino del 1973, l'Attico Cosimo del Fante del 1980, gli allestimenti per i negozi Bubasty del 1984, la residenza Camogli del 1986, la sua casa

atelier di Brera del 1988 e gli interni dell'Hotel Gallia del 1989. "La vera architettura si autogenera": un approccio che si consolida negli anni della collaborazione con Raúl Villanueva in Venezuela e trova compimento a Cuba nel progetto delle Scuole d'Arte, dove Garatti ricorre ad una pluralità di strumenti non confinabili rigidamente al mondo dell'architettura.

Nel 1957 a Caracas entra in contatto con Ricardo Porro e Roberto Gottardi. Sarà Ricardo Porro, rientrato a Cuba nel 1960, a coinvolgere Vittorio Garatti e Roberto Gottardi nel progetto delle *Escuelas Nacional de Arte*.

I tre giovani architetti saranno protagonisti di una felice stagione de "l'architettura della Rivoluzione", saranno attraversati da quell'energia "rivoluzionaria" che Ricardo Porro ha definito "realismo magico".

Come ricorda Garatti: «fu un momento speciale. Progettammo le Scuole utilizzando un metodo elaborato in Venezuela. Si partiva dall'analisi del contesto, inteso non solo come realtà fisica. Studiammo poeti e pittori cubani. Wifredo Lam fu un grande riferimento. L'opera di Lezama Lima, ad esempio, è richiamata con evidenza nel piano della Scuola di Balletto. Fummo pervasi dallo spirito della rivoluzione».

La contaminazione tra saperi e discipline, il convincimento che l'architettura è una disciplina "parassitaria" sono alcuni dei temi al centro della conversazione che segue, dalla quale emerge con forza un metodo di lavoro che riconosce all'architettura un compito di "trasformazione sociale", più precisamente un'arte con un fine sociale. Garatti sovente cita la definizione di architettura proposta da Porro: «l'architettura è la cornice poetica entro la quale si svolge la vita dell'uomo».

Per Garatti l'architettura è un processo di autogenerazione e, in

ARCHITECTURE BETWEEN HETERONOMY AND SELF-GENERATION

Introduction

«I have never worked in the technocratic exaltation, solving a constructive problem and that's it. I've always tried to interpret the space of human life» (Vittorio Garatti).

Vittorio Garatti (Milan, April 6, 1927) is certainly one of the last witnesses of one "heroic" season of Italian architecture. In 1957 he graduated in architecture from the Polytechnic of Milan with a thesis proposing the redesign of a portion of the historic centre of Milan: the area between "piazza della Scala", "via Broletto", "via Filodrammatici" and the gardens of the former Olivetti building in via Clerici. These are the years in which Ernesto Nathan Rogers established himself as one of the main personalities of Milanese culture. Garatti endorses the criticism expressed by Rogers to the approval of the Rationalist "language" in favour of an archi-

ecture that recovers the implications of the place and of material culture. The social responsibility of architecture and connections between architecture and other forms of artistic expression are the invariants of all the activity of the architect, artist and graphic designer of Garatti. It will be Ernesto Nathan Rogers who will offer him the possibility of experiencing these "contaminations" early: in 1954, together with Giuliano Cesari, Raffaella Crespi, Giampiero Pallavicini and Ferruccio Rezzonico, he designs the preparation of the exhibition on musical instruments at the 10th Milan Triennale. The temporary installations will be a privileged area in which Garatti will continue to experiment and integrate the qualities of artist, graphic designer and architect with each other. Significant examples of this approach are the Art Schools in Cuba 1961-63, the residential complex of Cu-

sano Milanino in 1973, the Attico Cosimo del Fante in 1980, the fittings for the Bubasty shops in 1984, the Camogli residence in 1986, his house atelier in Brera in 1988 and the interiors of the Hotel Gallia in 1989.

True architecture generates itself: an approach that was consolidated over the years of collaboration with Raúl Villanueva in Venezuela and is fulfilled in Cuba in the project of the Art Schools, where Garatti makes use of a plurality of tools that cannot be rigidly confined to the world of architecture. In 1957, in Caracas, he came into contact with Ricardo Porro and Roberto Gottardi. Ricardo Porro, who returned to Cuba in 1960, will be the one to involve Vittorio Garatti and Roberto Gottardi in the *Escuelas Nacional de Arte* project.

The three young architects will be the protagonists of a happy season of the

quanto tale, non può trovare compimento all'interno della sua specificità disciplinare: l'autonomia disciplinare è una contraddizione in termini. L'architettura non può essere autoreferenziale, si autogenera proprio perché trova fuori da sé il senso della sua responsabilità sociale. Nessuna concessione alle tendenze, all'autoreferenzialità, alla "oggettivizzazione dell'architettura", alla sua spettacolarizzazione. Garatti, come Eupalino di Valery, rifugge dalle "architetture mute" e predilige invece le architetture che cantano.

Un Dialogo di Luigi Alini con Vittorio Garatti

Luigi Alini. *Cominciamo con qualche dato personale.*

Vittorio Garatti. Sono nato a

Milano il 6 aprile del 1927.

Il mio amico Emilio Vedova mi diceva che la vita si potrebbe considerare come una sequenza di incontri con persone, luoghi, fatti.

Nella mia vita un ruolo rilevante l'ha avuto il nonno scultore, da lui ho ereditato la capacità di percepire la qualità dimensionale dello spazio, la sua plasticità, la visione spaziale.

L.A. *La tua formazione giovanile è avvenuta in una fase drammatica della storia del nostro paese. Vivere a Milano negli anni della guerra non deve essere stato facile.*

V.G. Ad ottobre del 1942 a Milano ci fu uno dei più tragici bombardamenti che la città abbia subito. Una bomba scoppiò davanti all'Accademia di Brera, dove vi erano gli uffici della Dalmine. Con un gruppo di ragazzi andammo sui tetti. Guardammo la città dall'alto, con i tetti parzialmente distrutti. Quest'immagine me la porto ancora dentro, è parte di quel "museo della memoria" di

architecture of the Revolution, they will be crossed by that "revolutionary" energy that Ricardo Porro has defined as "magical realism".

As Garatti recalls: it was a special moment. We designed the Schools using a method developed in Venezuela. We started from an analysis of the context, understood not only as physical reality. We studied Cuban poets and painters. Wifredo Lam was a great reference.

For example, Lezama Lima's work is clearly recalled in the plan of the School of Ballet. We were pervaded by the spirit of the revolution.

The contamination between knowledge and disciplines, the belief that architecture is a "parasitic" discipline are some of the themes at the centre of the conversation that follows, from which a working method that recognizes architecture as a "social transformation" task emerges, more precisely an

art with a social purpose. Garatti often cites Porro's definition of architecture: architecture is the poetic frame within which human life takes place. To Garatti architecture is a self-generating process, and as such it cannot find fulfilment within its disciplinary specificity: the disciplinary autonomy is a contradiction in terms. Architecture cannot be self-referencing, it generates itself precisely because it finds the sense of its social responsibility outside of itself. No concession to trends, to self-referencing, to the "objectification of architecture", to its spectacularization. Garatti as Eupalino Valery shuns "mute architectures" and instead prefers singing architectures.

A Dialogue of Luigi Alini with Vittorio Garatti

Luigi Alini. *Let's start with some personal data.*

cui spesso parla Luciano Semerani. Quest'immagine probabilmente è riemersa quando ho progettato la scuola del balletto. Da questa è nata l'idea di una *promenade* sulle coperture per osservare il paesaggio.

L.A. *Ti sei iscritto alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano nell'A.A. 1946-47.*

V.G. Ai primi anni ho frequentato poco le lezioni. Potrei definirmi un autodidatta. Pensa cosa era Milano e l'Italia di quegli anni. L'impatto con l'Università non fu positivo, restai deluso della qualità degli studi.

