

Poetici spazi a perdere La Scuola di Balletto a L'Avana di Vittorio Garatti

Caterina Lisini

*El campo huele a lluvia
reciente. Una cabeza negra y una cabeza rubia
juntas van por el mismo camino,
coronadas por un mismo fraterno laurel.
El aire es verde. Canta el sinsonte en el Turquino...
Buenos días, Fidel*

Nicolás Guillén¹

«Se la cultura cubana – in qualsiasi manifestazione – aspira a riflettere la Rivoluzione, credo debba farlo con piena coscienza di un certo eccesso: volontariamente indiscreta ed esorbitante»². Così Hugo Consuegra racconta l'«eresia» delle cinque Scuole d'Arte dell'Avana, progettate da Ricardo Porro, Vittorio Garatti e Roberto Gottardi: architetture fiabesche, «magniloquenti»³, spettacolari, naturalmente eccessive, eppure straordinariamente capaci di riassumere in forme incantate e gioiose l'intera coscienza della rivoluzione cubana, l'immanità della sfida e l'utopia della speranza.

Siamo nel 1965 e la vicenda della costruzione delle scuole è all'epilogo. Sorte d'impeto, nei primi mesi del 1961, per iniziativa dello stesso Fidel Castro e progettate nel maestoso e lussureggiante sito dell'esclusivo Country Club, le cinque scuole (Arte Drammatica, Arti Plastiche, Balletto, Danza Moderna, Musica) nel breve volgere di pochi anni, vengono dapprima esaltate, poi duramente criticate, infine delegittimate, abbandonate e presto dimenticate⁴.

Non è difficile oggi intravedere in queste forme inaspettate il segno poetico di un 'altro' moderno, dove sull'astrazione della razionalità e della sistematicità prevale la poesia del luogo, l'accumulo delle sensazioni, lo svolgersi di una narrazione fatta di spazi, forme e situazioni sempre diverse e sorprendenti, in una ricchezza verbale che sembra rimandare ad una ir-

riverente e virtuosa «garrulità»⁵ tropicale. «Cuba, per fortuna – scrive Alejo Carpentier –, fu meticcia, come il Messico o l'alto Perù. E poiché ogni meticcio, per simbiosi, miscela, addizione, genera un barocchismo, il barocchismo cubano consistette nell'accumulare, collezionare, moltiplicare (...)»⁶.

La scuola di Balletto di Vittorio Garatti si adagia in una piccola valle, a ridosso di un'ansa del torrente Quibù avvolgendosi con le sue forme plastiche, come un albero frondoso, alle morbide variazioni del pendio. Il programma funzionale prevede un grande teatro di coreografia, tre padiglioni per le esercitazioni di ballo, una serie di aule teoriche, una biblioteca e uffici amministrativi. La realizzazione è affidata a semplici tecniche di antica tradizione, elementari e 'povere': un unico materiale, il mattone o la piastrella in cotto, connota tutti gli spazi, assemblato nei raffinati dettagli dei muri, piegato nelle volte ondulate secondo la tecnica della *bòveda tabicada* catalana, composto in aeree e imponenti cupole. «Arco e cupole erano fuori dall'ordinario – ricorda Roberto Gottardi – ma non avevamo altro e noi le usammo con molta tranquillità»⁷. Rari sono gli inserti in cemento armato, sempre limitati a pochi cordoli strutturali, come nelle cupole, data la scarsità di acciaio e calcestruzzo nella Cuba dei primi anni dalla Rivoluzione.