L.A. *Hai avuto una intensa frequentazione con gli artisti che gravitano intorno a Brera, cosa che hai considerato sempre di grande rilevanza per la tua formazione.*

V.G. Nel 1948 ho conosciuto Ilio Negri, un grafico. Sempre a Brera vi era un gruppo di artisti (Morlotti, Chighine, Dova, Crippa) che frequentavano il Caffè Brera, conosciuto come *Bar della Titta*. Grazie a queste frequentazioni ho avuto modo di ampliare la mia conoscenza.

Come sai, sostengo che esistano gli appuntamenti della vita e le "fulminazioni". L'uscita della rivista Dada per me fu una vera fulminazione grazie alla quale ho avuto modo di scoprire il lavoro di Kurt Schwitters, Theo Van Doesburg, il valore dell'immagine e della tridimensionalità.

L.A. *Con Ilio Negri collaborate a diversi progetti.*

V.G. Nel 1955 abbiamo realizzato la grafica del marchio Lagostina, poi impiegata anche per l'allestimento della mostra alla Fiera Campionaria di Milano. Abbiamo lavorato insieme anche

Vittorio Garatti. I was born in Milan on April 6, 1927.

My friend Emilio Vedova told me that life could be considered as a sequence of encounters with people, places and facts. My sculptor grandfather played an important role in my life. I inherited the ability to perceive the dimensional quality of space, its plasticity, spatial vision from him.

L.A. *Your youth training took place in a dramatic phase of history of our country. Living in Milan during the war years must not have been easy.*

V.G. In October 1942 in Milan there was one of the most tragic bombings that the city has suffered. A bomb exploded in front of the Brera Academy, where the Dalmine offices were located. With a group of boys we went to the rooftops. We saw the city from above, with the roofs partially destroyed. I still

carry this image inside me, it is part of that museum of memory that Luciano Semerani often talks about. This image probably resurfaced when I designed the ballet school. The idea of a *promenade* on the roofs to observe the landscape came from this.

L.A. *You joined the Faculty of Architecture at the Milan Polytechnic in May 1946-47.*

V.G. Milan and Italy were like in those years. The impact with the University was not positive, I was disappointed with the quality of the studies.

L.A. *You have had an intense relationship with the artists who gravitate around Brera, which you have always considered very important for your training.*

V.G. In 1948 I met Ilio Negri, a graphic designer. Also at Brera there was a

per l'industria degli acciai Lerici. Con Ilio c'era una straordinaria interazione.

L.A. Negli anni in cui hai studiato al Politecnico di Milano era forte l'influenza culturale di Ernesto Nathan Rogers, il quale incise sul dibattito culturale affermandosi come una delle principali personalità della scena architettonica milanese attraverso l'attività dello studio BBPR ma, ancor di più, attraverso la direzione di *Domus* (dal '46 al '47) e *Casabella Continuità* (dal '53 al '65).

V.G. Quando mi sono iscritto al Politecnico, Rogers non era ancora professore di ruolo ed era molto osteggiato. Come sai conio la frase: «Dio ha creato l'architetto, il diavolo ha creato il collega». Per certi versi è una frase che mi fa ripensare alle parole di Ernesto Che Guevara: «guardatevi dai burocrati, perché possono ritardare una rivoluzione di 50 anni».

Rogers era l'uomo della cultura ed il vecchio apparato "burocratico" temeva che il suo ingresso nell'Università avrebbe sancito la fine del loro "dominio".

L.A. Nel 1954 insieme a Giuliano Cesari, Raffella Crespi, Giampiero Pallavicini e Ferruccio Rezzonico, tutti studenti laureandi del Politecnico di Milano, avete progettato l'allestimento della mostra sugli strumenti musicali alla X Triennale di Milano.

V.G. Il progetto per la Mostra degli Strumenti Musicali alla Triennale di Milano ci è stato commissionato da Rogers, con il quale successivamente collaborai per l'allestimento della parte grafica del Museo del Castello Sforzesco, insieme a Ilio Negri. Per questo progetto ci è stato assegnato un budget molto esiguo. Abbiamo così deciso di predisporre una sequenza di piani orizzontali appesi nel vuoto. Questi piani fungevano anche

group of artists (Morlotti, Chighine, Dova, Crippa) who frequented the Caffè Brera, known as "Bar della Titta". Thanks to these visits I had the opportunity to broaden my knowledge. As you know, I maintain that there are life's appointments and lightning strikes. The release of Dada magazine provided real enlightenment for me: I discovered the work of Kurt Schwitters, Theo Van Doesburg, the value of the image and three-dimensionality.

L.A. You collaborated on several projects with Ilio Negri.

V.G. In 1955 we created the graphics of the Lagostina brand, which was then also used for the preparation of the exhibition at the "Fiera Campionaria" in Milan.

We also worked together for the Lerici steel industry. There was an extraordinary interaction with Ilio.

L.A. *The cultural influence of Ernesto Nathan Rogers was strong in the years you studied at the Milan Polytechnic. He influenced the cultural debate by establishing himself as one of the main personalities of the Milanese architectural scene through the activity of the BBPR studio but even more so through the direction of Domus (from '46 to '47) and Casabella Continuità (from '53 to '65).*

V.G. When I enrolled at the university he was not yet a full professor and he was very opposed. As you know, he coined the phrase: God created the architect, the devil created the colleague. In some ways it is a phrase that makes me rethink the words of Ernesto Che Guevara: beware of bureaucrats, because they can delay a revolution for 50 years.

Rogers was the man of culture and the old "bureaucratic" apparatus feared

da distanziatori, evitando che le persone potessero toccare gli strumenti. Tra quelli esposti ve ne erano alcuni molto preziosi. Abbiamo progettato strutture esili rivestite di carta di riso. La soluzione piacque molto a Rogers, il quale sottolineò il dialogo che si veniva a generare tra l'oggetto esposto ed il sistema di allestimento.

L.A. *Ti sei laureato il 14 marzo del 1957.*

V.G. Il tema di progetto che ho sviluppato per la Tesi fu la ricostruzione di Piazza della Scala. Mentre tutti gli altri compagni di corso avevano fatto progetti "lecorbusierani" senza prestare molta attenzione al contesto, dal mio canto operavo cercando di avere una visione della città. Provavo a far emergere le specificità di quel luogo. Una visione alla quale mi aveva avvicinato Ernesto Nathan Rogers.

Questa visione della città l'ho poi ritrovata nel lavoro di Giuseppe De Finetti. Tentavo di riproporre una visione dello spazio e delle sue "atmosfera", un tema cui rimanda anche Alberto Savinio in *Ascolta il tuo cuore città*, del 1944.

L.A. *Come è stato accolto dalla commissione di tesi il tuo lavoro?*

V.G. È stato giudicato troppo "formale" da Emiliano Gandolfi, ma anche Piero Portaluppi non si esprime positivamente. Il progetto non piacque. Considera anche il clima culturale dell'Università di quegli anni, tutti seguivano lo stile internazionale del CIAM.

Non rimasi molto soddisfatto dalla valutazione espressa dai commissari, dissero che il progetto era "piranesiano", troppo barocco. La critica alla cultura razionalista non era apprezzata. Solo allo IUAV c'era un grande fermento culturale grazie a Bruno Zevi.

that his entry into the University would sanction the end of their "domain".

L.A. *In 1954, together with Giuliano Cesari, Raffella Crespi, Giampiero Pallavicini and Ferruccio Rezzonico, all graduating students of the Milan Polytechnic, you designed the staging of the exhibition on musical instruments at the 10th Milan Triennale.*

V.G. The project for the Exhibition of Musical Instruments at the Milan Triennale was commissioned by Rogers, with whom I subsequently collaborated for the preparation of the graphic part of the Castello Sforzesco Museum, together with Ilio Negri. We were given a very small budget for this project. We decided to prepare a sequence of horizontal planes hanging in a void. These tops also acted as spacers, preventing people from touching the tools. Among those exhibited there

were some very valuable ones. We designed slender structures to be covered with rice paper. The solution pleased Rogers very much, who underlined the dialogue that was generated between the exhibited object and the display system.

L.A. *You graduated on March 14, 1957.*

V.G. The project theme that I developed for the thesis was the reconstruction of Piazza della Scala. While all the other classmates were doing "lecorbusierani" projects without paying much attention to the context, for my part I worked trying to have a vision of the city. I tried to bring out the specificities of that place with a vision that Ernesto Nathan Rogers had brought me to.

I then found this vision of the city in the work of Giuseppe De Finetti. I tried to re-propose a vision of space and its "atmospheres", a theme that Al-

L.A. *Dopo la laurea sei partito per il Venezuela.*

V.G. Con mia moglie Wanda, nel 1957 ho raggiunto i miei genitori a Caracas. In Venezuela ho conosciuto Paolo Gasparini, uno straordinario fotografo italiano, Ricardo Porro e Roberto Gottardi, che veniva da Venezia ed aveva lavorato nello studio di Ernesto Nathan Rogers a Milano.

Ricardo Porro lavorava nell'ufficio di Carlos Raúl Villanueva. In quel periodo viveva a Caracas anche lo scrittore e critico letterario cubano Alejo Carpentier.

L.A. *Carlos Raul Villanueva è stato uno dei protagonisti dell'architettura venezuelana. La sua posizione critica nei confronti del Movimento Moderno e la convinzione che bisognasse trovare un "adattamento" alle specificità delle tradizioni locali, alle caratteristiche dei luoghi e all'ambiente venezuelano credo abbiano segnato la tua successiva esperienza cubana con il recupero creativo di alcuni elementi dell'architettura tradizionale come il portico, il patio, ma anche il ricorso a materiali e tecnologie della tradizione che hai sapientemente reinterpretato. A questi "temi" credo si possano aggiungere le connessioni tra architettura ed arti plastiche.*

Diventi anche professore di Progettazione Architettonica presso la Escuela de Arquitectura dell'Università Centrale di Caracas.

V.G. Su questa esperienza accademica ti riporto una dichiarazione di Porro che mi ha molto colpito: «La cosa importante non era quello che io sapevo, non avevo conoscenze ed esperienza sufficienti. Quello che potevo trasmettere agli studenti era soprattutto una passione. In due anni di insegnamento ho avuto modo di approfondire, comprendere meglio le cose e capire come trasmetterle agli studenti». La Facoltà di Architettura era stata da poco costituita e questo, credo, contribuì ad alimentare

berto Savinio also refers to in Listen to your heart city, from 1944.

L.A. *How was your work received by the thesis commission?*

V.G. It was judged too "formal" by Emiliano Gandolfi, but Piero Portaluppi did not express himself positively either. The project did not please. Also consider the cultural climate of the University of those years, everyone followed the international style of the CIAM.

I was not very satisfied with the evaluation expressed by the commissioners, they said that the project was "Piranesian", too baroque. The critique of culture rationalist was not appreciated. Only at IUAV was there any great cultural ferment thanks to Bruno Zevi.

L.A. *After graduation, you left for Venezuela.*

V.G. With my wife Wanda, in 1957 I joined my parents in Caracas. In Venezuela I got in touch with Paolo Gasparini, an extraordinary Italian photographer, Ricardo Porro and Roberto Gottardi, who came from Venice and had worked in Ernesto Nathan Rogers' studio in Milan. Ricardo Porro worked in the office of Carlos Raúl Villanueva. The Cuban writer and literary critic Alejo Carpentier also lived in Caracas at that time.

L.A. *Carlos Raul Villanueva was one of the protagonists of Venezuelan architecture. His critical position in relation to the Modern Movement and the belief that it was necessary to find an "adaptation" to the specificities of local traditions, the characteristics of the places and the Venezuelan environment, I believe, marked your subsequent Cuban experience with the creative recovery of*

il grande entusiasmo che traspare dalle parole di Porro.

È stato Porro a favorire il mio ingresso e quello di Gottardi come docenti. Tieni conto che in quegli anni Villanueva era uno dei più influenti intellettuali venezuelani ed aveva avuto un ruolo di protagonista nella trasformazione dell'Università. Villanueva era molto attento al coinvolgimento dell'arte nell'architettura, basti pensare al magnifico progetto per l'Universidad Central di Caracas, dove lavorò insieme ad artisti come lo scultore Calder.

Mi ero laureato da poco e mi ritrovai catapultato nell'attività accademica. Fu una sensazione strana per un giovane architetto laureatosi con il minimo dei voti.

All'Università mi fu affidato il corso di "Progettazione Architettonica". Le relazioni con il contesto, il recupero di alcuni elementi della tradizione erano al centro degli interessi sviluppati con gli studenti. Tra questi studenti ho avuto modo di conoscere colui che in futuro diventò il mio "fratello" scelto: Sergio Baroni. Insieme abbiamo progettato tutta la parte di servizi per il quartiere 23 enero che Carlos Raúl Villanueva aveva pianificato per risolvere il problema delle favelas.

In questi anni di frequentazione venezuelana, Porro mi aprì anche le porte di Cuba. Attraverso Porro ho conosciuto l'opera di Josè Martí, che sosteneva: «culto para eser libre». Mi avvicinai anche al lavoro di Josè Lezama Lima, a mio giudizio uno dei più interessanti intellettuali cubani, e alla pittura di Wilfredo Lam.

L.A. *A dicembre del 1959 a Cuba trionfa la Rivoluzione. Ricardo Porro ad agosto del '60 rientra a Cuba. Tu e Gottardi lo raggiungerete a dicembre e comincerete ad insegnare alla Facultad de Arquitectura.*

some elements of traditional architecture such as the portico, the patio, but also the use of traditional materials and technologies that you have masterfully reinterpreted. I think we can also add to these "themes" the connections between architecture and plastic arts. You also become a professor of Architectural Design at the Escuela de Arquitectura of the Central University of Caracas.

V.G. On this academic experience I will tell you a statement by Porro that struck me very much: The important thing was not what I knew, I did not have sufficient knowledge and experience. What I could pass on to the students was above all a passion. In two years of teaching I was able to deepen, understand things better and understand how to pass them on to students. The Faculty of Architecture had recently been established and this I believe contributed to fuel the great

enthusiasm that emerges from the words by Porro. Porro favoured mine and Gottardi's entry as teachers. Keep in mind that in those years Villanueva was one of the most influential Venezuelan intellectuals and had played a leading role in the transformation of the University. Villanueva was very attentive to the involvement of art in architecture, just think of the magnificent project for the Universidad Central in Caracas, where he worked together with artists such as the sculptor Calder.

I had recently graduated and found myself catapulted into academic activity. It was a strange feeling for a young architect who graduated with a minimum grade. At the University I was entrusted with the Architectural Design course. The relationships with the context, the recovery of some elements of tradition were at the centre of the

Il vostro contributo alla formazione dei giovani studenti avviene in un momento di radicale cambiamento culturale entro cui si inserisce anche l'incarico di progettare le Scuole: la "nuova" architettura doveva dare risposte concrete ma anche dare "forma" ad un nuovo modello di società.

V.G. Dopo il trionfo della Rivoluzione iniziarono gli atti di terrorismo. In quel periodo al mattino controllavo che sotto la mia automobile non avessero collocato una bomba.

Eisenhower stava predisponendo l'invasione. *Life* pubblicò un articolo sulla preparazione all'invasione delle brigate controrivoluzionarie.

Morto Eisenhower, Kennedy attivò il programma ponendo una condizione: in concomitanza con l'invasione il popolo cubano avrebbe dovuto sollevarsi.

Poco prima della tentata invasione iniziò l'emigrazione, ritenuta temporanea, di medici, architetti, docenti universitari, ecc. Erano tutti convinti di tornare nella "Cuba liberata" qualche settimana dopo. Il loro motto fu: «è impossibile che gli americani possano accettare il trionfo dell'esercito ribelle».

Come è noto il popolo cubano non si sollevò. Il processo rivoluzionario continuò e non ebbe più ostacoli.

Il fatto che la classe borghese e la quasi totalità dei professionisti fosse andata via da Cuba mise il paese in una condizione di estrema debolezza.