Alla economicità tecnica della costruzione fa da contrappeso un ricchissimo inventario di forme connotate da una profonda intenzionalità figurativa. La struttura compositiva – una lunga galleria sinuosa che connette a diverse quote i vari padiglioni funzionali – sembra rispondere, più che ad una partitura organicistica di ascendenza wrightiana, ad una giocosa alle-

Scuole Nazionali d'Arte a Cubanacán,
L'Avana, Cuba
Vittorio Garatti (progettista),
Scuola di Balletto, 1961-65

1
Vittorio Garatti
*schizzo di studio della pianta sulla riproduzione
di Terzo Mondo di Wifredo Lam (1966)*
Studio Vittorio Garatti

Pagine successive:

2
Pianta, 1961-63
Studio Vittorio Garatti

3
Veduta dall'alto
foto Vittorio Garatti

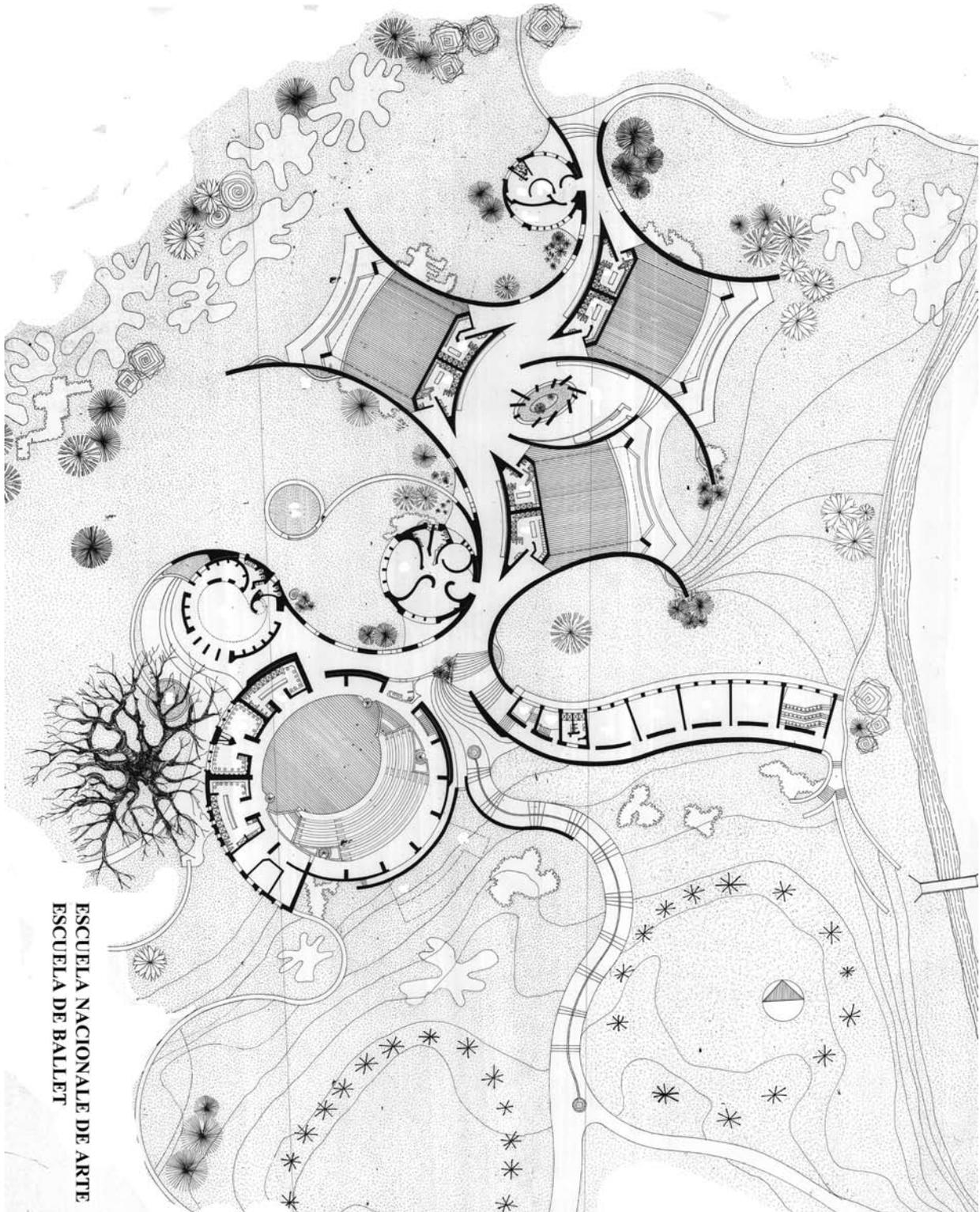
4
Ingresso principale
foto Christian Zecchin