La grande trasformazione in atto era evidente. In quella spinta "rivoluzionaria" non ci fu nulla di celebrativo. Tutte le energie disponibili furono investite nella cultura. Ci furono iniziative straordinarie, dalla campagna di alfabetizzazione alla fondazione delle scuole internazionali di medicina e di cinema.

interests developed with the students. Among these students I got to know the one who in the future became my chosen "brother": Sergio Baroni. Together we designed all the services for the 23rd district that Carlos Raúl Vilanueva had planned to solve the *favelas* problem. In these years of Venezuelan frequentation, Porro also opened the doors of Cuba to me. Through Porro I got to know the work of José Martí, who claimed: *cult para eser libre*. I also approached the work of José Lezama Lima, in my opinion one of the most interesting Cuban intellectuals, and the painting of Wilfredo Lam.

L.A. In December 1959 the Revolution triumphed in Cuba. Ricardo Porro returned to Cuba in August 1960. You and Gottardi would join him in December and begin teaching at the Facultad de Arquitectura.

Your contribution to the training of young students took place in a moment of radical cultural change within which the task of designing the Schools was also inserted: the "new" architecture had to give concrete answers but also give "shape" to a new model of society.

V.G. After the triumph of the Revolution, acts of terrorism began. At that time in the morning, I checked that they hadn't placed a bomb under my car.

Eisenhower was preparing the invasion. *Life* published an article on preparing for the invasion of the counter-revolutionary brigades.

With Eisenhower dead, Kennedy activated the programme by imposing one condition: in conjunction with the invasion, the Cuban people would have to rise up. Shortly before the attempted invasion, the emigration,

A Cuba si decise di chiudere le scuole per un anno e di affidare ai ragazzi delle scuole elementari il compito di girare per il paese ed insegnare agli adulti analfabeti. La mattina lavoravano nei campi e la sera insegnavano ai contadini a leggere e scrivere.

I controrivoluzionari, per cercare di bloccare questo progetto, uccisero due bambini nel tentativo di spaventare la popolazione e le famiglie dei bambini *alfabetizzatori*. Ci fu un'ondata di indignazione popolare ed il programma proseguì.

L.A. Ricardo Porro ricevette l'incarico di progettare le Scuole d'Arte. Roberto Gottardi ricorda che: «la moglie del Ministro dei lavori pubblici, Selma Diaz, chiese a Porro di costruire le scuole nazionali d'arte. L'architettura doveva essere completamente nuova e le scuole, parole di Fidel, "le più belle del mondo". Il tutto realizzato in sei mesi. Prendere o lasciare! [...] erano giorni di furia ed entusiasmo in cui ogni ambito della vita pubblica era gestito da uno spirito di guerriglia, agile e fantasioso»². Anche tu più volte hai ricordato che: «quell'architettura nasceva da un'esperienza di vita, inglobava l'entusiasmo per la vita e l'ottimismo per il futuro».

V.G. L'idea che le ha generato era favorire l'incontro culturale tra Africa, Asia e America Latina. Un "luogo" d'incontro e di scambio, dove artisti provenienti da tutto il terzo mondo potessero confrontarsi liberamente.

La realizzazione delle Scuole fu come ricevere un "incarico di guerra".

Fidel Casto ed Ernesto Che Guevara individuarono nel Country Club il luogo dove realizzare un grande centro di formazione per tutta l'America Latina. Avevano compreso che era importante favorire l'unione latino-americana, tema che già Simón Bolívar voleva portare avanti.

deemed temporary, of doctors, architects, university teachers etc. began. They were all convinced they would return to "liberated Cuba" a few weeks later. Their motto was: it is impossible for Americans to accept the triumph of the rebel army. As is well known, the Cuban people did not rise up. The revolutionary process continued and had no more obstacles.

The fact that the bourgeois class and almost all the professionals had left Cuba put the country in a state of extreme weakness.

The sensation was of great transformation taking place, it was evident. In that "revolutionary" push there was nothing celebratory. All available energies were invested in the culture. There were extraordinary initiatives, from the literacy campaign to the founding of international schools of medicine and of cinema. In Cuba it was decided

to close schools for a year and to entrust elementary school children with the task of travelling around the country and teaching illiterate adults. In the morning they worked in the fields and in the evening they taught the peasants to read and write. In order to try to block this project, the counter-revolutionaries killed two children in an attempt to scare the population and the families of the literate children. There was a wave of popular indignation and the programme continued.

L.A. Ricardo Porro was commissioned to design the Art Schools. Roberto Gottardi recalls that: «the wife of the Minister of Public Works, Selma Diaz, asked Porro to build the national art schools. The architecture had to be completely new and the schools, in Fidel's words, the most beautiful in the world. All accomplished in six months. Take it

01 | Il cantiere della Scuola di Balletto ai margini del parco, Cuba
The construction site of the Ballet School on the edge of the park, Cuba

02 | Ingresso della Scuola di Balletto, Cuba
Entrance of the Ballet School, Cuba

03 | Corridoio esterno della Scuola di Balletto, Cuba
External corridor of the Ballet School, Cuba

Che Guevara e Castro, tornando dal Country Club, lungo la strada che conduceva al centro de l'Avana, incontrano Selma Diaz, architetto e moglie di Osmany Cienfuegos, ministro della Costruzione Cubana.

Fidel Castro ed Ernesto Che Guevara affidano a Selma Diaz il compito di progettare questo centro. Lei rispose: «mi sono appena laureata, come posso occuparmene?» Poi aggiunse: «Riccardo Porro è rientrato a Cuba con due architetti italiani».

Pensa, tre giovani architetti senza una grande esperienza catapultati in un incarico di queste dimensioni.

La scelta del luogo dove realizzare le scuole fu una felice intuizione di Fidel Castro ed Ernesto Che Guevara.

L.A. *Come si sviluppò il confronto?*

V.G. Avevamo libertà totale, ma dovevamo rispondere ad un programma funzionale definito con i direttori delle Scuole. Furono nominati cinque direttori, uno per ciascuna Scuola.

Inizialmente pensammo ad una cittadella. Una proposta che non trovò accoglimento tra i Direttori, i quali suggerirono di pensare a cinque scuole autonome. Decidemmo pertanto di collocare le scuole ai margini del grande parco e di riutilizzare tutti gli edifici preesistenti.

Le scuole le avevamo immaginate come “stazioni” da attraversare. Lo scopo era quello di promuovere l'integrazione con l'ambiente entro il quale erano “immerse”.

Le scuole non dovevano essere spazi chiusi. Stabilimmo, ad esempio, che non vi sarebbero state porte: nel momento in cui



“tutto era nostro” non poteva esserci uno spazio pubblico ed uno privato, esisteva solo lo spazio di vita.

L.A. *Ricardo Porro ha ricordato: «Organizzai il nostro studio nella cappella della ex-residenza della famiglia Serrà nel Vadado. Era un posto meraviglioso [...]. Una serie di giovani della scuola di architettura vennero ad aiutarci [...]. Lavorare in quell'atmosfera, tutta la notte e tutto il giorno, fu una esperienza poetica» (Loomis, 1999).*

V.G. Ci siamo sentiti degli architetti rinascimentali. Passeggiavamo nel parco e discutevamo su dove ubicare le scuole. Immagina tre giovani mentre discutono con una libertà totale, impensabile.



Decidemmo che ciascuno di noi si sarebbe occupato di una o più scuole, all'interno di una visione globale che nasceva dal confronto. Scelsi la Scuola di Balletto. La scuola di Musica, che doveva essere progettata da Ivan Espin, alla fine la feci io perché Ivan ebbe problemi di salute. Porro decise di occuparsi della Scuola di Arti Plastiche per assecondare la sua natura di scultore. Gottardi ebbe problemi con gli attori e registi, che non riuscivano a definire un condiviso programma funzionale, cosa che con i ballerini fu abbastanza semplice da definire.

Le ragioni che ci condussero a scegliere i diversi temi di progetto furono molto semplici e senza complicazioni, come lo furono quelle per individuare le aree. A me piacevano i terreni nascosti, mi interessava sviluppare un edificio "incassato" nel terreno. Riccardo, invece, scelse una collina su cui disporre la scuola di Arte Moderna. Ciascuno di noi scelse il sito in modo quasi istintivo.

Per la Scuola di Danza Classica il programma funzionale che mi fu fornito era molto scarno: una biblioteca, un decanato, un'infermeria, tre aule di balletto, le aule teoriche e una di coreografia. Con Porro guardammo i ballerini mentre si allenavano e danzavano. Fu immediata la percezione che dovevamo pensare a spazi concavi e convessi che accogliessero i loro movimenti nello spazio. Per una più organica integrazione con il paesaggio e per assecondare l'orografia dell'area, decidemmo anche di collocare gli edifici in posizione "periferica" rispetto al parco. Una scelta che ci permise di non alterare troppo la natura del parco ma anche di contenere le distanze da percorrere dalla scuola alle case.

Alle prime indicazioni, Selma Diaz ne aggiunse altre: «sappiate che non abbiamo ferro, abbiamo poco di tutto ma abbiamo molti mattoni». Queste furono le indicazioni che ci vennero dal Ministero della Costruzione.

or leave it! [...] it was days of rage and enthusiasm in which all areas of public life was run by an agile and imaginative spirit of warfare». You too remembered several times that: that architecture was born from a life experience, it incorporated enthusiasm for life and optimism for the future.

V.G. The idea that generated them was to foster the cultural encounter between Africa, Asia and Latin America. A "place" for meeting and exchanging. A place where artists from all over the third world could interact freely. The realisation of the Schools was like receiving a "war assignment". Fidel Castro and Ernesto Che Guevara selected the Country Club as the place to build a large training centre for all of Latin America. They understood that it was important to foster the Latin American union, a theme that Simón Bolívar had previously wanted to pursue. Il Ché

and Fidel, returning from the Country Club, along the road leading to the centre of Havana, met Selma Diaz, architect and wife of Osmany Cienfuegos, the Cuban Construction Minister. Fidel Castro and Ernesto Che Guevara entrusted Selma Diaz with the task of designing this centre. She replied: I had just graduated, how could I deal with it? Then she adds: Riccardo Porro returned to Cuba with two Italian architects. Just think, three young architects without much experience catapulted into an assignment of this size. The choice of the place where to build the schools was a happy intuition of Fidel Castro and Ernesto Che Guevara.

L.A. *How did the confrontation develop?*

V.G. We had total freedom, but we had to respond to a functional programme defined with the heads of the schools.

Ci fu anche chiesto di progettare alcuni spazi di grandi dimensioni, come le palestre. Conseguentemente ci trovammo dinanzi alla necessità di coprire grandi luci senza poter ricorrere ad un uso estensivo del cemento armato o del legno.

L.A. *Tra voi progettisti come procedeva il confronto?*

V.G. Il confronto era costante, le esperienze fluivano naturalmente da un gruppo di lavoro all'altro, ma ciascuno operava in totale autonomia. Ogni gruppo di progettazione aveva al suo interno 5-6 studenti. Nel mio caso ebbi la fortuna di aver tra i collaboratori José Mosquera, uno studente brillante, geniale, modesto, un vero rivoluzionario.

Gli uffici dove lavoravamo al progetto erano stati organizzati nel Club, che divenne il nostro "quartier generale". Si lavorava tutta la notte e la mattina si andava in cantiere.

Per la soluzione dei problemi logistici e la gestione del cantiere della Scuola di Balletto mi fu affidato come responsabile di cantiere un muratore straordinario, un Maestro de Obra che si chiamava Bacallao. Durante uno degli incontri che avvenivano quotidianamente in cantiere, Bacallao mi raccontò che ai tempi di Batista gli architetti arrivavano la mattina sul luogo di lavoro tutti vestiti di bianco e tenendosi a distanza dal cantiere, per non impolverarsi, trasferivano gli ordini su cosa fare. In questa sua descrizione si coglieva tutta la meraviglia per il fatto che noi eravamo in cantiere con lui per affrontare e discutere come risolvere i diversi problemi.

In questo cantiere i carpentieri, con alle spalle una esperienza rilevante, fecero un lavoro straordinario. Bacallao fu fantastico, sapeva leggere i disegni e diresse il cantiere in modo ineccepibile. Abbiamo affrontato e risolto inconvenienti e necessità che inevi-

Five directors were appointed, one for each school. We initially thought of a citadel. A proposal that did not find acceptance among the Directors, who suggest thinking of five autonomous schools. We therefore decide to place the schools on the edge of the large park and to reuse all the pre-existing buildings. We imagined schools as "stations" to cross. The aim was to promote integration with the environment in which they were "immersed". Schools are not closed spaces. We established, for example, that there would be no doors: when "everything was ours" there could not be a public and a private space, only the living space existed.

L.A. *Ricardo Porro recalled: I organised our study in the chapel of the former residence of the Serrà family in Vadado. It was a wonderful place [...]. A series*

of young people from the school of architecture came to help us [...]. Working in that atmosphere, all night and all day was a poetic experience (Loomis, 1999).

V.G. We felt like Renaissance architects. We walked around the park and discussed where to locate the schools. Imagine three young people discussing with total, unthinkable freedom.

We decided that each of us would deal with one or more schools, within a global vision that was born from the comparison. I chose the Ballet School. Ivan Espin had to design the music school but in the end I did it because Ivan had health problems. Porro decided to take care of the School of Plastic Arts to support his nature as a sculptor. Gottardi had problems with the actors and directors, who could not produce a shared functional programme, which with the dancers was quite simple to produce.

tabilmente il cantiere poneva quotidianamente. Una mattina, ad esempio, arrivando in cantiere, mi sono reso conto dell'impatto che l'edificio avrebbe avuto per effetto della sua totale monomaterialità. Ero "spaventato" da questo effetto. Mi cascò l'occhio su una vecchia vasca da bagno, dentro la quale vi erano pezzi di piastrelle 10x10 cm, allora dissi a Bacallao: «gli spicchi fra le nervature delle bovedas di copertura delle aule di Balletto e del Teatro di coreografia li rivestiamo con le piastrelle». Il cantiere viveva anche di decisioni prese direttamente in sito.

Tieni conto anche che le squadre di muratori assegnate a ciascun cantiere erano indipendenti. Tuttavia, l'esperienza tra i gruppi di muratori impegnati nelle diverse attività circolava, fluiva. Vi era un confronto costante. Per gli operai il coinvolgimento era totale, stavano costruendo per i loro figli. Un operaio mi disse: «sto costruendo la scuola dove verrà a studiare mio figlio».

Ricardo Porro aveva la responsabilità dell'intero progetto, era un uomo molto colto. Nella fase di avvio del progetto ci portò a Trinidad, la vecchia capitale spagnola. Voleva mostrarci le radici della cultura architettonica cubana.

In questo viaggio restai colpito dalla soluzione delle finestre a ventaglio, dall'uso delle verande, tutti dispositivi passivi a cui era affidato il controllo e l'ottimizzazione del confort degli ambienti. Porro ci accompagnò in quei luoghi proprio perché volle mettere al centro della discussione il valore della tradizione, facendoci immergere nella cultura coloniale.

L.A. È quel "meccanismo" di autogenerazione del progetto al quale hai fatto riferimento in diverse occasioni?

V.G. Sì, proprio quello. Quando progetto certamente attingo da quella "grammatica della memoria" stratificata, per citare Lucia-

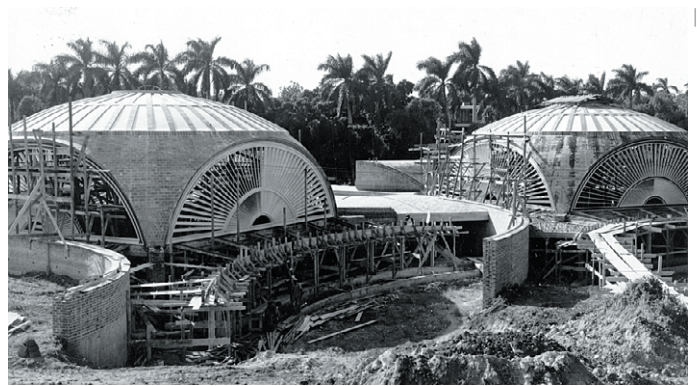
The reasons that led us to choose the different project themes were very simple and uncomplicated, as were those for identifying the areas. I liked hidden lands, I was interested in developing a building "embedded" in the ground. Ricardo, on the other hand, chose a hill on which arrange the school of Modern Art. Each of us chose the site almost instinctively. For the Classical Dance School, the functional programme that was provided to me was very meagre: a library, a deanery, an infirmary, three ballet classrooms, theoretical classrooms and one of choreography.