5
Interno del paséo arquettonico
foto Christian Zecchin

6
*Cupola di un padiglione per le esercitazioni di
ballo con la ventana a medio punto*
foto Lorenzo Carmellini

7
*Paesaggio della copertura verso il teatro di
coreografia*
foto Studio Vittorio Garatti





ESCUELA NACIONAL DE ARTE
ESCUELA DE BALLET





gria, quasi un'avidità infantile che guida l'integrazione delle forme architettoniche alle pieghe del sito. Come in una sinfonia musicale, le masse incurvate dei muri nascono «spuntando dal bosco attorno alla piccola valle: escono dal torrente, avvolgono i padiglioni, abbandonano i padiglioni e si immergono nuovamente nel verde»⁸. Ciascuno spazio è dettato dalla funzione, come sottolinea più volte Garatti, ma i principi razionali quasi scompaiono per lasciare posto alla percezione, alla sensazione, perfino all'umore, che svolgono una parte preminente nella conformazione dell'architettura. È il caso dei padiglioni per le esercitazioni di ballo, dove i muri di contorno, convessi, evocano il movimento della danza e le cupole leggere si gonfiano, accogliendo i volteggi aerei dei ballerini; oppure è il caso del percorso di collegamento, vero e proprio *paseo arquitectónico*, che muta volta volta sezione e proporzioni,

assecondando gli scorci prospettici e intonando la luminosità ad ogni mutevole variazione di svolta o di sosta.

Il progetto è anche un esercizio di memoria, dove ogni linea di matita, ogni impronta si riempie di segni e di vissuti, e dove la lezione appresa dall'insegnamento milanese di Rogers, la peculiare attenzione ai luoghi e alla storia, ai retaggi della tradizione e dei maestri, è sempre presente a orientare la navigazione come un faro sicuro. «Ho sempre pensato al progetto come a un viaggio, e all'attenzione che si pone nel preparare il bagaglio. Nella mia valigia per le Scuole di Balletto e di Musica c'erano dischi di Joan Sebastian Bach, di Igor Stravinskij, di Béla Bartók, alcuni dipinti di Wifredo Lam, libri di Lezama Lima e Alejo Carpentier, e naturalmente la Rivoluzione, scintilla del mio processo creativo per tutti i lavori a cui ho partecipato in quattordici anni di professione a Cuba»⁹.

Al tempo stesso è l'intero mondo della tradizione cubana a riflettersi nelle forme seducenti della scuola. L'Avana *vieja* è «città d'ombra, fatta per sfruttare l'ombra –ombra lei stessa»¹⁰, così come la qualità dell'ombra, più ancora della modulazione della luce sembra costruire la sequenza degli spazi nell'architettura di Garatti. Il *paseo* è una forma volontariamente cava, propiziatrice d'ombra, dove la luce penetra a tratti, obliqua, dalle fessure tra le intersezioni sfalsate delle volte: lo spazio in prossimità del suolo è denso, materico, mentre sembra fluttuare nei tagli accesi di luce. Lo stesso ingresso al complesso della scuola è una soglia d'ombra, a cui si accede discendendo da una lunga serpentina di scale, mentre proprio sul limite tra interno ed esterno le volte si rarefanno e l'oscurità sembra progressivamente sbriciolarsi. L'alternanza di ombre e luce enfatizza il dinamismo della circolazione creando una «passeggiata