We went to see the dancers while they were training and dancing with Porro. The perception was immediate that we had to think of concave and convex spaces that would welcome their movements in space. For a more organic integration with the landscape and to accommodate the orography of

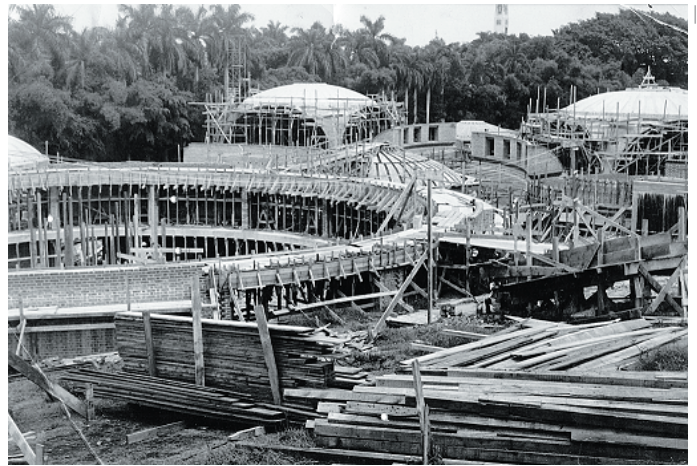
the area, we also decided to place the buildings in a "peripheral" position with respect to the park, a choice that allowed us not to alter the nature of the park too much but also to limit the distances to be covered from schools to homes. Selma Diaz added others to the first indications: remember that we have no iron, we have little of everything, but we have many bricks. These were the indications that came to us from the Ministry of Construction. We were also asked to design some large spaces, such as gyms. Consequently, we found ourselves faced with the need to cover large spans without being able to resort to an extensive use of reinforced concrete or wood.

L.A. How was the comparison between you designers?

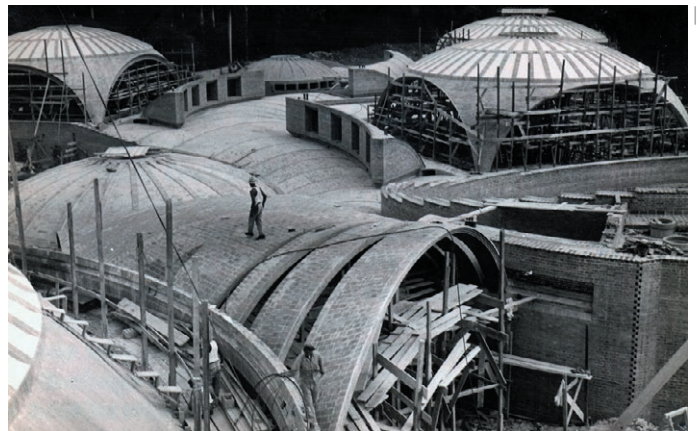
V.G. The exchange of ideas was constant, the experiences flowed naturally



| 04a



| 04b



| 04c

from one work group to another, but each operated in total autonomy. Each design group had 5-6 students in it. In my case I was lucky enough to have José Mosquera among my collaborators, a brilliant modest student, a true revolutionary.

The offices where we worked on the project were organised in the Club, which became our "headquarters". We worked all night and in the morning we went to the construction site.

For the solution of logistical problems and the management of the building site of the Ballet School, I was entrusted with an extraordinary bricklayer, a Maestro de Obra named Bacallao. During one of the meetings that took

place daily at the construction site, Bacallao told me that in Batista's time the architects arrived in the morning at the workplace all dressed in white and, keeping away from the construction site to avoid getting dusty, they transferred orders on what to do. In this description by we marvelled at the fact that we were in the construction site together with him to face and discuss how to solve the different problems.

In this construction site the carpenters did an extraordinary job, they had considerable experience. Bacallao was fantastic, he could read the drawings and he managed the construction site in an impeccable way. We faced and solved problems and needs that the

no Semerani, che vive dentro di me. Il progetto si autogenera, nasce e poi comincia a vivere di vita propria. Uno scrittore traccia il profilo ed il carattere dei suoi personaggi, che a poco a poco si animano di vita propria. Allo stesso modo il processo creativo in architettura si autogenera.

L.A. La soluzione di alcuni problemi avvenne direttamente in cantiere, dialogando con le maestranze?

V.G. Andò proprio così. Molte decisioni furono prese in cantiere mentre la costruzione avanzava. Progettazione e costruzione procedevano contestualmente. Il dialogo con le maestranze era fondamentale.

L'atto creativo si autogenerava e viveva di vita propria, non facevamo altro che "accompagnare" un processo. Il cantiere aveva una velocità di esecuzione che richiedeva altrettanta velocità di progettazione.

05a |



05b |



La sera si lavorava per risolvere problemi che il cantiere poneva. I disegni "invecchiavano" rapidamente rispetto alla velocità delle decisioni e agli avanzamenti dell'opera.

La cosa incredibile di questa esperienza è che tre architetti di formazione diversa sono pervenuti ad un progetto "unitario". Tutto questo è stato possibile perché abbiamo usato gli stessi materiali, la stessa tecnica costruttiva, ma ancor di più perché vi è stata una analoga interpretazione del luogo e delle sue possibilità.

L.A. Il progetto della Scuola di Musica prevedeva anche la realizzazione di 96 cubicoli, aule studio individuali, un teatro per la musica sinfonica ed uno per la musica da camera e opera all'italiana.

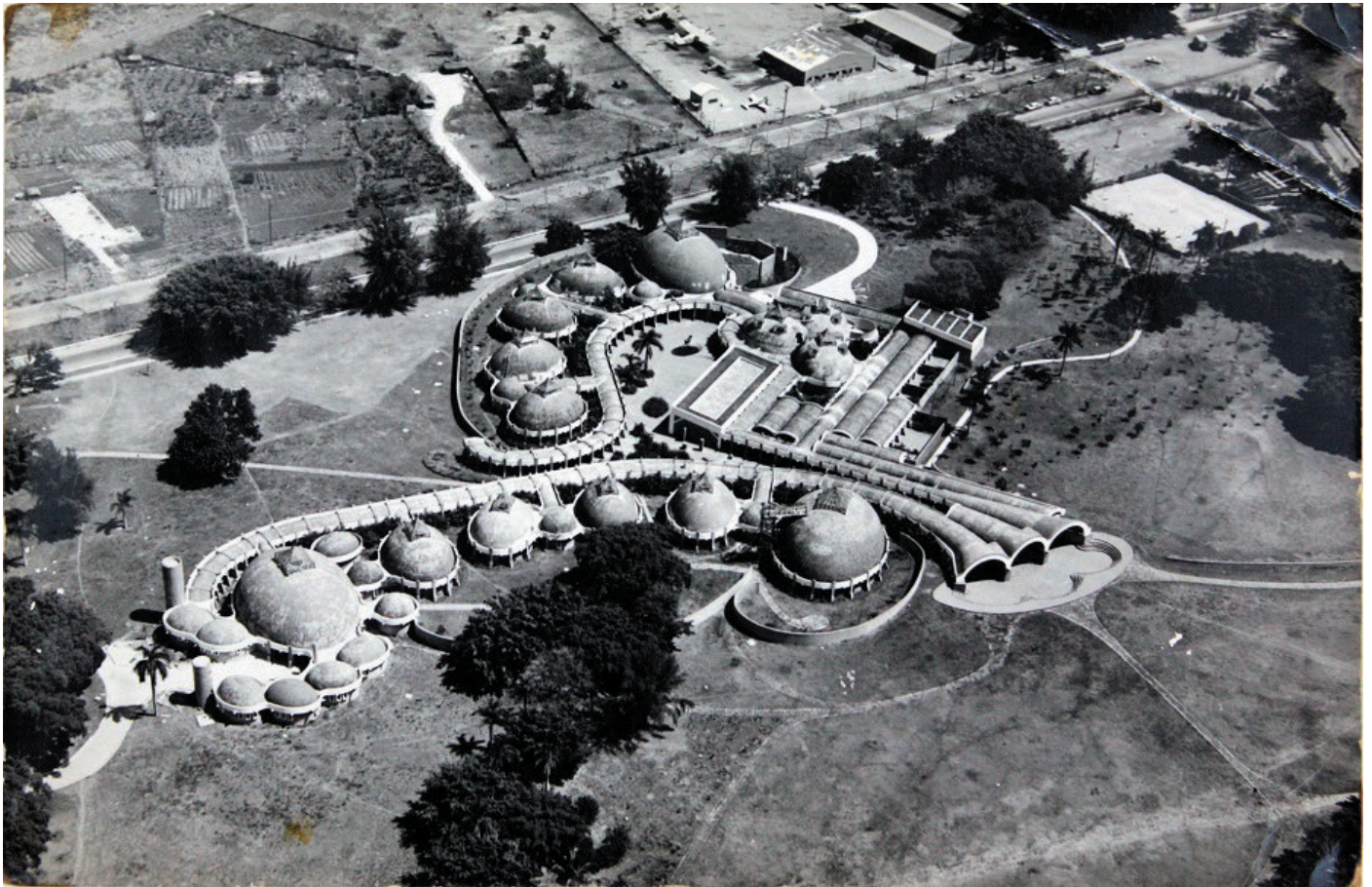
I 96 cubicoli li hai "snodati" secondo un percorso lungo 360 metri che si articola nel paesaggio, fornendo una visione "dinamica" a chi lo attraversa. Una scelta coerente con la visione della Scuola come luogo aperto ed integrato con l'ambiente.

V.G. il "Gusano" è un volume che asseconda l'orografia del terreno. È stata una scelta di buon senso. Seguendo le linee di livello ho evitato di scavare e, ovviamente, ho realizzato velocemente quanto era necessario distribuendo i volumi in orizzontale.

La disarticolazione consente la mutevole visione del paesaggio che cambia continuamente in funzione del movimento del fruitore. Gli spostamenti non avvengono lungo un asse, seguono un

| 06





andamento sinuoso: un percorso di collegamento tra gli alberi e la natura.

I cubicoli, allineati lungo il Gusano, sono aule di studio individuali al di sopra delle quali ci sono le aule di prova collettive. Sul retro del Gusano, nella parte più alta del terreno, ho posto il

yard inevitably posed on a daily basis. One morning, for example, arriving at the construction site, I realised the impact that the building would have as a result of its total mono-materiality. I was “scared” by this effect. My eye fell on an old bathtub, inside which there were pieces of 10x10 tiles, then I said to Bacallao: we will cover the wedges between the ribs of the *bovedas* covering the Ballet and Choreography Theatre classrooms with the tiles. The yard also lived on decisions made directly on site.

Also keep in mind that the mason teams assigned to each construction site were independent. However the experience between the groups of masons engaged in the different activities circulated, flowed. There was a constant confrontation. For the workers the involvement was total, they were building for their children. A worker

who told me: I’m building the school where my son will come to study. Ricardo Porro was responsible for the whole project, he was a very cultured man.

In the start-up phase of the project he took us to Trinidad, the old Spanish capital. He wanted to show us the roots of Cuban architectural culture. On this journey I was struck by the solution of fan windows, by the use of verandas, all passive devices which were entrusted with the control and optimisation of the comfort of the rooms.

Porro accompanied us to those places precisely because he wanted to put the value of tradition at the centre of the discussion, he immersed us in colonial culture.

L.A. It is to that “mechanism” of self-generation of the project that you have referred to on several occasions?

teatro per la musica sinfonica, quello per la musica da camera, la biblioteca, le aule conferenza, il coro e l’amministrazione.

L.A. Nel 1962 si interrompe il cantiere.

V.G. Nel 1962 Cuba cadde in una grave crisi politica ed econo-

V.G. Yes, just that. When I design, I certainly draw from that stratified “grammar of memory”, to quote Luciano Semerani, which lives within me. The project generates itself, is born and then begins to live a life of its own. A writer traces the profile and character of his characters, who gradually come to life with a life of their own. In the same way the creative process in architecture is self-generated.

L.A. Some problems were solved directly on site, dialoguing with the workers.

V.G. He went just like that. Many decisions were made on site as construction progressed. Design and construction proceeded contextually. The dialogue with the workers was fundamental.

The creative act was self-generated and lived a life of its own, we did nothing but “accompany” a process. The con-

struction site had a speed of execution that required the same planning speed. In the evening we worked to solve problems that the construction site posed. The drawings “aged” rapidly with respect to the speed of decisions and the progress of the work. The incredible thing about this experience is that three architects with different backgrounds come to a “unitary” project. All this was possible because we used the same materials, the same construction technique, but even more so because there was a similar interpretation of the place and its possibilities.

L.A. The project of the Music School also included the construction of 96 cubicles, individual study rooms, a theatre for symphonic music and one for chamber music and Italian opera. You “articulated” the 96 cubicles along a 360-metre-long path that unfolds in the

mica, cosa che determinò il rallentamento e poi l'abbandono del cantiere delle Scuole. Cuba era in "guerra" e le risorse del paese vennero indirizzate verso altre necessità. In questa vicenda l'architetto Quintana, uno dei funzionari più potenti a Cuba che aveva da sempre manifestato la sua opposizione al progetto, contribuì alla decisione di sospendere la costruzione delle Scuole. Ti riporto l'estratto di uno scritto di Sergio Baroni che ritengo chiarificatore: «La negazione delle Scuole d'Arte rappresentò il consolidamento del nuovo regime tecnocratico cubano. I progettisti furono accusati di aristocrazia e di individualismo e il resto dei tecnici che collaboravano al progetto vennero trasferiti ad altri incarichi dal Ministero della Costruzione [...]. Fu un grave errore del quale ci si rende conto adesso, quando diviene evidente che, con le Scuole, si interrompeva un processo di rinnovamento dell'architettura cubana che, con difficoltà, veniva avanti dagli anni che precedettero la rivoluzione e che esse avevano straordinariamente accelerato e ancorato al nuovo progetto sociale. Prevalse invece, e comprensibilmente, l'adozione dei facili procedimenti pseudorazionalisti per affrontare col minimo di risorse l'immane richiesta di progetti e di costruzioni» (Baroni, 1992).

L.A. *A Cuba hai vissuto anche momenti drammatici. Mi riferisco in particolare alla folle accusa di essere una spia della CIA, al tuo arresto.*

V.G. Non fui l'unico ad essere arrestato. Il primo è stato Jean Pierre Garnier che restò in carcere per sette giorni con l'accusa di spionaggio. Non si trattava di una folle accusa ma di uno dei piani della CIA per spaventare i tecnici stranieri in modo che abbandonassero Cuba. Sei mesi dopo Garnier, fu il turno di Heberto Padilla, un intellettuale, che restò in carcere 15 giorni. Dopo

landscape providing a "dynamic" view to those who cross it. A choice consistent with the vision of the School as an open place integrated with the environment.

V.G. The "Gusano" is a volume that follows the orography of the terrain. It was a common sense choice. By following the level lines I avoided digging and of course I quickly realized what was needed by distributing the volumes horizontally.