5

architettonica musicale, ubriacante ed avvolgente: senza dubbio danzante»¹¹. All'opposto i padiglioni sono spazi concentrati, raccolti, monofunzionali, tramati o inondati di luce grazie al dispositivo del *medio punto*, ingegnoso dissuasore del riverbero solare della tradizione creola. Ma nella architettura di Garatti nulla cede al folclore, al pittoresco naturalistico. Anche quando ricorre a citazioni quasi letterali, come nelle *ventanas a medio punto* delle cupole, il lavoro sul dettaglio e l'invenzione spaziale riescono a trasfigurarle, rendendole fondali quasi mitologici delle *promenades* di copertura, dove i grandi serramenti a raggiera e lo scorrere dell'acqua nei condotti a cielo aperto costruiscono un paesaggio quasi magico, un segno poetico in simbiosi con la natura circostante. Niente è mai o completamente quello che sembra, come i muri in mattoni, in continua metamorfosi tra pareti di

contenimento, quinte sceniche, fondali naturalistici, persino canali-acquedotto per l'acqua che attraversa l'intera architettura. Gli episodi, le sequenze architettoniche, gli accadimenti si intrecciano e si confondono dando vita a sfuggenti forme mutevoli, immerse nel paesaggio. La stessa scuola sembra trasformarsi in una piccola città e nella piccola città di Garatti il *paseo* è anche la strada cubana, chiassosa e indiscreta, mentre i padiglioni ricordano l'intimità delle case private, riservate e introverse. Proprio sulle abitazioni tradizionali scrive ancora Carpentier: «Queste case erano davvero funzionali. Il patio, sempre all'ombra, dotava la dimora di quella che potremo chiamare una 'vita interiore'. Nelle stanze dai soffitti alti circolava sempre aria. Quelle case non avevano la pretesa di *machine à vivre* di Le Corbusier, ed erano invece piene di 'spazi a perdere'»¹². Anche l'architettura di Garatti è un susseguirsi multiforme di

'spazi a perdere', sempre diversi, appropriati, straordinariamente felici.

¹ «La campagna odora di pioggia/ recente. Una testa negra e una testa bionda,/ unite vanno per lo stesso cammino./ incoronate dallo stesso fraterno alloro./ L'aria è verde. Canta il *sinsonte* sul Turquino.../ Buongiorno, Fidel!» Nicolás Guillén, *Canta el sinsonte en el Turquino, da Elegie e canti cubani 1930-1968*, a cura di Dario Puccini, Milano, 1971.

² Hugo Consuegra, *Las escuelas nacionales de arte*, in "Arquitectura Cuba", n.334, 1965.

³ *Ibidem*

⁴ Per le vicende delle Scuole Nazionali d'Arte (ENA) a Cuba cfr., tra gli altri: John Loomis, *Revolution of forms: Cuba's forgotten art schools*, New York 1999; Esther Giani, *Il riscatto del progetto. Vittorino Garatti e l'Ena dell'Avana*, Roma, 2007.

⁵ Della 'garrulità' come virtù degli scrittori latinoamericani parla Mario Vargas Llosa nella sua postfazione al volume: José Lezama Lima, *Paradiso*, Torino, 1995.

⁶ Alejo Carpentier, *La città delle colonne*, in Id., *L'Avana, amore mio*, Milano, 1998.

⁷ Roberto Gottardi, *La mia storia della scuola d'Arte Drammatica*, in Esther Giani, *op. cit.*

⁸ Vittorino Garatti, *La costruzione delle Scuole di Balletto e di Musica*, in Giorgio Fiorese, *Architettura e istruzione a Cuba*, Milano, 1980.

⁹ Vittorino Garatti, *Memorie*, in Esther Giani, *op. cit.*

¹⁰ Alejo Carpentier, *op. cit.*

¹¹ Hugo Consuegra, *op. cit.*

¹² Alejo Carpentier, *Le case di una volta*, in Id., *L'Avana, amore mio*, Milano, 1998.