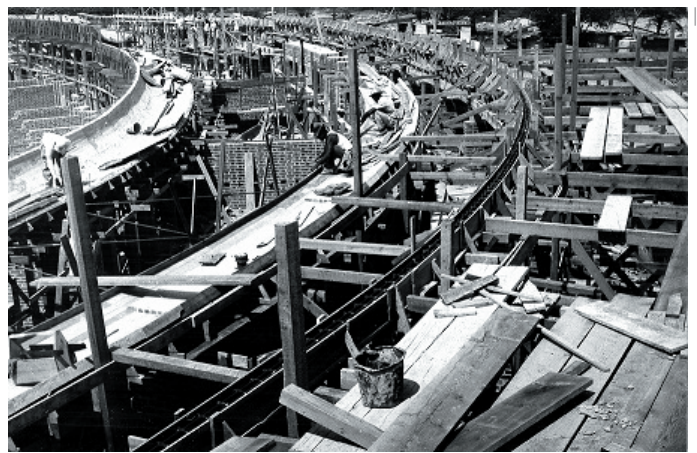
Disarticulation allows the changing vision of the landscape, which changes continuously according to the movement of the user. The movements do not take place along an axis, they follow a sinuous route, a connecting path between trees and nature. The cubicles lined up along the Gusano are individual study rooms above which there are the collective test rooms. On the back of the Gusano, in the highest part of the land, I placed the theatre for

symphonic music, the one for chamber music, the library, the conference rooms, the choir and administration.

L.A. *In 1962 the construction site stopped.*

V.G. In 1962 Cuba fell into a serious political and economic crisis, which is what caused the slowdown and then the abandonment of the school site. Cuba was at "war" and the country's resources were directed towards other needs. In this affair, the architect Quintana, one of the most powerful officials in Cuba, who had always expressed his opposition to the project, contributed to the decision to suspend the construction of the schools.

Here is an extract from a writing by Sergio Baroni, which I consider clarifying: «The denial of the Art Schools represented the consolidation of the new Cuban technocratic regime. The



08a



08b

6 mesi, toccò a me. Venni arrestato mentre uscivo dal Ministero della Costruzione, dentro la borsa avevo le planimetrie del porto. Dissi a Corrieri, Baroni e Wanda di non avvisare l'Ambasciata italiana, tutto si sarebbe chiarito.

L.A. *Carissimo Vittorio, ti ringrazio per la disponibilità e la generosità con cui hai condiviso la tua esperienza umana e professionale.*

designers were accused of aristocracy and individualism and the rest of the technicians who collaborated on the project were transferred to other positions by the Ministry of Construction [...]. It was a serious mistake which one realises now, when it became evident that, with the Schools, a process of renewal of Cuban architecture was interrupted, which, with difficulty, had advanced from the years preceding the revolution and which they had extraordinarily accelerated and anchored to the new social project. On the other hand, and understandably, the adoption of easy pseudo-rationalist procedures prevailed to deal with the enormous demand for projects and constructions with the minimum of resources» (Baroni 1992).

L.A. *You also experienced dramatic moments in Cuba. I'm referring in par-*

ticular to the insane accusation of being a CIA spy and your arrest.

V.G. I wasn't the only one arrested. The first was Jean Pierre Garnier, who remained in prison for seven days on charges of espionage. This was not a crazy accusation but one of the CIA's plans to scare foreign technicians into leaving Cuba. Six months after Garnier, it was Heberto Padilla's turn, an intellectual, who remained in prison for 15 days. After 6 months, it was my turn. I was arrested while leaving the Ministry of Construction, inside the bag I had the plans of the port. I told Corrieri, Baroni and Wanda not to notify the Italian Embassy, everything would be cleared up.

L.A. *Dear Vittorio, I thank you for the willingness and generosity with which you shared your human and professional experience.*

Sono certo che molti giovani studenti troveranno il tuo “racconto” di grande interesse.

V.G. Alla fine di questo nostro dialogo vorrei ricordare il mio maestro: Ernesto Nathan Rogers. Ti racconto un aneddoto: nel 1956 mi stavo occupando della grafica per il Museo del Castello Sforzesco allestito dal BBPR. Uscendo dal museo assieme a Rogers, nel cortile della Rocchetta, il maestro si fermò e mi rivolse uno sguardo interrogativo. Guardando la torre del Filarete mi disse: «abbiamo l’incarico di progettare un grattacielo in centro. In genere i grattacieli salendo si restringono. Invece questa torre ha una corona sporgente, forse anche noi potremmo terminare così il nostro grattacielo, cosa ne pensi?» Risposi: «bellissimo!». In seguito, ho pensato che quanto evocato da Rogers fosse un carattere distintivo della nostra città. I caratteri delle città ed i maestri che li hanno consolidati sono da rispettare. Se manca la consapevolezza relativa alla continuità dialettica la città perde e si perde.

È necessario ricostruire la figura dell’architetto artista che abbia la piena consapevolezza del suo ruolo nella società.

Un’opera d’architettura non può essere il risultato di una pura scelta stilistica e funzionale deve essere la risultante di un metodo che prende in analisi diversi e molteplici fattori. A Cuba, ad esempio, furono fondamentali la tradizione musicale, la pittura di Wilfredo Lam (le cui linee pittoriche sono riconoscibili nella pianta della Scuola di Balletto), la letteratura di Lezama Lima e di Alejo Carpentier e, soprattutto, la Rivoluzione Cubana.

Questo metodo “totale” lo teorizzammo insieme a Ricardo Porro, ricordando la lezione di Ernesto Nathan Rogers.

I am sure that many young students will find your “story” of great interest.

V.G. At the end of our dialogue, I would like to remember my teacher: Ernesto Nathan Rogers. I’ll tell you an anecdote: in 1956 I was working on the graphics for the Castello Sforzesco Museum set up by the BBPR. Leaving the museum with Rogers, in the Rocchetta courtyard the master stopped and gives me a questioning look. Looking at the Filarete tower, he told me: we have the task of designing a skyscraper in the centre. Usually skyscrapers going up they shrink. Instead this tower has a protruding crown, maybe we too could finish our skyscraper so what do you think? I replied: beautiful! Later I thought that what Rogers evoked was a distinctive feature of our city. The characters of the cities and the masters who have consolidated them are to be respected. If there is no awareness of

dialectical continuity, the city loses and gets lost. It is necessary to reconstruct the figure of the architect artist who has full awareness of his role in society. The work of architecture cannot be the result of a pure stylistic and functional choice, it must be the result of a method that takes various and multiple factors into analysis. In Cuba, for example, the musical tradition, the painting of Wilfredo Lam, whose pictorial lines are recognisable in the floor plan of the Ballet School, the literature of Lezama Lima and Alejo Carpentier and above all the Cuban Revolution were fundamental. We theorised this “total” method together with Ricardo Porro, remembering the lecture by Ernesto Nathan Rogers.

NOTE

¹ Le citazioni riportate senza fonte si riferiscono a dichiarazioni rese da Vittorio Garatti.

² Vittorio Garatti e Roberto Gottardi architetti a Cuba, fonte: <http://cubaalmicroscopio.freeforumzone.com/discussione.aspx?idd=10043610>.

REFERENCES

Alini, L. and Garatti, V. (2020), *Vittorio Garatti. Opere e progetti*, Clean, Napoli.

Loomis, J. (2019), *Una rivoluzione di forme. Le Scuole Nazionali d’Arte di Cuba*, Ed. it. Del Curto, D. (Ed.), Mimesi, Sesto San Giovanni, Milano.

Michele Paradiso, M. (2016), *Las escuelas nacionales de arte de La Habana. Pasado, presente y futuro*, DIDAPress, Firenze.

Giani, E. (2007), *Il riscatto del progetto. Vittorino Garatti e l’Ena dell’Avana*, Roma.

Sicignano, E, Gottardi, R. and Porro, R. (2000), “Le dimenticate scuole d’arte di Cuba”, *Costruire in Laterizio*, n. 82.

Fiorese, G. (1980), *Architettura e istruzione a Cuba*, Clup, Milano.

Baroni, S. (1992), “Rapporto da l’Avana”, *Zodiac*, n. 8.

Loomis, J. (1999), *Cuba’s Forgotten Art Schools*, Princeton Architectural Press, New York, p. 24.

NOTES

¹ The quotations reported without source refer to statements made by Vittorio Garatti.

² Vittorio Garatti and Roberto Gottardi architects in Cuba, source: <http://cubaalmicroscopio.freeforumzone.com/discussione.aspx?idd=10043610>.